



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**PETER PAN DE MONTEIRO LOBATO: ENTRE CAPAS E ILUSTRAÇÕES, UM  
OLHAR NOS PROTOCOLOS DE LEITURA**

JOAES CABRAL DE LIMA

JOÃO PESSOA  
FEVEREIRO DE 2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

***PETER PAN* DE MONTEIRO LOBATO: ENTRE CAPAS E ILUSTRAÇÕES, UM  
OLHAR NOS PROTOCOLOS DE LEITURA**

JOAES CABRAL DE LIMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB como requisito necessário para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

**Área de Concentração:** Teoria, Literatura e crítica

**Linha de Pesquisa:** Leituras Literárias

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Maria Segabinazi

JOÃO PESSOA  
FEVEREIRO DE 2020

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

L732p Lima, Joaes Cabral de.

Peter Pan de Monteiro Lobato: entre capas e ilustrações, um olhar nos protocolos de leitura / Joaes Cabral de Lima. - João Pessoa, 2020.

150 f. : il.

Orientação: Daniela Maria Segabinazi.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Leitura. 2. Protocolos de leitura. 3. Peter Pan.  
4. Monteiro Lobato. I. Segabinazi, Daniela Maria. II. Título.

UFPB/BC

CDU 028(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)  
JOAES CABRAL DE LIMA

Aos treze dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte, às nove horas, realizou-se, na Sala de Videoconferência do CCHLA, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: "PETER PAN DE MONTEIRO LOBATO: ENTRE CAPAS E ILUSTRAÇÕES, UM OLHAR NOS PROTOCOLOS DE LEITURA", apresentada pelo(a) aluno(a) Joaes Cabral de Lima, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Profª Drª Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(a) professor(a) Doutor(a) Daniela Maria Segabinazi (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Renata Junqueira de Souza (PPGL) e Márcia Tavares Silva (UFCG). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Daniela Maria Segabinazi convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(a) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: aprovado. Proclamados os resultados pelo(a) professor(a) Daniela Maria Segabinazi, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Daniela Maria Segabinazi (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 13 de fevereiro de 2020.

Parecer:

*A pesquisa destaca-se pela qualidade dos procedimentos de pesquisa, o ineditismo, o aprimoramento do texto. A investigação vem somar à linha de pesquisa leituras literárias, por isso indica-se a publicação da dissertação.*

*Daniela Maria Segabinazi*  
Prof.(a) Dr.(a) Daniela Maria Segabinazi  
(Presidente da Banca)

*Renata Junqueira de Souza*  
Prof.(a) Dr.(a) Renata Junqueira de Souza  
(Examinadora)

*Márcia Tavares Silva*  
Prof.(a) Dr.(a) Márcia Tavares Silva  
(Examinadora)

*Joaes Cabral de Lima*  
Joaes Cabral de Lima  
(Mestrando)

Àquela que é meu alicerce e sem a qual não consigo imaginar-me, exemplo de força e superação, verdadeiro ser de luz, cuja missão sempre fora criar-me e ensinar-me que eu daria certo na vida e que eu valia muito a pena, minha mãe-avó, *Maria José Cabral de Miranda*.

## AGRADECIMENTOS

Chegar até aqui me possibilita sentir uma emoção que faz o coração transbordar, afinal de contas, é o sonho que ganhou forma e agora vejo-o tornar-se realidade. É importante ressaltar que ao longo da caminhada foram inúmeros os desafios e obstáculos, as dificuldades sempre foram uma constante no decorrer do processo, mas nestes momentos de desertos, pude revisitar o meu núcleo (coração) e lá encontrar as forças necessárias para continuar, sempre tendo muita fé e, sobretudo, olhando para o lado e notando que eu não estava sozinho, afinal de contas, encontrei com pessoas tão especiais que as adotei e passei a torná-las parte da minha família. Sendo assim, embora sempre tenha facilidade de lidar com as palavras, vou tentar equilibrar-me neste momento para agradecer a cada um destes personagens tão especiais, ainda que palavras não sejam suficientes para expressar tudo o que há dentro deste coração que apertadinho está e que é inteiramente gratidão.

A Deus, por ter sido sempre o meu norte, direcionando-me pelos melhores caminhos, de modo a cuidar de mim, mesmo nos momentos em que eu não merecia, mas seu olhar misericordioso sempre veio ao meu encontro e me fez constantemente acreditar que tudo daria certo. Nada eu teria alcançado sem a sua poderosa intercessão, bem como o cuidado e proteção da Virgem Senhora do Pilar;

À minha família, Josilene Cabral (mãe), Joselma Cabral (tia), Ormando Cabral (irmão), Aluísio Morais (avô) e de uma maneira singular, Maria José Cabral de Miranda (minha avó-mãe). Obrigado por terem acreditado nos meus sonhos e terem dado-me sempre os suportes necessários para continuar na caminhada. Sinto-me feliz por ter sido enviado por Deus ao seio dessa família e não queria outra, senão essa. Sei do quanto vocês vibraram com cada etapa do meu percurso acadêmico e do quanto vocês sentem orgulho de mim;

Às Professoras e Professores da Escola Municipal de Ensino Infantil e Ensino Fundamental Virgínio Veloso Borges – lugar onde estudei da alfabetização (hoje 1º ano do Ensino Fundamental I) até o 1ª Série do Ensino Médio – e aos da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio José Lins do Rego – onde cursei a 2ª e 3ª série do Ensino Médio. Nestas instituições de ensino, assisti o desenvolvimento de uma criança, que cheia de sonhos, foi dando lugar a um homem, capaz de tornar o que outrora era sonho, em realidade. Por isso, sou gratidão a todos que sempre acreditaram em mim e sempre foram sinal de inspiração: Alrizonaide Martins, José Filho Marinho, José Pedro Tavares e Joseni Chagas, exemplos de Professores e de seres humanos;

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Maria Segabinazi, pelo seu imenso coração, capaz de acolher e trazer para perto. Sou grato por tanta inteireza e por ter feito tanto por mim, sou quem sou e já cheguei onde cheguei, porque na vida tive um alguém como a senhora, que muito mais do que ter partilhado comigo seus conhecimentos acadêmicos e ter despertado em mim um amor sem medida pela Literatura Infanto-juvenil, mostrou-me que eu daria certo na vida. A senhora é muito importante na minha história, foi o encontro que eu precisava estabelecer na vida, e confesso que quem conhece-a, dificilmente volta pelo mesmo caminho. A senhora me chamou para o universo da LIJ e deu-me de presente, o mundo. E hoje, quando olho para a pessoa que me tornei e me apercebo em meio às dificuldades da vida, quando desacreditado muitas vezes daqueles que primeiramente deveriam acreditar em mim, vi nas suas aulas e na maneira de se preocupar comigo um alicerce para a concretude dos meus sonhos. Gratidão à senhora que sabe ser Professora/mãe com maestria e que ensina para além dos livros, eu diria que ensina para a vida. Obrigado por ser inspiração, afinal de contas, com esse olhar tão atencioso ao outro, mas sobretudo, com essa postura ética e profissional frente ao seu trabalho, me fazem querer tornar-me um profissional melhor a cada dia. Espero crescer muito no tocante à LIJ e conseguir, a partir do seu exemplo, plantar muitas sementes por onde eu passar, e que nunca nos percamos ao longo da vida, mesmo que trilhemos caminhos diferentes, ainda assim, guardarei-a num lugar de onde jamais sairá, dentro do coração;

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Renata Junqueira de Souza, à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Tavares Silva e ao Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues, por terem dado sim ao meu convite para participarem da banca examinadora, gratidão pela disponibilidade e por tantas contribuições trazidas para a melhoria da minha pesquisa e de uma maneira especial, obrigado por estarem participando de uma das grandes conquistas da minha história;

À Prof. Dr.<sup>a</sup> Maria Bernardete da Nóbrega, por ter sido tão especial no início da minha caminhada e depois de tantos encontros e discussões sobre projetos literários, carinhosamente agiu com o coração imenso que tem e disse-me que eu construiria outras tantas coisas e alçaria voos mais altos ao lado da Professora Daniela. Gratidão por ter sido luz na minha vida;

À Prof. Dr.<sup>a</sup> Juliene Lopes Pedrosa e à Prof. Dr.<sup>a</sup> Vanessa Riambau Pinheiro, que ao longo da graduação em Letras- Português, souberam ser mais que Professoras, foram modelos a serem seguidos, com as quais sempre me identifiquei e admirei. Gratidão por nunca terem deixado eu desistir e por terem marcado minha chegada à UFPB;

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cristina Marinho Lucio, por tantas observações feitas ao longo da disciplina de Metodologia da Pesquisa. Gratidão por cada contribuição nas suas aulas, estas foram enriquecedoras, fizeram-me repensar muitos equívocos na construção do projeto da

pesquisa e, de uma maneira especial, possibilitaram-me repensar algumas das minhas práticas enquanto pesquisador;

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel Marinho da Costa, à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Josete Marinho de Lucena, por terem encontrado-me na graduação e permanecido até hoje na minha vida, sempre com boas energias e com um desejo lindo de que eu cresça cada vez mais. A elas soma-se a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Renata Junqueira de Souza, que ao citá-la novamente me faz ser grato por tantas experiências compartilhadas, pelas publicações em parceria, por cada gesto de carinho e compreensão, bem como por uma forma singular de amar, embora que à distância;

Ao grupo “Orientandos de Daniela”, pelas muitas experiências compartilhadas e por todo carinho. Nesse universo acadêmico, onde muitas vezes desacreditados na sensibilidade do outro, encontramos com pessoas que nos fazem compreender que na Universidade ainda há aqueles que se preocupam em dar cada vez mais sentido à amizade, de modo a torná-la um vínculo tão forte, que o tempo e a distância jamais separam. Sendo assim, meu mais nobre agradecimento à Irany André Lima de Souza, por ter sido tão presente na minha vida ao longo deste percurso, grato por ter realizado a formatação da dissertação, que passa a ser nossa e por sempre acreditar em mim, dando-me força e coragem para continuar; a Valnikson Viana de Oliveira, minha inspiração enquanto aluno, aquele que sempre foi tão aberto no tocante a ajudar o próximo, grato pelas pesquisas e contribuições para o meu trabalho, fostes fundamental na busca pelas capas que tanto precisava para a continuidade da pesquisa; à Siomara Regina Cavalcanti de Lucena, uma irmã que a UFPB me deu, sou grato a você por ter me oportunizado inúmeras emoções num período tão curto de tempo, palavras sempre serão insuficientes para que eu possa demonstrar o quanto sou grato a você. Grato por tanta inteireza e por fazer meus dias ainda mais felizes, amo-te, irmã; à Morgana de Medeiros Farias, presente enviado por Deus à minha vida, grato por serdes este ser de luz na minha história e por trazer alegria aos dias mais difíceis do meu caminhar, sou sempre grato ao teu coração e relação à verdade com a qual ele sempre vai ao encontro do meu; à Jhennefer Alves Macêdo, minha irmã de longas datas, serei sempre grato por tudo o que já construímos juntos e por você nunca ter desistido de mim, és luz na minha história e te quero sempre por perto, pois sei que cheguei onde cheguei, porque você sempre esteve me dando o suporte necessário para a realização dos meus sonhos, nunca saberei como te recompensar, por isso, te entrego sempre nas mãos de Jesus; à Cristina Rothier Duarte, essa pessoa linda, pela generosidade, paciência e grandes contribuições trazidas à minha pesquisa, serei sempre grato e estarei na torcida por você, ser humano doce e linda, pela qual nutro um imenso carinho e uma profunda admiração; à amável Ana Paula Serafim Marques da Silva, pela preocupação, cuidado e pela sua sempre

disponibilidade em ouvir e ajudar no que for preciso, jamais esquecerei de você e sempre desejarei o melhor para a sua vida, haja vista esse coração lindo que tens; à Jaine de Sousa Barbosa, Maria Betânia Peixoto Monteiro e Hildenia Onias de Sousa, pessoas lindas que sempre alegram-me com momentos especiais e trocas de conhecimentos;

Aos meus irmãos de outras mães, Felipe Miranda Nunes, Wellington do Nascimento, Peu César, Thalles Bernardo, Anderson Paiva, Normando, Alberto Paiva, Luan Monteiro, Rafael Rodrigues, Rodolfo Rodrigues, Mirosmar e às irmãs, Drika Moraes, Cyda Ferreira, Tarciana Joyce, vocês todos têm uma importância imensurável na minha vida e sem vocês o caminhar teria sido totalmente diferente, pois foram vocês que pegaram nas minhas mãos e disseram-me que estávamos juntos, gratidão por cada gesto e por tanto amor;

Aos meus afilhados, Erasmo Guedes, Matheus Hector, Ramon Domingos, Ryan Cavalcanti, Everton Israel, Giovanni Borges, Vinícius Benner, Carlos Alberto, Jardel Souza, Elsson Jonata, André Lucas e às afilhadas Adrielly Maria, Maria Rozane, Mariza Souza, Jordânia Souza, Valleska Rodrigues, Morgana Marques, gratidão por cada gesto de amor direcionado ao meu coração e por sempre acreditarem em mim, vocês são com certeza, os filhos com os quais Deus me presenteou;

Aos alunos, Eldeniz Paulo, João Carlos, Bianca Dantas, João Juvenal, Jamili Ferreira, Nicole, Charlles Júlio, Roseane Barbosa, Thalles, Samira, Marcelo Marques, Adrielson, Adrianderson, sempre serei gratidão por tanta entrega e doação, mas sobretudo, por toda torcida pelo meu sucesso;

Aos meus grandes amigos, Thiago, Eziel Domingos, Robson Taxista, Markylson Domingos, Ícaro Emmanuel, gratidão por cada palavra de incentivo e por sempre terem estado ao meu lado, e de maneira igual à amiga Márcia Jiordanny, pessoa linda que sempre está comigo e que mais que uma amiga, é uma irmã, gratidão por tudo o que já fizestes e fazes por mim;

Aos meus colegas de trabalho, Bruno Cardoso, Alrizomar, José Ricardo, Weverson, Lucas Borges, Kadu, Natália, Denise Seixas, Ninha Camelo, Josiane Monteiro, Jordânia Borges, Marilene, Gislene Barbosa, Socorro (in memoriam), Lenilda Rodrigues, Anália Maria, Marlise Cardoso, Maysa Cardoso, Lívia Caroline, Jéssica Alves, Luciene Meireles, Gisele, vocês sempre foram essenciais para que eu continuasse a acreditar nos meus sonhos e que tudo daria certo;

Ao amigo e irmão Rodolfo Venícius, por tamanho carinho e torcida pelo meu sucesso, serei sempre grato a você por cada leitura compartilhada, pelas indicações repassadas, por me fazer sempre encontrar novos caminhos, de modo a fazer com que tudo desse certo no tocante

à pesquisa, sei nem como te agradecer, sendo assim, envio-lhe ao coração de Jesus e peço para que ele te abençoe sempre;

À amiga e irmã Lília Afonso dos Anjos, por toda ajuda e dedicação junto a mim, ao longo de mais de oito anos de amizade, sem você dificilmente eu teria chegado até aqui, és luz na minha vida;

À Professora Kadja Gouvea, por tanto carinho e doação, na medida em que se disponibilizou a realizar a tradução do resumo da minha dissertação, sou inteiramente grato;

A Pedro César, por ser um irmão tão presente na minha vida, por tudo o que já fizestes em meio ao meu percurso acadêmico e especialmente por ter realizado a formatação das imagens da dissertação;

Aos amigos e Professores (as) do Grupo de Pesquisa Estágio, Ensino e Formação Docente (GEEF), pelas leituras de teorias e leituras literárias, bem como por tantos conhecimentos que foram compartilhados durante as nossas reuniões;

À Fundação CAPES, pelo suporte financeiro durante um ano de cursação no Mestrado.

## RESUMO

Os protocolos de leitura, em seus diversos aspectos e usos, que abarcam a estrutura do livro concernente a todo o seu projeto gráfico editorial, são usados como elementos antecipadores do texto, devido à sua carga narrativa, da mesma forma que também norteiam a leitura, explicando determinados itens; organizando sua ordem; resumindo capítulos, além de, no caso da ilustração, estabelecendo uma relação discursiva com o próprio texto, como bem evidenciam CARVALHO (2008), CAVALCANTE (2010) e ARANTES (2019). Tendo em vista a importância dos protocolos de leitura, que embora sejam pouco estudados no meio acadêmico, mas evidenciados por teóricos em seus estudos acerca da leitura, como CHARTIER (1990), SCHOLLES (1989), ROSA (2016), MARTINS (1989), BASTIANETTO (2005) entre outros, esta dissertação objetiva avaliar as diversas mudanças que ocorreram ao longo do tempo nas capas e ilustrações internas da adaptação de *Peter Pan*, realizada por Monteiro Lobato em 1930, por meio dos protocolos de leitura e da própria história cultural. Além disso, evidenciamos as muitas edições adaptadas e traduzidas que foram realizadas por diferentes editoras brasileiras. Para a realização deste trabalho partimos de uma metodologia centrada na pesquisa bibliográfica a partir de dissertações, teses e das próprias obras infantis de Lobato, em especial, as várias edições da adaptação de *Peter Pan*. Também se fez necessário uma pesquisa biográfica de Monteiro Lobato, dada a sua relevância na construção do mercado editorial brasileiro nos primeiros decênios do séc. XX e da sua contribuição como autor e inovador no campo da literatura infantil brasileira. Desta forma nos foi possível identificar mudanças significativas tanto no projeto gráfico das muitas edições da adaptação realizada por Lobato, como também em relação a elementos textuais.

**Palavras-chave:** Protocolos de Leitura; Peter Pan; Monteiro Lobato; Capas; Ilustrações.

## ABSTRACT

The reading protocols, in their various aspects and uses, which cover the structure of the book concerning its entire editorial graphic project, are used as anticipatory elements of the text, due to its narrative load, in the same way that they also guide reading, explaining certain items; organizing your order; summarizing chapters, in addition to, in the case of illustration, establishing a discursive relationship with the text itself, as evidenced by CARVALHO (2008), CAVALCANTE (2010) and ARANTES (2019). Bearing in mind the importance of reading protocols, which although little studied in the academic environment, but evidenced by theorists in their studies about reading, such as CHARTIER (1990), SCHOLLES (1989), ROSA (2016), MARTINS (1989) , BASTIANETTO (2005) among others, this dissertation aims to evaluate the several changes that occurred over time in the covers and internal illustrations of Peter Pan's adaptation, performed by Monteiro Lobato in 1930, through the reading protocols and the cultural history itself. In addition to this, we highlight the many adapted and translated editions that were carried out by different Brazilian publishers. In order to carry out this work, we started from a methodology centered on bibliographic research from dissertations, theses and Lobato's own children's works, in particular, the various editions of Peter Pan's adaptation. A biographical research by Monteiro Lobato was also necessary, given its relevance in the construction of the Brazilian publishing market in the first decades of the 20th century and his contribution as an author and innovator in the field of Brazilian children's literature. In this way we were able to identify significant changes both in the graphic design of the many editions of the adaptation made by Lobato, as well as in relation to textual elements.

**Keywords:** Reading Protocols; Peter Pan; Monteiro Lobato; Covers; Illustrations.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1. HISTÓRIA DA LEITURA: QUAIS SÃO OS PROTOCOLOS PARA LER?</b> .....	18
1.1 Os livros e seus protocolos de leitura .....	23
1.2 Os livros: capas, ilustrações e ilustradores .....	27
1.3 Os livros e o campo editorial: protocolos para ler .....	38
<b>2. MONTEIRO LOBATO: EDITOR E ESCRITOR</b> .....	49
2.1 Monteiro Lobato e o campo editorial: o editor .....	51
2.2 Monteiro Lobato e sua obra infantil: o escritor e a vertente das adaptações .....	58
2.3 <i>Peter Pan</i> : de J. M. Barrie a Monteiro Lobato.....	67
<b>3. OS ILUSTRADORES NO UNIVERSO INFANTIL LOBATIANO</b> .....	74
3.1 Monteiro Lobato e os seus ilustradores .....	78
<b>4. CAPAS DAS EDIÇÕES DE <i>PETER PAN</i>, DE MONTEIRO LOBATO (1930 – 1970)</b> .....	100
4.1 Os ilustradores de J. M. Barrie.....	100
4.2 <i>Peter Pan</i> de Lobato: uma análise das capas e ilustrações .....	103
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	136
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	138

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Capas de livros de Júlio Verne, século XIX .....	75
<b>Figura 2</b> – Capa da 1ª edição de <i>Urupês</i> .....	77
<b>Figura 3</b> – Ilustração interna da 1ª edição .....	77
<b>Figura 4</b> – Capa da 1ª edição de <i>A menina do Narizinho Arrebitado</i> , de 1920.....	79
<b>Figura 5</b> – Chiquinho, da Revista “O Tico-Tico” .....	80
<b>Figura 6</b> – <i>Buster Brown</i> .....	80
<b>Figura 7</b> – Ilustração introdutória de Voltolino para o livro <i>A Menina do Narizinho Arrebitado</i> .....	80
<b>Figura 8</b> – Capa ilustrada por Voltolino .....	81
<b>Figura 9</b> – Capa ilustrada por Voltolino, 1922 .....	81
<b>Figura 10</b> – Capa ilustrada por Kurt Wiese, 1924 .....	82
<b>Figura 11</b> – Capa ilustrada.....	82
<b>Figura 12</b> – Capa ilustrada por Nino Borges, 1928 .....	83
<b>Figura 13</b> – Capa ilustrada por Nino Borges, 1928 .....	83
<b>Figura 14</b> – Capa ilustrada.....	85
<b>Figura 15</b> – Capa ilustrada.....	85
<b>Figura 16</b> – <i>O Picapau Amarelo</i> .....	85
<b>Figura 17</b> – <i>Histórias de Tia Nastácia</i> ilustrado por Raphael de Lamo, 1937 .....	86
<b>Figura 18</b> – Ilustrações internas de <i>Histórias de Tia Nastácia</i> .....	86
<b>Figura 19</b> – Ilustração de J. U. Campos para a obra <i>Viagem ao Céu</i> , 1932 .....	87
<b>Figura 20</b> – Ilustração de capa por J. U. Campos para a obra <i>Reinações de Narizinho</i> , 1943 .....	88
<b>Figura 21</b> – Ilustração de Jean Gabriel Villin.....	89
<b>Figura 22</b> - Ilustração de Jean Gabriel Villin .....	89
<b>Figura 23</b> – Ilustração de André Le Blanc para o livro <i>O Saci</i> , de 1947.....	90
<b>Figura 24</b> - Ilustração de capa por André Le Blanc.....	91
<b>Figura 25</b> - Lombada da Coleção <i>Obras Completas</i> , de Monteiro Lobato – Ilustração de capa por André Le Blanc .....	91
<b>Figura 26</b> - Contracapa e folha de rosto da Coleção <i>Obras Completas</i> , de Monteiro Lobato - Ilustração de capa por André Le Blanc .....	92
<b>Figura 27</b> - Ilustração interna de Manoel Victor Filho .....	93
<b>Figura 28</b> - Ilustração de capa por Manoel Victor Filho .....	93
<b>Figura 29</b> - Capa Coleção Terramarear Cia. Editora Nacional .....	95
<b>Figura 30</b> - Capa Coleção Terramarear Cia. Editora Nacional .....	95
<b>Figura 31</b> - Ilustração de Augustus para a edição de <i>Reinações de Narizinho</i> , 1949.....	96
<b>Figura 32</b> - Ilustração de Jean G. Villin, 1931 .....	96
<b>Figura 33</b> - Ilustração de capa de Vincenzo Nicoletti Para a edição italiana de <i>Reinações de Narizinho</i> , 1945 .....	96
<b>Figura 34</b> - Ilustração de capa e miolo por Odiléa Helena Setti Toscano .....	97
<b>Figura 35</b> - Ilustração de capa e miolo por Odiléa Helena Setti Toscano .....	97
<b>Figura 36</b> - Coleção <i>Monteiro Lobato</i> , Editora Círculo do Livro .....	98
<b>Figura 37</b> - <i>Peter Pan in Kensington Gardens</i> .....	102

<b>Figura 38</b> - Desenho de Francis Donkin Bedford para <i>Peter Pan</i> .....	102
<b>Figura 39</b> - Edição de <i>Peter Pan and Wendy</i> , 1921, ilustrada por Mabel Lucie Atwell .....	103
<b>Figura 40</b> - Ilustração da personagem Lisa por Mabel Lucie Atwell para <i>Peter Pan and Wendy</i> .....	103
<b>Figura 41</b> - Capa do livreto <i>The Peter Pan Picture Book</i> .....	105
<b>Figura 42</b> - <i>The Peter Pan Picture Book</i> (1907, p. 10) - arte de Alice B. Woodward .....	106
<b>Figura 43</b> - <i>Peter Pan</i> – adaptação de Monteiro Lobato, 1930. Arte de Alice B. Woodward (não creditada).....	106
<b>Figura 44</b> - Capa de <i>Peter Pan</i> , adaptação de Monteiro Lobato de 1930, com arte decalcada de Alice B. Woodward (não creditada) .....	107
<b>Figura 45</b> - <i>The Peter Pan Picture Book</i> (1907, p. 111) - arte de Alice B. Woodward .....	107
<b>Figura 46</b> - Arte decalcada de Alice B. Woodward inserida na adaptação de <i>Peter Pan</i> por Monteiro Lobato .....	108
<b>Figura 47</b> - Capa de <i>Peter Pan</i> , adaptação de Monteiro Lobato (1930).....	109
<b>Figura 48</b> - Capa de <i>A pena de papagaio</i> , de Monteiro Lobato (1930).....	109
<b>Figura 49</b> - Arte decalcada de Alice B. Woodward por Jean Gabriel Villin para a adaptação de <i>Peter Pan</i> , de Monteiro Lobato (1930).....	110
<b>Figura 50</b> - Ilustração de Jean Gabriel Villin para a obra <i>O Saci</i> , de Monteiro Lobato.....	110
<b>Figura 51</b> - <i>The Peter Pan Picture Book</i> (1907, p. 10-11) - arte de Alice B. Woodward .....	112
<b>Figura 52</b> - Arte decalcada de Alice B. Woodward por Jean Gabriel Villin para a adaptação de <i>Peter Pan</i> , de Monteiro Lobato (1930).....	112
<b>Figura 53</b> - Capa variante, n. 1, para a 2ª ed. de <i>Peter Pan</i> , adaptação de Monteiro Lobato	113
<b>Figura 54</b> - Capa variante, n. 2, para a 2ª ed. de <i>Peter Pan</i> , adaptação Monteiro Lobato.....	114
<b>Figura 55</b> - <i>The Peter Pan Picture Book</i> (1907, p. 175) – arte de Alice B. Woodward.....	115
<b>Figura 56</b> - <i>The Peter Pan Picture Book</i> (1907, p. 117) – arte de Alice B. Woodward.....	115
<b>Figura 57</b> - Contracapa da 2ª ed. de <i>Peter Pan</i> (1935).....	116
<b>Figura 58</b> - Contracapa da 3ª ed. de <i>Peter Pan</i> (1939).....	116
<b>Figura 59</b> - Página moldura com cartão colorido .....	117
<b>Figura 60</b> - Página moldura sem cartão colorido.....	117
<b>Figura 61</b> - Capa variante 1 de <i>O Saci</i> , de Monteiro Lobato. Arte de Jean Gabriel Villin ...	118
<b>Figura 62</b> - Capa variante 2, <i>O Saci</i> , de Monteiro Lobato. Arte de Jean Gabriel Villin .....	118
<b>Figura 63</b> - Verso da folha de guarda de <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1941), Cia Ed. Nacional.....	119
<b>Figura 64</b> - Arte decalcada de Alice B. Woodward inserida na adaptação de <i>Peter Pan</i> por Monteiro Lobato .....	120
<b>Figura 65</b> - Arte de Alice B. Woodward para <i>The Peter Pan Picture Book</i> (p.41).....	120
<b>Figura 66</b> - Arte de Alice B. Woodward para <i>The Peter Pan Picture Book</i> (p. 97).....	120
<b>Figura 67</b> - Arte decalcada de Alice B. Woodward inserida na adaptação de <i>Peter Pan</i> por Monteiro Lobato .....	120
<b>Figura 68</b> - 11ª ed. de <i>Peter Pan</i> (1959) - Capa de Augustus .....	121
<b>Figura 69</b> - Contracapa e folha de guarda <i>Peter Pan</i> , adaptação de Monteiro Lobato, 11ª ed. ....	121
<b>Figura 70</b> - Arte decalcada de Alice B. Woodward por André Le Blanc e inserida na adaptação de <i>Peter Pan</i> por Monteiro Lobato (p. 25) .....	122

<b>Figura 71</b> - Capa desenhada por Augustus .....	123
<b>Figura 72</b> - Ilustração de Alice B Woodward para <i>The Peter Pan Picture Book</i> (p. 151) ....	124
<b>Figura 73</b> - Cena da animação <i>Peter Pan</i> (1953), dos Estúdios Disney.....	125
<b>Figura 74</b> - Desenho de Paulo Ernesto Nesti para <i>Peter Pan</i> , 15ª ed. (p. 57) - Adaptação de Monteiro Lobato .....	125
<b>Figura 75</b> - Desenho de Paulo Ernesto Nesti para <i>Peter Pan</i> , 15ª ed. (p. 25), adaptação de Monteiro Lobato .....	125
<b>Figura 76</b> - Cena da animação <i>Peter Pan</i> (1953), dos Estúdios Disney.....	125
<b>Figura 77</b> - Ilustração de <i>Peter Pan</i> (p. 20) por Manoel Victor Filho.....	126
<b>Figura 78</b> - Ilustração de <i>Peter Pan</i> (p. 31) por Manoel Victor Filho.....	126
<b>Figura 79</b> - Ilustração de capa por Manoel Victor Filho .....	127
<b>Figura 80</b> - Capa de <i>Peter Pan</i> , 22ª ed. – adaptação de Monteiro Lobato, feita em 1979 pela Editora Brasiliense.....	129
<b>Figura 81</b> - Ilustração de capa de Manoel Victor Filho .....	130
<b>Figura 82</b> - Ilustração de capa de Manoel Victor Filho.....	130
<b>Figura 83</b> - Coleção <i>Monteiro Lobato</i> , Editora Círculo do Livro .....	131
<b>Figura 84</b> - Capa da adaptação de <i>Peter Pan</i> por Monteiro Lobato - ilustrações de Fabiana Salomão .....	132
<b>Figura 85</b> - Capa da adaptação de <i>Peter Pan</i> , de Monteiro Lobato em <i>Quadrinhos</i> , Ilustrações de Denise Ortega .....	132
<b>Figura 86</b> - <i>Peter Pan</i> , Coleção <i>Monteiro Lobato</i> -Ilustração de Gilmar Fraga .....	133
<b>Figura 87</b> - <i>Peter Pan</i> , Coleção <i>Monteiro Lobato</i> Editora Ciranda Cultural - Ilustrações Fendy Silva .....	133
<b>Figura 88</b> - Ebook <i>Peter Pan</i> , Coleção <i>Monteiro Lobato</i> , Editora Kobo.....	134
<b>Figura 89</b> - Ebook <i>Peter Pan</i> , Coleção <i>Monteiro Lobato</i> - Editora Monte Cristo.....	134

## INTRODUÇÃO

Mesmo antes da compreensão do mundo, toda criança se deixa envolver pelo som das cantigas e da poesia que suas mães e avós executam. Porém, quando essas mesmas crianças atingem um pouco mais de compreensão do mundo e dos significados da leitura, as narrativas em seu registro físico e as imagens a elas atribuídas passam, então, a despertar o seu imaginário. O ápice do fantasioso literário atingido pelo leitor iniciante, toma-o por completo e, assim, desperta nele o seu amor pela leitura. Dessa forma, o texto e a ilustração se consolidam tornando a narrativa viva aos olhos do leitor.

O texto e a imagem, durante o processo de desenvolvimento do livro, tornaram-se lentamente indissociáveis. Seja na capa ou no miolo, a ilustração, protocolo de leitura, quando bem construída, amplia a nossa percepção da narrativa, razão pela qual o artista gráfico também se estabelece como coautor, construindo, dessa forma, sentidos com a sua arte, fato que corrobora com o pensamento de Ângela Rocha Rolla (2003, p. 3) no sentido de que,

[a] ilustração não deve ser vista isoladamente, mas no conjunto da obra e na sua associação – direta ou indireta – ao texto. Segundo um ilustrador, a boa ilustração é aquela que revela uma significação entre os personagens e os objetos representados, muito acima da mera reprodução ou do desenho bem feito.

Essas significações postuladas pela autora nos remete a como a ilustração pode ser trabalhada no livro, ora aplicada, em se tratando da arte de capa, de maneira a não passar uma informação errônea ou em excesso que venha a explicitar demais acerca da obra, devendo esta manter-se no limite da sutileza, instigando o leitor, ora, no que se refere às ilustrações internas, estas expandem-se em sentidos, pois elas agem em uma dupla função, tanto ilustram passagens do texto, como, ao mesmo tempo, o discurso do mesmo.

Dessa forma, valendo-nos de teóricos, entre eles Chartier (1990), Genette (2009), Darnton (1990) e Martins (1989), procuramos validar a nossa discussão sobre os protocolos de leitura e da própria história do livro. Outros como Silveira (2015), Lajolo (2000), Zilbermman (1993) e Arroyo (1990) nos proporcionaram um amplo panorama da obra lobatiana e da literatura infantil, apresentando aspectos tanto relacionados à narrativa, como também aos ilustradores.

O tema aqui discutido em muito se relaciona com dois momentos da nossa vida, o primeiro, em relação ao nosso contato com a literatura, em especial com a literatura infanto-

juvenil, a princípio em nossa tenra idade, durante nossa descoberta das letras, quando a obra de Monteiro Lobato se fez presente tanto no espaço escolar da biblioteca, como fora dele, permitindo-nos um contato longe das regras pedagógicas, com maior liberdade para estabelecer nossas próprias considerações. Posteriormente, num segundo momento, durante o decurso de nossa vida acadêmica, por meio do qual aconteceu o nosso reencontro com a literatura infanto-juvenil, que nos concedeu um suporte teórico que em muito aprimorou o nosso respeito, amor e desejo em ampliar os espaços discursivos quanto à temática literária voltada para as crianças.

E, conseqüentemente, a obra de Monteiro Lobato veio mais uma vez a nos instigar a desenvolver um debate em uma linha de trabalho pouco trilhada na academia, a dos valores discursivos da ilustração enquanto protocolo de leitura, bem como um olhar para as capas que, apresentando narratividade, muitas vezes já nos antecipa informações acerca da narrativa. Sendo assim, para o desenvolvimento desta pesquisa, tomamos a adaptação de *Peter Pan*, realizada por Lobato em 1930, como principal *corpus* deste desafio.

Monteiro Lobato foi um homem à frente de seu tempo, a princípio dando corpo e voz ao mercado editorial brasileiro, transformando o livro e aproximando o leitor da literatura. A visão empresarial do editor Lobato também fomentou o espaço da ilustração na nova indústria do livro, travando, pois, contato com diversos artistas como Voltolino, Nino, J. U. Campos, André Le Blanc, Augustus e tantos outros que passaram a dar vida tanto às suas obras adultas e infantis, como também às demais publicações de sua editora.

Ao escolhermos a adaptação de *Peter Pan* como *corpus*, objetivamos avaliar as diversas mudanças que ocorreram ao longo do tempo nas capas e ilustrações internas da adaptação de *Peter Pan*, realizada por Monteiro Lobato em 1930, por meio dos protocolos de leitura e da própria história cultural. Nesse sentido, procuramos observar também nas ilustrações a sua discursividade, haja vista que sendo a arte plena de diálogo e de significados implícitos, buscamos uma argumentação dentro do campo dos protocolos de leitura, nos quais a ilustração se faz presente. Nesse momento de acolhimento, também achamos relevante postular acerca da relação entre os seus diferentes artistas, trazendo uma certa luz sob estes narradores da imagem, cuja história e valor foi pouco registrada.

No primeiro capítulo, procuramos inicialmente discutir sobre os protocolos de leitura e como estes elementos, hoje tão evidentes no espaço acadêmico, foram se construindo da mesma forma que a aquisição da escrita e suas diferentes formas de registro. Posteriormente, passamos a examinar a relação existente entre o texto e a ilustração, da mesma forma que as implicâncias da ilustração de capa, no que se refere ao projeto gráfico desenvolvido pela editora, como ferramenta de estímulo sensorial, mecanismo este que de acordo com Silva *et al.* (2017) se

encontra dentro do âmbito do Marketing que não apenas avalia o consumidor, mas prepara o produto para atender as suas necessidades como também a seduzi-lo para a aquisição do mesmo, ativando os sentidos, no caso do objeto livro e dependendo do público-alvo, a visão, o tato e até o olfato, neste último caso obras como a coleção infantil publicada no Brasil pela Publifolha: Cores e cheiros muito especiais, que consiste nos seguintes títulos: Aromas da Quitanda, Aromas do mundo, Aromas da cozinha e Aromas do jardim obras que trazem charadas para os pequenos e as pistas para resolvê-las são os cheiros que as páginas exalam<sup>1</sup>. A obra infantil da escritora portuguesa Alice Vieira também se destaca nesse conjunto de publicações olfativas infantis, como é o caso das publicações: *Livro com cheiro de caramelo*, *Livro com cheiro de banana*, *Livro com cheiro de chocolate*, *Livro com cheiro de morango*, *Livro com cheiro de baunilha* e *Livro com cheiro de canela*<sup>2</sup>. Já no aspecto tátil temos o livro *Para vosso prazer*, para vosso deleite e para vossa diversão: *O Teatro do Ornitorrinco*, 1977-2008, Editora Imprensa Oficial do Estado, uma obra desenvolvida pela atriz Christiane Tricerri, pelo designer gráfico Victor Nosek e o jornalista Guy Corrêa, cuja capa e quarta capa são totalmente tomadas por cabelos, o que remete a rebeldia dos jovens e sua oposição ao modelo de comportamento social<sup>3</sup>. Por último, filtrando o foco da nossa discussão, concentramo-nos em examinar a capa do livro e seus recursos composicionais, da mesma forma que também pontuando os ilustradores.

O segundo capítulo é totalmente dedicado à explanação de momentos da vida do autor Monteiro Lobato, trabalho esse realizado sem um tom rigidamente biográfico, mesmo assim necessário. Do criador de Emília procuramos apresentar, a princípio, a sua presença no campo editorial, traçando os seus primeiros contatos como colaborador, escritor, redator e editor, partindo dos jornais escolares até chegar aos periódicos de grande porte e, por fim, o início de sua consagração como editor e empresário na *Revista do Brasil*, marco de mudanças enriquecedoras no setor livreiro do país, até chegar nas editoras por ele fundadas. Mas não é possível falar de Monteiro Lobato e deixar de lado a sua obra infantil, assim, ao dissertar sobre sua produção literária para a infância, direcionamos a nossa atenção para o espaço da adaptação. Finalizando este capítulo, da mesma forma que se fez necessária uma apresentação do autor

---

<sup>1</sup> A coleção é uma criação original da francesa Éditions Auzou. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/1059425-livros-com-cheiros-e-advinhas-divertem-a-criancada.shtml>> acesso 21/10/2019.

<sup>2</sup> Ambas as publicações pertencem a Texto Editores. Disponível em: <<https://www.fnac.pt/SearchResult/ResultList.aspx?SCat=0%211&Search=alice+vieira&sft=1&sa=0>> acesso 21/10/2019

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://napeneira.blogspot.com/2009/11/o-livro-mais-cabelo-de-todos-os-tempos.html>> acesso 21/10/2019

Monteiro Lobato, tratamos de destacar o autor inglês J. M. Barrie, criador do clássico *Peter Pan*, porém, sem a rigidez biográfica tradicional, de modo a inter-relacionar ambos os autores e observar em conjunto as suas histórias de vida, motivações e desenvolvimento de seu legado literário.

No terceiro capítulo, procuramos evidenciar os ilustradores de Monteiro Lobato e, dessa forma, a própria transformação do livro infantil brasileiro. Manoel Victor Filho, Nino, Rodolpho Lamo, Augustus, entre outros, foram agentes mais do que importantes para essa transformação literária, pois os seus trabalhos marcaram a memória afetiva de muitas gerações de leitores, sendo assim, conhecer os ilustradores da obra infantil de Lobato é também compreender a ilustração como elemento discursivo e de grande valor para o livro infantil.

No capítulo quatro, que encerra esta pesquisa, mostramos as diversas nuances das edições da adaptação de *Peter Pan*, da mesma forma que procuramos destacar em primeiro lugar os principais ilustradores ingleses que desenvolveram uma concepção gráfica para a obra de J. M. Barrie e, em seguida, pontuamos mais uma vez os artistas brasileiros que foram encarregados do projeto gráfico da adaptação brasileira da referente obra, estendendo essa discussão até a contemporaneidade, haja vista que toda a obra infantil de Monteiro Lobato se encontra em domínio público.

Isto posto, é de interesse nosso que a pesquisa aqui apresentada possa vir a contribuir significativamente no espaço acadêmico para futuros pesquisadores e estudiosos, tanto da obra infantil de Monteiro Lobato, como também do campo dos protocolos de leitura, que embora ainda não estejam tão evidentes no meio acadêmico, em detrimento de poucos trabalhos sobre os mesmos, vêm crescendo e contribuindo para novas discussões acerca da materialidade do livro e seu projeto gráfico.

## 1. HISTÓRIA DA LEITURA: QUAIS SÃO OS PROTOCOLOS PARA LER?

Quando lemos ou simplesmente ouvimos uma narrativa, por mais simplória que venha a ser, somos tomados por diferentes emoções: espanto, dúvida, medo, tristeza, alegria, raiva etc., assim se comporta o nosso cérebro diante de uma história. E tem sido dessa forma desde que o homem primitivo passou a usar gestos e a articular sons como também a valer-se de pictogramas nas cavernas para registrar a sua passagem, as suas tradições e explicar a sua relação com a natureza e com os deuses, desde então o homem e a leitura se fizeram um só.

A princípio ouvir e ao mesmo tempo ler através dos gestos e das expressões faciais do narrador. Era dessa forma que o expectador/leitor compreendia a história a partir do outro e assim ela era transmitida ao longo do tempo, muitas das vezes alterada, já outras, chegaram até nós em sua forma ancestral através da escrita, de início uma descoberta inocente, porém com o tempo mostrou-se valiosa, primado inventivo que contribuiu com a manutenção e difusão do conhecimento.

Das primitivas e artesanais formas de registros usados pelo homem para perpetuar os seus saberes, datadas de acordo por Merege (2015, p. 1) de “32.000 anos” que, embora não sejam “caracterizadas como escrita, mas já se constituem numa forma positiva de comunicação e de registro. Em outras palavras, são os primeiros esboços representativos da linguagem oral”, até o desenvolvimento do alfabeto quando se passou a um registro mais elaborado e metódico dos saberes. As tabuletas de argila, o papiro e o pergaminho figuram entre os principais suportes de registro. Segundo Merege (2015, p. 4), a mudança para formato atual do livro “aconteceu gradualmente entre os séculos I e V de nossa era” consagrando o “formato códice” o que é, de acordo com o estudioso, “a mais importante revolução da história do livro”.

Das primitivas e artesanais formas de registros usados pelo homem para perpetuar os seus saberes, datadas de acordo por Merege (2015, p. 1) de “32.000 anos” que, embora não sejam “caracterizadas como escrita, mas já se constituem numa forma positiva de comunicação e de registro. Em outras palavras, são os primeiros esboços representativos da linguagem oral”, até o desenvolvimento do alfabeto quando se passou a um registro mais elaborado e metódico dos saberes. As tabuletas de argila, o papiro e o pergaminho figuram entre os principais suportes de registro. Segundo Merege (2015, p. 4), a mudança para formato atual do livro “aconteceu gradualmente entre os séculos I e V de nossa era” consagrando o “formato códice” o que é, de acordo com o estudioso, “a mais importante revolução da história do livro”.

Nesse processo evolutivo, chegou-se a prensa dos tipos móveis de Gutemberg no século XV, um salto quantitativo e significativo para a sociedade, pois tal avanço ampliou o espaço do

livro que se tornou simulacro da leitura, um fruto proibido, repleto de novas ideias, de uma visão maior do mundo e de novas formas de perceber e absorver o conhecimento. De acordo com Darnton (1990, p. 66), não há como precisar uma história uniforme do livro, pois “as condições variaram tanto de lugar para lugar e de época para época, desde a invenção do tipo móvel”, inovação que deu ao objeto livro a sua forma tradicional, mesmo sendo inicialmente um item acessível para poucos indivíduos, mas com o passar do tempo este artefato passou a se popularizar ganhando uma dimensão bem maior, que se sucedeu distintamente em toda a Europa, haja vista as questões político-religiosas que se interpuseram no caminho do desenvolvimento dos saberes, questões que não conseguiram estagnar nem o conhecimento e muito menos a posse do livro por milhares de leitores.

Segundo Oliveira (2015, p. 2), meio século após a inovação de Gutemberg, “Aldus Manutius”, um professor da cidade de Veneza, “criou uma editora para produzir livros para seus alunos”; nesta ação de facilitar o manuseio dos livros, grandes e pesados tomos. Aldus inova não apenas no conforto, mas abre espaço para uma nova forma de confecção do livro.

Na França do século XVII, ainda segundo o referido autor, o aspecto físico do livro muda consideravelmente, “diminuindo”, barateando, desta forma, os custos de confecção e fazendo surgir coleções mais acessíveis para a população, como foi o caso dos “chapbooks”, obras que foram editadas e vendidas nas ruas. Elas eram frequentemente ilustradas com xilogravuras grosseiras, que às vezes não tinham relação com o texto e eram lidas em voz alta para o público entre os séculos XVII e XIX.

Além desses fatores, o que também contribui para o surgimento de um público leitor foi a crescente urbanização da Europa, a preocupação cada vez maior com a educação (uma importante consequência<sup>4</sup> da Revolução Francesa), os avanços tecnológicos (sobretudo no que diz respeito aos equipamentos gráficos e de fabricação de papel), entre outros mais específicos como a determinação de autores que entrariam em domínio público na Alemanha, em 1867 (que possibilitou o crescimento das coleções de livros baratos) e, em 1842, na Inglaterra, ocorreu o mesmo. (OLIVEIRA, 2015, p. 4).

Entretanto, mesmo com o advento da escrita e bem antes do registro tipográfico de Gutemberg, a oralização perseverou, pois, conforme Abreu (2001, p. 1), “tão importante era a prática da leitura oral no século XIV que muitos nobres ainda dependiam da oralização das palavras para compreensão de um texto”. A leitura em voz alta era uma forma de sociabilidade comum, ato tanto executado nos salões nobres, quanto nos espaços frequentados pela plebe.

---

<sup>4</sup> Nesta pesquisa, faremos uso da grafia original em todas as citações.

Ainda, segundo a referida autora, “esse tipo de leitura, além de permitir o contato com ideias codificadas em um texto, era forma de entretenimento e de encontro social”, esse contato de ideias representa o que Chartier (1988) vem a postular como uma troca de ideias e de leituras, pois os textos transitavam entre a nobreza letrada e o vulgo iletrado.

Daí a indispensável identificação das grandes partilhas que podem articular uma história das práticas de leitura, portanto dos usos dos textos, isto é, dos empregos do mesmo texto: por exemplo, entre leitura em voz alta, para si ou para os outros, e leitura em silêncio, entre leitura do foro privado e leitura da praça pública, entre leitura sacralizada e leitura laicizada, entre leitura <<intensiva>> e leitura <<extensiva>>, para a terminologia de R. Engelsing. (CHARTIER, 1988, p. 131).

Chartier (1988) evidencia também que tais “maneiras de ler” comportam características próprias e usos particulares do livro, além disso, o espaço da leitura também deve ser aqui considerado como elemento norteador, pois o mesmo determina as formas do ato de ler, seja em voz alta ou silenciosa, didática ou simplesmente entre amigos.

Ler, em princípio, o gestual e as emoções refletidas na face do narrador foram as primeiras ferramentas utilizadas pelo homem para interpretar as reações e emoções das diversas narrativas compartilhadas pela comunidade. Esse ato de ler o outro sempre foi a chave de leitura/interpretação do interlocutor, foram esses os primeiros protocolos de leitura, as marcas ou pistas deixadas durante a oralização de narrativas ou simples conversação para que a informação fosse decodificada e compreendida pelo outro. Esses protocolos, tão primitivos por assim dizer, não se limitam apenas à leitura que se faz de uma contação de histórias, mas a todo o espaço que nos cerca.

Na perspectiva postulada por Chartier (1988), os protocolos de leitura são marcas de interpretação no discurso oralizado, além de serem considerados como dispositivos paratextuais, elementos tanto gráficos como tipográficos que estão ligados ao texto escrito e ao livro em sua estrutura física/concepção gráfica. Tais elementos paratextuais tanto se encontram internamente (disposição dos capítulos, tipo de fonte, ilustração, notas explicativas, prefácio, posfácio, vocabulário, índice, introdução, mapas etc.) quanto externamente à obra, ao texto propriamente dito (capa, guarda, orelha, texto da contracapa). Nas palavras de Genette:

A capa impressa, em papel ou papelão, é um fato bastante recente, que parece remontar ao início do século XIX. Na era clássica, os livros apresentavam-se em encadernações de couro muda, slavo a indicação sumária do título e, às vezes, do nome do autor, que figurava na lombada. Cita-se, por exemplo, como uma das primeiras capas impressas a das *Oeuvres Complètes de Voltaire*,

pela Baudoin, em 1825. A página de rosto era então o local essencial do paratexto editorial. Uma vez descobertos os recursos da capa, parece que muito depressa começou-se a explorá-los. (2009, p. 27).

Esses “títulos antecipadores”, como bem colocam Chartier (1988) e Genette (2009), revelam uma ortodoxia de direcionamento da compreensão do texto para um público pouco habituado ao contato com a literatura, prática essa comumente realizada tanto pelos editores quanto pelos próprios autores, “dessas estratégias, umas são explícitas, recorrendo ao discurso (nos prefácios, advertências, glosas e notas), e outras implícitas, fazendo do texto uma maquinaria que, necessariamente, deve impor uma justa compreensão” (CHARTIER, 1988, p. 123).

Essa “justa compreensão”, dita pelo autor, tem uma razão de certa forma social, que visa atingir grande número de indivíduos não letrados em um dado espaço urbano ou rural, intencionando, dessa forma, ampliar o acesso da literatura para uma população semianalfabeta ou analfabeta, com obras facilitadas narrativamente, adaptadas ao gosto do “freguês”. Mas também podemos identificar neste viés social de “justa compreensão” uma intenção política e de manutenção do *status* cultural de modelar e direcionar o pensamento desse mesmo público, distanciando-o de ideologias e pensamentos corruptores.

Ler, olhar ou escutar são, efectivamente, uma série de atitudes intelectuais que — longe de submeterem o consumidor à toda-poderosa mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o deve modelar — permitem na verdade a reapropriação, o desvio, a desconfiança ou resistência. Essa constatação deve levar a repensar totalmente a relação entre um público designado como popular e os produtos historicamente diversos (livros e imagens, sermões e discursos, canções, fotonovelas ou emissão de televisão) proposto para o seu consumo. (CHARTIER, 1988, p. 59-60).

Para romper com esse estado ortodoxo cultural que cerceia a verbalização da arte e do pensamento livre, como também da própria escrita, o indivíduo tem que ir além da simples decodificação textual. Os protocolos de leitura não são simples norteadores de ideais estagnados, ou simples muletas textuais, são, na verdade, recursos discursivos dentro e fora do texto. Dessa forma, de acordo com Genette (2009, p. 9), “o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral”, pois amplia a discursividade do próprio texto.

Nessa perspectiva, é preciso aprender a ler as entrelinhas de uma obra por completo, a exemplo disso podemos dizer que uma imagem não está inserida gratuitamente entre as páginas de um livro por simples decoração, trata-se de um elemento carregado de significados. A

simples mudança da fonte textual entre os capítulos ou entre uma página e outra pode evidenciar a personalidade de uma personagem, ou uma tentativa de permitir maior imersão na narrativa por parte do leitor, dependendo da proposta do autor e do editor, a leitura também pode ter início a partir da própria capa, como um jogo de descoberta fazendo uso de elementos gráficos estéticos que ativam todo o conjunto dos nossos sentidos.

Antes de ser um texto escrito, um livro é um objeto; tem forma, cor, textura, volume, cheiro. Pode-se até ouvi-lo se folhearmos suas páginas. Para muitos adultos e especialmente crianças não alfabetizados essa é a leitura que conta. Quem já teve oportunidade de vivenciá-la e de observar a sua realização sabe o quanto ela pode render. (MARTINS, 1989, p. 42).

É a leitura sensorial que nos move, instiga-nos a conhecer o livro em seu estado sedutor de objeto, leitura essa que, segundo Martins (1989, p. 42), é mais prazerosamente singular para as crianças do que para os adultos devido a sua “disponibilidade” e “curiosidade (mais espontaneamente expressa)”. Os adultos, leitores mais experientes, bem mais objetivos em suas observações ou, como Martins (1989, p. 44) destaca, são indivíduos que “tendem a uma postura mais inibida”, contida, embora isso não se faça a regra para todos, pois é necessário levar em conta além da faixa etária, os grupos de leitores, o gênero literário, a época, o espaço etc.

Mesmo cercado de tal fama, o objeto livro nem sempre convence por si só. Sua aparência também impressiona, bem ou mal. Quem de nós não rechaçou um deles por ser impresso em tipos muito miúdos, por ser muito grosso, ou devido a mancha gráfica compactamente distribuída na página, ao papel áspero e a brochura ou encadernação não se acomodarem as nossas mãos? Os racionalistas dirão: mas importante é o que está escrito! Não se trata de racionalizar: a questão aqui envolve os sentidos. Do contrário, como explicar o prazer que pode despertar aos olhos e ao tato um belo exemplar, em papel sedoso, com ilustrações coloridas e planejamento gráfico cuidadoso, mesmo o texto escrito sendo piegas, cheio de falsas verdades ou ainda absolutamente indecifrável? E a revista inescrutável, envolta por um plástico, deixando a mostra apenas a capa atraente e estimulante? (MARTINS, 1989, p. 47).

Essas ferramentas de estímulo composta por cores, formas, texturas e outros elementos que saltam aos olhos do leitor não são recursos recentes, mas foram se aprimorando junto a imprensa e com a arte gráfica acompanhando a evolução do próprio mercado editorial Europeu, em primeira instância, seguido das Américas.

A partir dessa discussão, objetiva-se trabalhar, neste capítulo, as definições de protocolos de leitura em um viés contemporâneo alinhados aos pensamentos de Chartier (1998), Scholes (1989), dentre outras perspectivas de leitura e estética do design do objeto livro para

que possamos de fato perceber como é que estão dispostos os protocolos de leitura nos livros e como esses se estruturam atualmente. Além disso, procuraremos demonstrar o uso de tais protocolos no mercado editorial, de forma a seduzir e conquistar o leitor/consumidor na aquisição de uma obra literária, pelos seus atributos estéticos, planejados e orquestrados pela equipe editorial. Dessa forma, neste capítulo, vamos evidenciar os protocolos de leitura através da história cultural, seguidamente de como esses se estruturam nos livros e no campo editorial. Por fim, procuraremos discutir o papel e a importância das capas, das ilustrações e dos ilustradores.

### **1.1 Os livros e seus protocolos de leitura**

Como evidenciado anteriormente, os protocolos de leitura são elementos textuais e recursos gráficos usados em uma obra literária, mas também em todo e qualquer livro. Na oralidade, são sinais gestuais ou expressivos, ou mesmo marcas comumente usadas para reforçar a compreensão do discurso. A história do livro sempre esteve imbrincada a tais recursos paratextuais como também no que se refere ao próprio processo de desenvolvimento da imprensa e, ao longo do tempo, essa relação foi se ampliando e se diversificando, estreitando os laços entre o leitor e a obra, evolução que também permitiu à sociedade, em momentos distintos de sua história, conhecer as diversas formas do objeto livro, porém é necessário ressaltar que esse desenvolvimento não foi de maneira alguma regular para todos.

Os livros surgem e se difundem entre a sociedade. Evidentemente, as condições variaram tanto de lugar para lugar e de época para época, desde a invenção do tipo móvel, que seria tolo esperar que todas as biografias dos livros se encaixassem num mesmo modelo. Mas, de modo geral, os livros impressos passam aproximadamente pelo mesmo ciclo de vida. Este pode ser descrito como um circuito de comunicação que vai do autor ao editor (se não é o livreiro que assume esse papel), ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor, e chega ao leitor. O leitor encerra o circuito porque ele influencia o autor tanto antes quanto depois do ato de composição. Os próprios autores são leitores. Lendo e se associando a outros leitores e escritores, eles formam noções de gênero e estilo, além de uma idéia [sic] geral do empreendimento literário, que afetam seus textos, quer estejam escrevendo sonetos shakespearianos ou instruções para montar um kit de rádio. (DARNTON, 1990, p. 66).

Esse ciclo de influências e participações no processo construtivo do texto para que este venha a se tornar livro, mais uma vez aqui lembrando Martins (1989), é totalmente atemporal da mesma forma que os próprios protocolos, pois, segundo Darnton (1990), o escritor é

suscetível às discussões tanto durante quanto depois da transformação do seu texto em livro, uma relação que, consoante o autor, “percorre um ciclo completo”, e dessa conexão entre autor, leitor e editor, o texto passa a atender diferentes grupos, cada um com necessidades distintas. Tal percurso vem de encontro ao que Chartier (1990) postula acerca das “maneiras de ler” e da própria adequação do espaço, como já evidenciamos, para exemplificar essa inter-relação que envolve o autor, o leitor e o editor. Por exemplo, Darnton (1990) nos apresenta a relação entre Rousseau e seus fãs:

Um comerciante de La Rochelle chamado Jean Ranson, um rousseuista apaixonado. Ranson não se limitava a ler Rousseau e lacrimejar: ele incorporou as idéias de Rousseau ao tecido de sua vida, conforme ia montando seu negócio, apaixonando-se, casando e criando os filhos [...]. Rousseau, depois da publicação de *La nouvelle Héloïse*, tinha recebido uma enxurrada de cartas de leitores como Ranson. Creio que foi a Primeira onda de cartas de fãs na história da literatura, embora Richardson já tivesse provocado algumas ondulações impressionantes na Inglaterra. O correio revela que os leitores de toda parte da França reagiam como Ranson e, além do mais, essas reações condiziam com as que tinham sido invocadas por Rousseau, nos dois prefácios a seu romance. Ele dera aos leitores as instruções para lê-lo. Atribuíra-lhes papéis e lhes oferecera uma estratégia para entender o romance. A nova maneira de ler deu tão certo que *La nouvelle Héloïse* se tornou o maior sucesso de vendas do século, a fonte individual mais importante da sensibilidade romântica. (DARNTON, 1990, p. 88).

Não apenas podemos evidenciar neste fragmento da vida de Rousseau, destacado por Darnton (1990), a relação entre leitor, autor e editor, como também o que se refere aos “títulos antecipadores” mencionados por Chartier (1990), nos quais ocorre um direcionamento para que a compreensão do texto pelo público possa acontecer. Cabe aqui ressaltar que a inserção desses elementos norteadores não se limita apenas ao desejo do autor, cabe também ao editor avaliar a proposta apresentada.

Segundo Scholes (1989, p. 66), “necessitamos de protocolos de leitura do mesmo modo que precisamos de outros códigos e de outros hábitos, isto é, para dispormos de uma estrutura onde ajustar as nossas diversidades”, uma estrutura que nos auxilie a dialogar com o autor e seus textos, sejam estes clássicos ou contemporâneos, que sempre estão necessitando de novas leituras e discussões, dessa maneira, dando novo vigor à obra. As obras literárias, da mesma forma que “todas as categorias de imagens”, conforme Chartier (1988, p. 61), são “concebidos como um espaço a múltiplas leituras”. Isso posto vem a reforçar a necessidade das leituras e releituras de uma obra, valendo-se dos usos dos protocolos de leitura, pois estes não se perdem no tempo, “[...] não podem, então, ser apreendidos nem como objectos cuja distribuição

bastaria identificar nem como entidades cujo significado se colocaria em termos universais, mas presos na rede contraditória das utilizações que os constituíram historicamente.” (CHARTIER, 1988, p. 61).

Como já evidenciado, a leitura de uma obra literária não se inicia senão a partir dos protocolos de leitura que envolvem a obra, os elementos paratextuais que se destacam no conjunto da capa, de forma que uma leitura antecipada desses elementos permite um conhecimento prévio da obra e, muitas vezes, é possível ter contato com algumas leituras de outros leitores acerca da obra que se deseja ler. Capa, contracapa, orelha e guarda, esses elementos externos ao texto representam a comissão de frente que vai tentar nos conquistar, mesmo com recomendação de outro, a capa e seus pares serão sempre o primeiro contato com a obra literária.

A capa pode parecer um acessório insignificante para o conteúdo da obra propriamente dito, ou um mero fetiche de colecionador que supervaloriza o objeto raro sem levar em conta o entendimento histórico. Contudo, pode ser uma obra admirável, com significado próprio. Isso torna as capas algo digno de ser apreciado e analisado tanto no passado como no futuro. (POWERS, 2008, p. 135).

Esse “mero fetiche” evidenciado pelo autor chega a ser uma colocação um tanto branda para o fato de que muitos colecionadores travam verdadeiras guerras em leilões por obras que, na maioria das vezes, são adquiridas por valores absurdos, desta forma as narrativas envolvidas em tão valiosa capa, protocolo primeiro de leitura a ser observado, nem sequer são apreciadas pelos seus donos, por receio de danificar a peça. Isso não deixa de ser uma visão um tanto triste, pois toda obra literária só pode ser considerada viva se existir um leitor que a leia, que compartilhe com outros as descobertas através dela.

Um segundo protocolo de leitura bastante significativo é a ilustração. Da mesma forma que a capa foi um elemento que no passado era visto com pouca importância, ler uma obra contendo ilustrações era uma atitude pouco recomendada, embora, no que diz respeito à literatura erótica, a imagem era bastante apreciada; segundo Chartier (1988, p. 133): “[...] a imagem, no frontispício ou na página do título, na orla do texto ou na sua última página, classifica o texto, sugere uma leitura, constrói um significado. Ela é protocolo de leitura, é indício identificador”. A ilustração como importante elemento narrativo, de acordo com Cavalcante (2010, p. 4), “caracteriza-se como uma prática que acompanha a longa história da comunicação humana”, fato que se mostra em consonância com o nosso postulado anterior acerca do desenvolvimento da narrativa, onde o homem primitivo, valendo-se de imagens,

emulava pictoricamente o seu habitat, as suas crenças e medos, dessa forma registrando a sua passagem.

Para a referida autora (2010), em seus estudos, a ilustração primitiva é um proto alfabeto, que tempos depois veio a se constituir em símbolos mais elaborados e representativos da palavra, mas que nem por isso o uso da imagem foi abandonado como bem podemos observar nos registros das civilizações suméria, egípcia, babilônica, grega, romana, oriental e tantas outras. Independente do suporte para o registro físico dos acontecimentos, a ilustração sempre esteve presente, não apenas em grande e pomposa construção, mas em simples arabescos em torno de letras capitulares ou mesmo molduras de página de apresentação encapsulando o título da obra e demais referências.

Seja figurando na capa ou no interior da obra, a ilustração também passa a contribuir para a construção dos sentidos do texto, eis por que também é considerada um protocolo de leitura, por em certo sentido nortear o imaginário do leitor em relação à obra, previamente, como na capa, ou ao longo do texto. Acerca da importância da ilustração como norteadora de significados, Silva (2017), em sua análise da ilustração da capa da obra *Éramos seis*, de Maria José Dupré, realiza a seguinte análise com base na vida social das personagens, esta determinada a partir da disposição das mesmas na composição da ilustração:

Em consonância com a narrativa literária, esses personagens ilustrados na capa são chamados de: Lola, Júlio, Carlos, Alfredo, Julinho e Isabel. E nessa ordem de representação do discurso inscrito à materialidade, chamam a atenção prioritariamente os seguintes aspectos, não necessariamente nessa ordem: 1) a representação de seriedade do pai e da mãe estampados nos rostos dos personagens, os quais são colocados como figuras centrais da família; 2) a mulher (mãe) colocada do lado direito do homem (pai); 3) a mulher (mãe), que carrega a criança de colo; 4) o número de filhos predominantemente do sexo masculino; 5) o número de homens na família que representa exatamente o dobro do número de figuras femininas; 6) Os filhos mais velhos ocupando o lugar da guarda das costas dos pais; 7) as vestimentas, que ilustram àquelas usadas predominantemente por famílias de classe média em meados do século XX. (SILVA, 2017, p. 67).

Em seu trabalho Silva (2017) evidencia a eficaz sintonia entre texto e ilustração. Nesse sentido, percebe-se a perfeita relação entre o ilustrador, o texto e a editora que muitas vezes na falta do autor coloca-se como mediadora e assim efetua-se um trabalho em conjunto na organização da obra, prática que foi se construindo no espaço editorial, na medida em que o ganhava forma e corpo, e que se constata com maior frequência nos dias atuais. É interessante evidenciar que essa mesma interação entre capista e autor também acontece, pois nem sempre o artista das ilustrações e o *designer* da capa são os mesmos, porque a editora quase sempre

escolhe os profissionais e determina, ao lado do autor, como a obra vai ser graficamente construída.

Se a imagem é única, encontra-se quase sempre ou nas primeiríssimas páginas do livro, ou na última de todas. Instaure-se assim uma relação entre a ilustração e o texto no seu todo, e de forma nenhuma entre a imagem e esta ou aquela passagem particular. Colocada a cabeça, a ilustração induz uma leitura, fornecendo uma chave que indica através de que figura deve ser entendido o texto, quer a imagem leve a compreender a totalidade do livro pela ilustração de uma das suas partes, quer ela proponha uma analogia que irá orientar a decifração. (CHARTIER, 1990, p. 179).

Outros protocolos, constituintes internos da obra, que se mostram também significativos estão mais ligados à organização textual, como já evidenciado anteriormente. Tais protocolos textuais dizem respeito à disposição dos capítulos e modelo de fonte usada, uso de notas explicativas, índice, resumos que antecedem os capítulos. Um conjunto de marcas que somadas às imagens e aos elementos de capa compõem a obra como um todo e como partes formadoras de um único objeto, o livro, não podem e não devem, pois, ser consideradas em separado, pois, como bem postula Genette, esses não podem ser vistos em separado, todos eles integram em importância a obra, são elementos formadores do objeto livro, não importando “o investimento estético ou ideológico (“belo título”, prefácio-manifesto”), o contraditório e até mesmo a elegância que se impute à obra, pois “um elemento de paratexto está sempre subordinado a ‘seu texto’” (2009, p. 17-18) determinando, dessa maneira, a sua “conduta” e “existência” funcional.

## **1.2 Os livros: capas, ilustrações e ilustradores**

De acordo com o que foi anteriormente desenvolvido por Powers (2008) acerca da necessidade de alguns leitores de possuírem uma obra literária muito mais pelo estético da sua capa do que simplesmente pelo valor que essa agrega no conjunto da narrativa e a sua estrutura ornamental (capa, guarda, orelha) como um todo, atitude que o autor classifica como “mero fetiche” de consumo. Essa observação também é pontuada por Genette (2009) ao classificar a capa como primeiro elemento de contato que procura atrair a atenção do leitor. Já Freitas (2014, p. 19), além de ratificar essas mesmas proposições, diz que a capa é o primeiro contato de leitura que vai se efetivar entre o leitor e a obra literária, a partir da relação deste indivíduo com os “atributos” paratextuais externos, como bem evidencia a autora acerca desse momento:

[...] quando ocorre o encontro do leitor com o livro, seja em uma biblioteca, livraria, ou na estante de um amigo, ocorre a primeira leitura: a da capa do livro. Além da decodificação dos signos formadores do título da obra e do nome do autor, acontece a leitura através dos sentidos, da conexão emocional que se dá entre a capa do livro e o leitor. Os atributos apresentados na capa envolvem o indivíduo permitindo uma ligação entre o leitor e a capa do livro. (FREITAS, 2014, p. 19).

Os “atributos” aos quais se refere a autora nada mais são do que o designer da capa: a fonte empregada, as imagens, a paleta de cores, o material tipográfico, o próprio formato da capa que muitas das vezes não segue o tradicional apresentando elementos extras que ajudam na estimulação dos sentidos do leitor e aguçam o seu desejo de compra. E tais estratégias não se limitam às obras direcionadas unicamente para o público infantil e juvenil, mas abarcam o público adulto, pois a leitura e o desejo de consumir são universais. Dessa forma, os nossos sentidos se aguçam, somos, então, atraídos e levados a conhecer o objeto livro que nos seduz e encanta, mesmo que o gênero em questão não faça parte do nosso gosto pessoal, mesmo assim passamos em revista os seus atributos iniciais estampados no invólucro que o guarda, não importa se somos adultos e racionais, não conseguimos evitar essa atração.

A leitura sensorial vai, portanto, dando a conhecer ao leitor o que ele gosta ou não, mesmo inconscientemente, sem a necessidade de racionalizações, justificativas, apenas porque impressiona a vista, o ouvido, o tato, o olfato ou o paladar. Por certo alguns estarão a pensar que ler sensorialmente uma estória contada, um quadro, uma canção, até uma comida é fácil. (...) O livro, esse objeto inerte, contendo estranhos sinais, quem sabe imagens coloridas, atrai pelo formato e pela facilidade de manuseio; pela possibilidade de abri-lo, decifrar seu mistério e ele revelar – através da combinação rítmica, sonora e visual dos sinais – uma história de encantamento, de imprevistos, de alegrias e apreensões. (MARTINS, 1989, p. 42-43).

Tendo em vista o que pondera a autora ao afirmar que o conjunto dos atributos que envolvem os protocolos de leitura externos à narrativa “mexem com os sentidos do leitor”, Freitas, (2014, p. 20), então se vale do velho ditado popular que diz “nunca julgue um livro pela capa” o qual faz mais do que jus à questão, pois tanto a boa qualidade gráfica apresentada por uma obra quanto um trabalho mais simples empregado na feitura do livro podem despertar por igual a “leitura sensorial” do leitor. Dessa forma, como afirma a autora, não há maneiras de mensurar as decisões do leitor diante do livro. São os atributos táteis, visuais e olfativos que estimulam o primeiro contato com a leitura, abrindo caminhos para o folhear e assim observar os demais protocolos de leitura inseridos na obra.

A capa faz coincidir no mesmo espaço texto e imagem embora, por vezes, seja composta apenas por um destes que assume dupla função. Os elementos textuais de base na composição da capa convencional são, (...) o título, o nome do autor e a editora; eles cumprem a função pragmática de identificar o livro e fornecer informação sobre este. A inexistência de regras hierárquicas de composição permite que ambas as partes – texto e imagem – se complementem de acordo com as suas características específicas. A proximidade dos dois elementos e a sua construção simultânea faz esbater as habituais fronteiras texto-imagem, reforçando o carácter narrativo deste formato, a capa. (CARVALHO, 2008, p. 37).

A capa do livro cuja riqueza visual aguça os sentidos nem sempre foi um elemento de importância para os leitores, segundo Carvalho (2008, p. 7), esta “foi considerada pelo público, durante muito tempo, uma parte acessória do livro, um extra que era muitas vezes deixado fora depois da compra”. Ainda segundo a autora, esse anexo era tratado como um recurso “meramente comercial”, na verdade visto como uma simples embalagem que não tinha razão de ser mantida, mesmo com a sua função de proteção para o texto, sendo logo “descartada” depois da compra.

É interessante observar que, nesse contexto da época, a capa, na visão do leitor/consumidor e de certa forma pela pouca visão de mercado da editora nesse sentido, não era vista com importância e nem sequer possuía uma relação estética com a/o obra/texto. De acordo com Darnton (1990, p. 80), a preocupação maior do leitor, além do texto, eram outras, visto que “os primeiros leitores modernos eram muito atentos ao papel. Geralmente compravam livros sem encadernação e inspecionavam cuidadosamente as folhas, esfregando-as entre os dedos, segurando-as contra a luz, verificando a textura, a cor e os defeitos”.

Embora parte dos antigos leitores tivessem uma visão pouco emotiva com relação à capa do livro, não significava que a ornamentação desta fosse totalmente rejeitada; esse objeto singular de conhecimento foi também sinónimo de *status* para todos os que possuíam um significativo poder aquisitivo, pois ter não apenas uma obra luxuosamente encadernada em casa, mas uma biblioteca farta com obras ricamente encadernadas não foi apenas um apreço pela arte dos capistas da época, ou para proteger o conhecimento em ricos aparatos, tratava-se muito mais, para o dono desse vasto acervo, de evidenciar para a sociedade o seu *status* elevado de comerciante ou de integrante da nobreza.

A capa surge com uma função eminentemente prática: a de proteger o miolo do livro. A sua posição privilegiada, como face visível do livro, tornou manifesto o uso da capa para cumprir outras funções. O carácter ornamental da capa surge como uma necessidade de dotar o livro de uma aparência digna do seu valor económico e social. (CARVALHO, 2008, p. 7).

Assim, a capa do livro, a princípio, era um acessório muito mais reconhecido como uma embalagem do que propriamente como um componente indissociável do texto. Dessa forma, na Europa, pelo costume da época, no antigo regime, os leitores descartavam-na dando preferência ao miolo/texto. Para que esse elemento viesse a ter o respeito e a afeição dos leitores foi preciso um conjunto de avanços nesse campo, de acordo com Carvalho (2008, p. 24), “uma série de desenvolvimentos técnicos vieram facilitar o processo de produção de livros e criaram as condições para o aparecimento e expansão do mercado editorial”, tais avanços possibilitaram um barateamento dos custos da produção do papel, aumentando assim a produção e, conseqüentemente, isso refletiu de forma significativa para o leitor.

Em 1798 Nicolas Louis Robert introduz a produção mecânica de papel que substitui a produção manual, em moinhos. Este desenvolvimento permite aumentar exponencialmente a produção diária de papel, dez vez [sic] superior ao normal nos moinhos, e, conseqüentemente, reduzir o custo do papel. Na mesma altura, a invenção da prensa e dos tipos de metal, que vêm substituir os tipos de madeira modelados manualmente, facilitam o processo de reprodução de livros. Desta forma torna-se possível reduzir o custo do livro e aumentar a velocidade de produção. As técnicas inventadas permitem um aperfeiçoar técnico e um maior cuidado estético da encadernação. (CARVALHO, 2008, p. 24).

Chartier (1988, p. 20) fala que “no primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objecto ausente através da sua substituição por uma «imagem» capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é”; dessa forma, tanto o signo transmutado em imagem quanto a emulação do real através do traço são elementos carregados de sentidos, de narrativa e discursividade. Na conceituação de Cavalcante (2010, p. 37), a ilustração é compreendida “como uma arte visual que produz imagens para comunicar uma informação concreta a partir de um conteúdo descritivo ou analítico”. Para muitos estudiosos da ilustração, dentre eles Cavalcante (2010), a narrativa não se encontra limitada ao texto, ela transborda também na ilustração, complementando-a ou indo além dela. Conforme Carvalho (2008, p. 37), “nem o texto constitui uma legenda da imagem, nem a imagem constitui uma ilustração do texto”, sentido no qual ambos se mostram independentes e ao mesmo tempo se completam na unidade narrativa da obra.

As ilustrações sugerem um entendimento de espaço e de tempo. Enquanto a leitura do texto ocorre de forma linear, as imagens sugerem uma narrativa própria, onde imagem e palavra se potencializam mutuamente em função das suas diferenças. Cada qual pode sobressair-se em relação ao outro, mas o

objetivo de contar uma história ou de passar um conteúdo comunicativo prevalece. (CAVALCANTE, 2010, p. 40).

Tanto a narrativa quanto a ilustração são formas ancestrais de registro da cultura humana, a primeira na forma oral, a segunda expressa na arte rupestre em pinturas de animais e homens, em cenas de caçada, de sexo e celebrações, no habitat do homem pré-histórico numa narrativa visual primitiva construída em pinceladas rústicas com tintas a base de pigmentos vegetais e carvão, pedras, giz, pinturas, rituais onde se tencionava de alguma forma firmar sua condição de homem e celebrar o espiritual, e essa foi a primeira forma gráfica narrativa usada pelo homem para se distinguir dos demais seres.

Para explicar a si mesmo, o que é o mundo, e o que faz no mundo, o homem usou a imaginação, criando os mitos. Com o tempo, somente a oralidade fugaz da palavra não pode atender ao apelo humano de transmissão da mensagem. A palavra e o gesto através da tradição oral foi a forma encontrada para que o pensamento mítico se manifestasse e acendesse a comunicação. Era preciso que fossem criados códigos de comunicação que transformassem o texto oral em um texto visual, uma narrativa gráfica, a linguagem codificada pela imagem que perpetuasse o mito através do rito. Os ritos vão possuir a função dos marcadores de memória contendo a memória gestual dos povos de tradição oral. É, portanto, o rito, a dimensão material do mito. Este mito que se manifesta com uma diversidade de leituras e reconstruções ao longo do tempo, permanecendo o rito imutável. Por esse motivo são os registros rupestres os vestígios arqueológicos, os que possuem duplo valor. No caráter material do significante, os grafismos com suas singularidades nos permitem observar a técnica de elaboração do rito. No caráter intangível constituído pelos temas míticos escolhidos pelos autores e seu valor simbólico, estes aos quais não temos acesso ao significado que está perdido no tempo pretérito. (VERDE, 2006, p. 23).

Porém, embora o homem primitivo não tenha conseguido através de seu registro rupestre perpetuar os significados e sentidos de sua passagem, as civilizações posteriores mantiveram um registro mais acessível para a contemporaneidade, é o caso dos gregos, romanos, mesopotâmicos, egípcios, grupos que também utilizaram uma linguagem figurativa, um misto de texto e imagens, prática que se manteve ao longo da história e que permitiu aos estudiosos conhecerem os aspectos de cada uma dessas civilizações. Mas a arte visual em todas as suas acepções não passou incólume durante o processo evolutivo da sociedade, sofreu diversas formas de censuras e ataques, religiosos ou políticos, uma prova da força narrativa e discursiva que ela sempre apresentou e se manteve forte até a atualidade.

Chartier (2011, p. 20 apud SILVA, 2017, p. 43), sobre as “figuras internas e externas ao texto”, afirma que devem ser levadas em conta tanto “a diacronia” quanto “a sincronia dos

elementos textuais presentes ao texto [...]” do qual tanto o autor quanto o escrito “[...] impõe uma ordem, uma postura, uma atitude de leitura”, isso posto, entendemos que cada grupo social propõe uma ordem de leitura de acordo com a sua organização cultural. O árabe, o hebraico, o persa e o urdu são os sistemas de escrita que utilizam o sentido da direita para a esquerda, da mesma forma que as escritas africanas, já os ocidentais se valem da ordem inversa, da esquerda para a direita. Em tais sistemas, as imagens são organizadas seguindo as respectivas ordens, variando em alguns casos, assim ocorreu com as primeiras imagens impressas em livros.

Presas a um atril, abertas na página apropriada, a Bíblia pauperum, expunha suas imagens duplas aos fiéis dia após dia, mês após mês, em seqüência. Muitos não seriam capazes de ler as palavras em letras góticas em torno das personagens representadas; poucos aprenderiam os vários sentidos de cada imagem em seu significado histórico, moral e alegórico. Mas a maioria das pessoas reconheceria grande parte das personagens e cenas e seria capaz de “ler” naquelas imagens uma relação entre as histórias do Velho e do Novo Testamento, graças à simples justaposição delas na página. (MANGUEL, 1997, p. 123).

Ilustrações primitivas realizadas em cavernas sob a luz de tochas ou fogueiras, em atos cerimoniais ou numa simples tentativa de atrair a boa sorte, tentando por assim dizer capturar o espírito da presa; ilustrações em rolos de pergaminhos, em paredes, tábuas de argila a representar a religiosidade, as leis e estórias; ilustrações profanas e sacras disputando o espaço pelo imaginário do povo simples, que também possuía narrativas que transmitiam e também se valiam da arte à sua maneira, arte que foi se transformando, justapondo imagens e texto construindo cada vez mais significado e discursividade.

A ilustração ganhou o mundo e o seu espaço de atuação se expandiu, não apenas os livros monopolizavam o seu uso, mas os jornais, as revistas ilustradas e a mídia de propaganda (cartazes de teatro, cinema e a venda de bebidas e comestíveis), nesse sentido, a Europa já estava bem mais adiantada no que concerne ao uso da ilustração, em relação às colônias americanas, e embora ocorressem nesses espaços um uso marginal da ilustração e dos prelos, a grande fiscalização do governo e da igreja jamais esmoreceram a vontade de seus realizadores. O Brasil não ficou distante de tais práticas escusas, mesmo com uma vigília do governo, pois conforme Consoante Rosa (2009, p. 82), “durante todo o Período Colonial, a atividade editorial, no que diz respeito à publicação de livros, foi totalmente proibida, comprometendo assim o acesso à informação, embora haja registro de atividades ilegais de impressão de textos”.

De acordo com Darnton (1990), a história do livro não ocorreu de maneira igualitária, uniforme para todo o mundo, e como sabemos esse processo de evolução da imprensa está

relacionado também com o desenvolvimento da ilustração. Dessa forma, ficamos cientes de que a mesma premissa evidenciada pelo referente autor também se aplica a este viés da arte visual.

Foi o desenvolvimento da litografia que possibilitou o avanço tanto da informação quanto do trabalho com a ilustração, em diversos espaços textuais, um dos que mais se destacam são as revistas ilustradas. Para Telles (2010), esses “periódicos ilustrados são produtos da indústria gráfica do século XIX europeu”, um reflexo da tecnologia da época que não apenas baixou os custos da produção editorial como também expandiu para o mundo a própria maquinária tecnológica, fator culminante para o largo desenvolvimento da imprensa no Brasil em 1808, e, com esse novo canal de comunicação, diversas publicações passaram a usar a ilustração como apoio, a princípio timidamente e, em seguida, de maneira bem mais crítica (MOURA, 2010).

Em várias províncias brasileiras surgiram revistas e almanaques, muitos de caráter, eminentemente, literário, contudo, tinham em comum o formato conservador e o uso mínimo de ilustrações. A situação começou a mudar logo no início da década de 1860, quando as revistas passaram a oferecer ao leitor notícias de interesse social que vão desde seus aspectos mais sublimes aos momentos mais trágicos, por outro lado, a grande novidade foi de fato o aparecimento de fotografias e ilustrações mais elaboradas em revistas. Em 1865, a Guerra do Paraguai (1864-1870) mereceu toda a atenção da *Semana Ilustrada*, um periódico de Henrique Fleuiss (desenhista alemão radicado no Brasil). Enquanto os jornais apenas transcreviam informações oficiais ou publicavam algumas cartas enviadas por correspondentes que se encontravam no campo de batalha, a revista em questão, coligou-se a um grupo de oficiais que foram para o front. Esses personagens se tornaram os mais novos repórteres do semanário, que passou a receber com efetiva periodicidade, informações e também fotografias. (MOURA, 2010, p. 3).

Dos aspectos da ilustração trabalhados nas revistas ilustradas desse período, a caricatura e a charge foram as que mais se difundiram, ambas irmãs em origem de crítica política e social, mas diferindo um pouco em estrutura. Para Lima (1963, p. 5), a caricatura é vista como uma “arma das mais poderosas na imprensa, pela universalidade do seu alcance”, o autor segue nesse preceito a mesma fórmula de outros estudiosos citados em seu trabalho, como o Capitão Francis Grose, autor de *Rules for Drawing Caricatures, With an Essay on Comic Painting*, obra editada “em Londres em 1788”, o que já mostrava ao público o valor dessa arte ao mesmo tempo ovacionada e odiada.

Com os avanços na tecnologia gráfica, a popularização dos impressos, inclusive ilustrados, e o crescimento do público leitor, com poder aquisitivo e interesse em consumir periódicos, a imprensa se desenvolveu largamente. Os periódicos ilustrados foram importantes na assimilação dos impactos e

mudanças que o processo modernizador causou nos centros urbanos. (...) A caricatura materializava as novidades, a mudança de paradigmas da sociedade com leveza e humor. Foi a manifestação artística que dominou e marcou o período pelo poder de síntese, por acompanhar o ritmo cada vez mais veloz dos acontecimentos e pelas novas possibilidades gráficas que permitiu sua publicação corriqueira nas revistas ilustradas. (FONSECA, 2016 p. 29).

Trabalhar com a arte visual é, em suma, se deparar com um vasto leque de opções que nascem com um simples traçado a lápis, um esboço rudimentar, seja a charge, a caricatura, os quadrinhos, a pintura, a xilogravura, até o desenho realizado em uma mesa digital. De acordo com Cavalcante (2010), muitos artistas visuais, cada um na sua especificidade, mantêm uma linha fronteiriça evitando que o seu campo de atuação se envolva com os demais, de certa forma desconsiderando-os como pertencentes ao espaço das ilustrações, numa tentativa de dar *status* ao seu trabalho, evitando aceitar a multiplicidade existente na arte visual, um campo rico em narratividade, como já posto aqui no próprio conceito de ilustração.

Todavia, nem todos os artífices da arte visual insistem nessa prática de cerceamento ou, por assim dizer, *apartheid* artístico. Zivaldo, um dos mais renomados ilustradores brasileiros, é um exemplo de artista que abraça o universo da ilustração como nenhum outro; ele transita entre diversos espaços e técnicas desse meio: a ilustração de livros, a charge, a caricatura, os quadrinhos etc. Além disso, é considerado um artista gráfico, duas vezes autor, pois Zivaldo tanto escreve os seus livros como também os ilustra, uma prática hoje bem comum, principalmente em obras de literatura infantil, como afirma Arantes (2009):

A prática comum de produção do livro de literatura infantil implica um produtor do texto verbal (escritor) e uma das imagens (ilustrador). Este também é um autor, pois, na sequência de imagens, cria e recria o texto ilustrador. É possível fazer uma analogia com o trabalho do tradutor, que transporta as ideias de uma linguagem para outra. Os elementos figurativos do texto são organizados e articulados em sua própria linguagem, traduzindo significados para a visualidade e buscando abertura no espaço de invenção. Atualmente, há muitos autores ilustradores que produzem na íntegra os seus textos, congregando palavra e ilustração num trânsito entre linguagens diversas de uma mesma autoria [...]. (ARANTES, 2009, p. 11).

Embora a ilustração possua, nos meios acadêmicos e entre vários artistas renomados, sua importância assegurada e preservada da mesma forma que a sua história, ela é tomada por alguns como uma expressão menor, rotulada como infantil, uma muleta para ajudar o leitor na sua jornada para a compreensão do texto, mero enfeite etc. Em entrevista concedida a Isabela

Latufo<sup>5</sup>, o autor e ilustrador Odilon Moraes afirmou que, como pintor, tinha um preconceito em relação à ilustração afirmando que a sua visão só mudou depois do contato com o livro *A Árvore Generosa*, de Shel Silverstein, obra que, de acordo com ele, permitiu a abertura de um novo rumo, levando-o a “ver a ilustração como um modo de expressão, um gênero”.

Nessa obra, a ilustração apresenta um traço simplório, mas narrativamente forte, nostálgico que nos transporta para um momento de nossa infância, um tempo ameno. Além disso, o vazio que cerca a ilustração dá ao leitor a chance de preenchê-las com as suas lembranças. A ilustração e o texto juntos se tornam uma cápsula do tempo. Talvez seja isso mesmo de que necessitem os muitos detratores da ilustração, uma verdadeira leitura generosa para tirar a poeira dos olhos, para poderem ler a narrativa existente nas imagens nas páginas de um livro ou mesmo de uma capa.

De todos os protocolos de leitura aqui evidenciados, a ilustração foi o mais desprestigiado no círculo da leitura por ser tratada, por alguns, como um elemento sem importância, visão que não é recente, mas que aos poucos vem se rompendo, embora ainda hoje esse preconceito persista. De acordo com Cavalcante (2010, p. 55-56), na década de 30, do século passado, novas discussões foram levantadas acerca da ilustração, que passou a ser tratada como um “ornamento” abjeto e como tal deveria ser deixado de lado, pois, segundo a autora, “esse pensamento está refletido em obras de arquitetura e de designer ao longo do século XX” e se fez refletir na base do movimento modernista causando um impacto na estética do mercado editorial.

Na medida em que, em linhas gerais, a ilustração era entendida como um ornamento que acompanha um determinado texto, pode-se entender a razão pela qual se estabeleceu um certo afastamento entre a imagem funcional e o design gráfico. A ilustração foi banida do contexto gráfico que visava atender ao lema do “menos é mais”. Esses preceitos, a partir de então, impactaram significativamente a história da ilustração. (CAVALCANTE, 2010, p. 56).

Para Takeuchi (2005, p. 1-2), existe um nivelamento de importância dentro do espaço literário, onde “o código verbal escrito”, como bem destaca a autora, é muito mais evidenciado em livros voltados para o público leitor adulto e juvenil. Nesse sentido, a ilustração é excluída, sendo direcionada para o espaço da literatura infantil, uma estratégia editorial e, de certa forma, em consonância com alguns dos escritores e poetas que veem na ilustração um elemento que desfavorece a sua obra, além de aumentar os custos de produção, “a não ser que o escritor seja

---

<sup>5</sup> Obra citada disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/89198>>

ao mesmo tempo ilustrador e que conceba o livro com esses dois componentes: o texto literário como linguagem visual”, um escritor que entenda a ilustração como um recurso narrativo valioso para o seu texto.

Porém, nem todos os leitores adultos ou juvenis se abstêm de ler ou adquirir uma obra com ilustrações. Além disso, vale lembrar que muitas obras clássicas são inseparáveis de sua arte visual, por simples tradição e por exigência dos leitores. O que seria de uma edição de *Paraíso Perdido*, de John Milton, *A Divina Comédia*, de Dante Alighiere ou de *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, sem as ilustrações de Gustave Doré? Para alguns leitores seriam obras em que as possibilidades de significados são reduzidas. Nas palavras de Moraes (2014), em entrevista sobre o valor da ilustração,

[...] a imagem não reproduz mais a palavra, não é mais apoio para o leitor que está aprendendo a ler, a imagem está contando uma coisa e o texto outra, o adulto está acostumado a pensar que imagem é redundância, está acostumado a renegar a imagem e, quando ele percebe que a imagem não está contando o que a palavra está falando, é despertado para prestar atenção na imagem. A criança, por sua vez, está acostumada a ler imagem e assim aprende a ler palavras. Um adulto quando lê para uma criança, redescobre a imagem enquanto a criança descobre a palavra. (MORAES, 2014, p. 31).

Acerca disso, Fonseca (2015, p. 4) afirma que a ilustração é um elemento paratextual que direciona o leitor na compreensão do texto, mas devido à forma como os ilustradores a compõe ela se torna um elemento narrativo tão importante quanto o texto verbal, por também esse protocolo apresentar uma rica simbologia, que também pode ser vista como texto implícito, muito comum em ilustrações antigas de livros ou de pinturas, afrescos e esculturas. Dessa forma, segundo o autor, “analisar uma ilustração é um processo complexo, pois devemos ter a disposição conhecimentos variados para que essa análise seja coerente com os níveis distintos e necessariamente complementares” (FONSECA, 2015, p. 4), uma prova de que a ilustração não é um mero ornamento, mas um recurso rico em sentidos e significados.

A folha em branco para o ilustrador não significa uma escassez de ideias, mas um momento para refletir as infinitas possibilidades que dela podem nascer. O profissional das artes visuais a cada novo trabalho se reinventa, da mesma forma que reinventa a arte, mundando por completo a técnica de ilustrar e a forma de narrar. Para Arantes (2009, p. 11), o ilustrador “cria e recria o texto” ação que dá a ele a coautoria da obra, tanto adulta quanto infantil, embora este último espaço venha a ser muito mais marcante para o artista da ilustração do que o primeiro, mas o mercado é amplo, diversificado e é dessa forma, transitando entre os muitos universos da arte, da publicidade e da literatura que o profissional gráfico vai construindo sua bagagem

de conhecimento. Muitas vezes artistas visuais que jamais se permitiram conhecer o universo da ilustração de uma obra literária de repente, ao participar de um projeto gráfico de uma obra, sentem-se mudados da mesma forma que a sua participação impacta nesse espaço da arte visual, abrindo um novo leque de opções para os artistas novos e veteranos.

Ao longo da história das artes visuais, muitas vezes, grandes artistas foram grandes ilustradores, assim como grandes ilustradores foram grandes artistas. Nesses casos exemplares, os limites entre ilustração e obra de arte não se sustentaram, pois a força do trabalho ultrapassa a luta pela preservação de campos de conhecimento. Muitas vezes o fato de um artista consagrado com um estilo estabelecido ser convidado para fazer uma ilustração é considerado um equívoco, na medida em que a ilustração pode vir a ser uma transposição de um estilo já consagrado, e não a realização de um trabalho projetado especificamente para um determinado conteúdo. No entanto grandes momentos da ilustração ocorreram com artistas que não assumiram rótulos e realizaram os seus trabalhos. Embora o estilo do artista se destaque, as obras foram desenvolvidas especificamente para o conteúdo que as acompanha. (CAVALCANTE, 2010, p. 78).

Protocolos de leitura, elementos paratextuais que norteiam a narrativa, ora construindo sentidos, ora direcionando-os para estabelecer uma perspectiva ideológica, um ideário de mundo perfeito, cheio de paz e alegria, onde prevalecem a exaltação dos valores sociais e pátrios da mesma forma que a visão de uma sociedade etnicamente uniforme haja vista a padronização do perfil das personagens que figuram nas capas. Elementos trabalhados são somente nas capas das publicações infantis, mas também nas obras adultas. Também num viés mercadológico, esses paratextos são ferramentas que instigam a percepção do leitor para o consumo do livro, que, nesse sentido, torna-se um objeto devido não ao seu conteúdo, o texto, mas a todo um conjunto de ornamentos construídos para seduzir, desde a capa desse objeto livro.

Com suas imagens dispostas em arranjos gráficos que saltam aos olhos do incauto leitor que é tomado de um impulso e passa, então, a sentir o objeto em suas mãos, o toque na capa sedosa, por vezes aveludada ou com arabescos em alto relevo que ressaltam a imagem e o título, capa, contracapa, orelha e guarda, todos os elementos que compõem a obra neste primeiro contato são passados em revista, e então o leitor se depara com os pequenos textos que estão ali inseridos e que dão início ao texto, é então que a obra passa a ser folheada e parcialmente lida. E dessa forma os protocolos de leitura se inserem no universo literário como ferramentas de apoio ao leitor e como verdadeiros mecanismos modernos de vendas.

Assim, nesta pesquisa, intentamos compreender o que são os protocolos de leitura dentro de um espaço social e culturalmente transitório a partir de uma breve contextualização histórica, observando como os atributos paratextuais se fizeram presentes em nossa sociedade,

a princípio elementos norteadores da oralidade e, em seguida, do texto escrito, que sempre se inter-relacionaram, pois a narrativa como a constatamos durante o desenvolvimento deste trabalho não pode existir sem ambos. Índice, notas de rodapé, vocabulário, prefácios, tipografia, posfácio, capa e ilustrações, todos esses protocolos se desenvolveram na medida em que o livro ganhava corpo e importância na sociedade, da mesma forma que o próprio mercado editorial, que passou a orquestrar as regras de feitura e até de leitura do livro, o qual, antes, pertencia a poucos indivíduos, ganhou o mundo e se consagrou com a sua riqueza de gêneros dos mais diversos.

### **1.3 Os livros e o campo editorial: protocolos para ler**

Quando anteriormente discutimos acerca da leitura da capa do livro, evidenciamos uma relação com elementos puramente sensoriais e emocionais que a estética do objeto livro proporciona ao leitor em seu primeiro contato. Como bem argumentou Freitas (2014), essas reações, também consideradas como cinestésicas, permitem novas atitudes por parte do leitor; o folhear, a leitura parcial da obra, como também a aquisição da mesma, a compra propriamente falando, esse despertar dos sentidos e emoções nada mais são do que reações naturais, mas que são, de certa forma, provocadas intencionalmente por parte das editoras, uma estratégia de venda.

Embora, de acordo com Genette (2009, p. 30), o elemento paratextual da capa não pode ser considerado como “manifestação primeira do livro que é oferecida a percepção do leitor”, pois, como bem postula o teórico, outros elementos se sobrepõem à capa, cobrindo-a, seja uma “sobrecapa ou cinta”, porém cabe a nós ressaltarmos um ponto não evidenciado pelo autor: tais práticas de sobreposição em relação à capa ocorrem apenas em poucas obras literárias, fato que vai depender em muito dos custos empregados no projeto gráfico, fato primeiro que vai ser levado em conta pela editora.

Tanto a capa tradicional, a sobrecapa e a cinta, estas últimas evidenciadas com maior importância por Genette (2009), e nem por isso devemos aqui desmerecer a primeira, tem como função chamar a atenção do leitor; tais protocolos de leitura, nesse sentido, são aqui empregados como mecanismos mercadológicos, ferramentas práticas de sedução e negociação editorial.

Muitas capas de livros hoje em dia, são verdadeiras obras de arte, o uso dos mais variados elementos e tendências transformam essas capas em verdadeiras embalagens que tem como função seduzir o seu consumidor. [...] O mercado editorial, ciente de tal atração exercida pela capa do livro, realiza um amplo

investimento no design gráfico da mesma. Os designers editoriais têm autonomia para criar trabalhos que fujam do lugar comum, entregando materiais audaciosos, instigantes e criativos. O processo de design editorial conta com uma gama de opções e utilizações de diversos elementos como cores e imagens que se tornam irresistíveis aos olhos do consumidor e que podem influenciar de forma decisiva a escolha dos livros. (FREITAS, 2014, p. 14).

Como vimos, segundo Martins (1984, p. 32), “[...] a leitura vai além do texto (seja ele qual for) e começa antes do contato com ele”. Nesse sentido, a leitura da capa do livro passa a ter grande importância, por encontrar-se com o leitor antes mesmo que a história da obra em si; porém essa mesma ação prática da leitura de ir além do texto também pode ser evidenciada nas leituras que são realizadas das imagens ou ilustrações contidas tanto no interior da obra quanto em seu exterior, no caso a capa.

As ilustrações, como já foi evidenciado anteriormente, não se encontram sem sentido ou aleatórias entre as páginas da narrativa. Como explicita Chartier (1988, p. 133), a ilustração “classifica o texto, sugere uma leitura, constrói um significado. Ela é protocolo de leitura, é indício identificador”. Pelo fato de as ilustrações/imagens não se encontrarem aleatoriamente entre páginas ou isoladas do texto verbal, como é o caso da capa do livro, podemos afirmar que estas estão repletas de significados que vão além do próprio texto, não funcionam como um simples suporte de repetição narrativa ou simples ornamentação, pelo contrário, figuram como um segundo texto (no que se refere à ilustração de capa, podemos dizer que tal protocolo de leitura funcionaria como uma prévia/prológo do texto) ou uma extensão da narrativa.

Para desenvolver um projeto gráfico em uma obra literária, o artista, seja ele o capista ou o ilustrador, pois nem sempre ocorre em projetos desse porte o uso de um único profissional para compor todo o trabalho gráfico de um livro, seja o designer interno ou externo à obra, o artista procura a princípio realizar uma total ou parcial leitura do objeto a ser trabalhado, pois, como bem evidencia Carvalho (2008, p. 38), num sentido lato, a leitura da obra a ser ilustrada é o primado da “criação gráfica” para que, dessa forma, seja possível desenvolver um elemento totalmente único e carregado de narrativa visual que possibilite estabelecer a conexão entre o leitor e a obra literária.

A prática de muitos capistas permite demonstrar que não há um meio mais apropriado para a capa, uma vez que cada um tem as suas vantagens e desvantagens. A fuga de uma representação demasiado literal constitui um exercício de análise e síntese do conteúdo do livro que visa sobretudo não condicionar o público à partida. Ao mesmo tempo, a necessidade de definir estratégias de representação menos ligadas a uma dimensão imediata do texto

permite que a capa seja alvo de explorações mais produtivas. (CARVALHO, 2008, p. 38).

De acordo com Freitas (2014), a imagem é um fornecedor de informações, rico em multiplicidade de sentidos e capaz de enlevar o espírito do leitor, de inquietá-lo emocionalmente, dessa maneira facilitando a compreensão do texto ali inserido, um texto construído com traços, formas e cores em nuances que instigam o leitor a um olhar mais aprofundado sobre a dimensão espacial na qual a imagem está, quanto mais rica em detalhes, de símbolos de aproximação com a obra maior será a discursividade. É necessário ressaltar que embora o mercado editorial possua um rico aparato tecnológico no que toca ao designer gráfico e aos artistas renomados da área, incoerências entre o projeto gráfico da capa e o texto acontecem e são bem mais comuns do que podemos imaginar.

É, pois, dentro do espaço da capa que a primeira imagem do livro começa a ganhar corpo, adequando-se as suas dimensões, ajustando-se as diversas possibilidades e técnicas empregadas pelo capista: ilustração, fotografia ou somente as linhas de um título; a técnica e o estilo de composição de uma capa estão intimamente ligados à época de sua realização, porém isso não impede que o capista retome antigos processos, faça releituras artísticas de antigos movimentos culturais ou, em certos casos, siga as regras ditadas pelo próprio mercado editorial. Conforme Carvalho (2008, p. 25), “a mistura entre texto e imagem é um resultado do avanço tecnológico”. Desde os tipos móveis de Gutemberg no séc XV, os avanços não apenas na feitura do livro se desenvolveram, mas a própria arte cresceu de forma igualitária, pois ela soube usufruir desses mesmos avanços empregando as mesmas técnicas e materiais em seu espaço de atuação.

As capas de livro eram muitas vezes compostas apenas com texto como constrangimento dos sistemas de impressão existentes: a litografia era o processo mais adequado à reprodução de imagem, enquanto a impressão com tipos de chumbo era o sistema mais adequado à composição e reprodução de texto (...) A influência do contexto social nem sempre se demonstra de maneira directa, mas é determinante para o aspecto geral das capas. Embora a reprodução de cor tenha surgido na segunda metade do século XIX, com técnicas como a fotogravura ou a litografia, o seu uso nas capas de livro torna-se mais frequente após a I Guerra Mundial. Os químicos usados na produção de tintas eram os mesmos usados para fazer explosivos, por este motivo, eram mais raros durante a guerra, com o racionamento. Nas décadas de 50 e 60 o uso de ilustração nas capas, muito comum nos primeiros livros, começa a ser considerada obsoleta por comparação ao emergir de uma estética mais abstracta, influenciada pelos movimentos artísticos da época. (CARVALHO, 2008, p. 25).

De acordo com Carvalho (2008), um novo mercado editorial surge com uma nova tecnologia empregada no fabrico do livro, dando a este uma nova roupagem no que concerne à capa, agora vista como elemento indissociável e rico em possibilidades para evidenciar o produto que ela envolve, o texto. Mesmo com tantas mudanças, esse novo mercado editorial não conseguiu agradar a todos, pois se por um lado a capa, consoante Carvalho (2008, p. 24), passou a “ser interpretada, neste contexto, como uma estratégia comercial que pretende devolver ao livro um aspecto mais apetecível”, por outro lado nesse avanço fica difícil mensurar o “valor intelectual e social” tanto do texto quanto da capa, o que não deixa de ser um reflexo de um passado onde a ornamentação luxuosa acarretava status ao seu dono, só que neste novo viés editorial evidenciado pela autora procurava-se aplacar ou, de certa forma, fomentar a vaidade do autor, que desejava possuir uma capa a altura do seu trabalho.

Dentro dessa problemática, tendo em vista os altos custos que poderiam acarretar e a recusa em usar materiais mais baratos para a confecção do livro, segundo Carvalho (2008, p. 24), o mercado editorial sofreu duras críticas: “[a]lgumas delas sugeriam que os gastos com a capa fossem mais contidos e que fosse dado privilégio ao miolo do livro”. Um evidente retrocesso, para a época, porém, de acordo com Oliveira (2005, p. 1), “[o] formato do livro foi se adequando às exigências dos editores, distribuidores e leitores, ou seja, este fator de acessibilidade foi evoluindo”, mesmo com diversas publicações luxuosas no mercado, estas passaram a dividir espaço com obras mais simplórias tanto em seu formato quanto no aspecto textual, a famosa *bibliothèque bleue*. A propósito, afirma Darnton:

Enquanto os livres-pensadores naturalizavam a religião, a *bibliothèque bleue* fornecia espiritualismo, hagiografia e milagres. E, enquanto os cientistas esvaziavam o universo de mistérios, a *bibliothèque bleue* enchia a cabeça de seus leitores-ouvintes com visões de forças ocultas e ameaçadoras, que podiam ser apaziguadas com feitiços e decifradas com um receituário – números mágicos, fisiognomia e rituais primitivos. Como literatura, a *bibliothèque bleue* adaptava e simplificava contos medievais e o humor gaulês, rejeitados pela sociedade elegante do século XVII. (DARNTON, 1990, p. 127).

Diferente das obras com capas luxuosas e mais elaboradas graficamente, o cordel, expressão genérica que, segundo Chartier (1988, p. 55), também classifica a *bibliothèque bleue*, também fez uso de um projeto gráfico, de forma bem mais simplória, porém significativa para o estudo da ilustração em livros, ou seja, valendo-se da xilogravura como técnica, pelo baixo custo e, mesmo com um aspecto de simplicidade, a arte em seu desenvolvimento de produção de uma imagem é bastante complexa.

No entanto, como a arte é uma habilidade intrínseca ao homem, ela é viva e sempre se renova e se adapta ao meio social; as constantes evoluções do mercado editorial também contribuíram para que a arte das capas dos livros também evoluísse da mesma forma que a ilustração interna juntamente com os demais protocolos. A evolução tecnológica não estagnou os processos artísticos tanto no referente à técnica de ilustração, pintura, fotografia como também no método manual de confecção da própria capa, processo este conhecido por Crafts. A evolução tecnológica de cada época possibilitou uma mudança, lenta, mas significativa para o livro, tanto na visão do leitor quanto do próprio mercado editorial, agregando a este um valor não apenas estético, “impondo-se”, de acordo com Carvalho (2008, p. 14), “como elemento de comunicação privilegiado para a promoção do livro”, mas também se apresentando com um valor narrativo significativo.

O alinhamento ou continuidade de elementos gráficos que se prolongam do painel frontal para a lombada e contracapa denunciam o modo de trabalho do capista, em que a capa é um plano único trabalhado da esquerda para a direita, ao contrário da leitura normal quando está montado no livro. Este facto potencia as possibilidades narrativas da capa, que alguns capistas levam ao extremo, pela extensão à folha de rosto, folha de título e folhas subsequentes que continuam a narrativa iniciada na capa. (CARVALHO, 2008, p. 29).

Esse transbordamento da narrativa para a capa do livro, que a autora menciona, é uma forma de agregar um valor social e artístico a um elemento que no passado era visto como supérfluo, jogado fora, em suma, descartado por não ser apreciado pelos leitores como parte indissociável do objeto livro. Partir dessa preocupação com a composição em sua totalidade, fato que devemos também aos avanços não apenas tecnológicos, mas socioculturais, texto e capa se fundem em um único objeto. É preciso ressaltar também que toda essa mudança na estrutura composicional do livro permitiu um reconhecimento do capista/designer gráfico, este profissional que também se torna um coautor, pois ele, em seu trabalho, vai além da simples decoração, procurando construir um sentido a mais na obra, como bem postula Carvalho (2008, p. 43), “ao relacionar o conteúdo da capa com o conteúdo do livro” onde o outrora elemento descartável passa a ser considerado “um elemento complementar”.

Para que essa relação entre ambos os elementos se concretize e que a imagem da obra se projete na capa, cabe ao capista realizar uma leitura da obra, pois, para Carvalho (2008, p. 38-39), “a leitura é tomada como parte implícita do processo, uma fase preparatória de contacto com a história e o autor do livro, que será a fonte de inspiração primária”, assim, ler a obra

significa para o artista construir uma conexão narrativa entre o autor e o leitor, o que nos traz mais uma vez a pressuposta relação entre ambos, anteriormente citada por Darnton.

Enquanto primeira impressão do livro para o público, a capa passa a ser uma parte integrante da história e da experiência de leitura. Daí que, quando se fala de regras para a criação de capa, a leitura, total ou parcial, do livro seja uma parte implícita do processo de criação, referida pela maioria dos capistas. Nessa perspectiva, “[...] conhecer o conteúdo do livro torna-se um apoio para a tomada de decisões sobre a metáfora da capa. Neste sentido, podemos, antes de tudo, ver os capistas como leitores informados e não como meros profissionais encarregados da tarefa de decoração do livro.” (CARVALHO, 2008, p. 39).

Como já dissemos, as decisões de uma editora no projeto gráfico seguem critérios puramente mercadológicos, pois sempre existirá um público ávido por consumir obras de seus autores preferidos em novas e fascinantes, artisticamente falando, edições. De acordo com Freitas (2014, p. 16), “as editoras têm grande interesse em atingir e a agradar esse público”, investindo maciçamente no designer das capas e demais elementos paratextuais. Uma ação editorial que foi antecipada por Monteiro Lobato e que pode ser observada nos diferentes projetos gráficos que integraram as capas de sua coleção infantil.

Acerca desse fato podemos exemplificar esse investimento editorial com a saga *Harry Potter*, da autora inglesa J. K. Rowling, composta de sete livros oficiais, quatro livros suplementares e três livros recentes nos quais dois destes são adaptações de roteiros dos mais recentes filmes que expandiram a franquia e um que adaptou o roteiro de uma peça teatral. Não vamos nos estender muito sobre os derivados editoriais dessa saga, o que queremos evidenciar é a coleção principal desse universo literário, que comporta sete livros. Após o término das adaptações cinematográficas correspondentes a esses, a editora Rocco, que detêm os direitos de publicação no Brasil, lançou um total de cinco coleções com trabalhos gráficos diferenciados, além disso algumas dessas coleções foram vendidas em boxed set (caixa coletânea), uma caixa totalmente decorada contendo toda a coleção.

Na América do Norte e na Europa, o leitor se depara com um extenso universo gráfico editorial dessa série, com capas que brilham no escuro; com as páginas coloridas e que ao fechar o livro exibem as cores de cada uma das casas fraternais da escola do personagem, lembrando o cachecol usado pelos alunos; capas de couro com símbolos confeccionados em metal, removíveis e que podem ser usados como pingentes; capas em tecido etc.

Como é possível observar, no exemplo dado, não existem limites tanto para a criatividade quanto para o empenho das editoras em conquistar o seu público leitor, e como já foi explicitado, essa estratégia de sedução para com o leitor não é direcionada apenas aos

jovens, tendo em vista que os leitores mais maduros também são seduzidos, a exemplo do boxed set com as obras completas e em capa dura dos mais renomados autores clássicos nacionais e estrangeiros do porte de Machado de Assis, de Tolstói, Jane Austin, Oscar Wilde.

Ainda, de acordo com Freitas (2014), todo o conjunto de atributos trabalhados na confecção de uma obra literária causa uma reação empática entre o leitor e o livro, reação que se mostra distinta para cada um destes, perspectiva na qual o objeto livro funcionaria como um gatilho emocional entre os leitores, enlevando suas emoções e até memórias afetivas. Dessa forma, “a leitura sensorial está muito conectada à leitura emocional, pois as emoções em um ser humano podem ser despertadas de acordo com os sentidos” (FREITAS, 2014, p. 20). Nesse viés evidenciado pela autora, os protocolos de leitura estabelecem também uma relação sinestésica com o leitor. Assim, “[n]o caso das capas dos livros, os atributos apresentados podem causar emoções variadas ao leitor, despertar lembranças, estimular a imaginação, causar alegria, tristeza ou curiosidade, tudo se passa num processo de identificação não existe um controle racional sobre isso.” (MARTINS, 1989, p. 49).

Como afirma Freitas (2014, p. 20), o oposto também se faz nesse primeiro contato do leitor com a obra literária, trata-se de uma leitura mais consciente, ou como ela mesma evidencia, “uma leitura racional”, onde o leitor mais centrado não se deixa envolver pelos aspectos externos da obra, evidenciando apenas o seu conteúdo narrativo, embora esse mesmo conteúdo não se encontre isento dos atributos, pois, como já evidenciado, os protocolos de leitura também se encontram dispostos na estrutura textual, da organização dos capítulos e da tipologia utilizada até as notas explicativas no fim da página. Nesse caso, é interessante pensar que o leitor que se acha imune à sedução dos atributos externos do livro acaba sendo de certa forma levado a se envolver por outros aspectos paratextuais existentes na organização interna da obra.

O envolvimento do leitor com a obra literária, que a princípio se dá a partir da primeira leitura do seu elemento de guarda, segue internamente com os outros componentes gráficos que envolvem o texto, protocolos de leitura/paratextos de segundo plano, considerando-se que a capa é o primeiro espaço paratextual a ser observado. De acordo com Bastianetto (2005, p. 68), paratextos como notas de rodapé, prefácios “podem explicitar implícitos de difícil apreensão para o leitor do texto traduzido e, igualmente, explicitar subentendidos presentes no texto”. Além desses protocolos, ainda segundo a autora, as epígrafes fornecem “pistas de leitura” e geram “expectativas”, pois tais citações estão intimamente ligadas à narrativa.

Um exemplo significativo da importância desses protocolos mencionados pode ser observado na obra *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho*, Editora

Zahar, 2013, edição comentada e ilustrada de autoria de Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido pelo seu pseudônimo Lewis Carroll, obra rica no estilo nonsense/absurdo, uma forma narrativa caracterizada por um humor perturbado e sem sentido, de acordo com Gardner (2013).

O estudioso da obra aludida e autor da introdução que compõe a edição comentada de Alice, nesse mesmo escrito cita a preocupação de Gilbert K. Chesterton com o lançamento da clássica obra acompanhada de diversos elementos paratextuais, em razão da comemoração do centenário da obra. O medo do colega, consoante Gardner (2013, p. 8), estava no fato de a obra vir a perder a sua qualidade literária, a partir do uso de tais elementos paratextuais.

Para o estudioso, que organizou todo o conjunto de notas explicativas tanto textuais quanto das próprias ilustrações clássicas, “os livros de Alice prestam-se facilmente a qualquer tipo de interpretação simbólica – política, metafísica ou freudiana”. Todavia, ainda segundo Gardner (1960), a obra comporta elementos tais como: poesias, música, citações históricas, literárias, culturais que não correspondem e não são mais significativas na contemporaneidade, ou seja, não são mais usadas, lembradas por adultos e muito menos crianças, por esse motivo, de acordo com o pesquisador, os recursos paratextuais são necessários para o norteamento dos leitores interessados em um aprofundamento maior da obra, os quais não impedem a leitura de jovens e crianças que desejam apenas se aventurar na narrativa, sem a preocupação de se dirigirem ao conjunto de paratextos existentes na obra.

O fato é que o nonsense de Carroll está longe de ser tão aleatório e despropositado quanto parece a uma criança americana de nossos dias que tenta ler os livros de Alice. Digo “tenta” porque foi-se o tempo em que uma criança com menos de 15 anos, inclusive na Inglaterra, podia ler Alice com o mesmo encantamento encontrado em, digamos (...) O Mágico de Oz. As crianças hoje sentem-se aturdidas e as vezes apavoradas pela atmosfera dos sonhos de Alice. É apenas porque adultos – cientistas e matemáticos em particular – continuam a apreciá-los que os livros de Alice têm sua imortalidade assegurada. É apenas para esses adultos que as notas deste volume são dirigidas. (GARDNER, 2013, p. 8).

Esses indicativos de leitura distribuídos de forma ordenada em todo o texto, além de se mostrarem necessários para um aprofundamento maior da obra tanto para leitores altamente capacitados, como bem evidencia Gardner (2013), quanto para os leitores menos envolvidos com a literatura, podendo até serem ignorados por alguns, estes protocolos não são de maneira alguma novidade no campo editorial. Segundo Darnton (1990, p. 98), já no “século XVI, as notas marginais eram publicadas como glosas, que guiavam o leitor por entre os textos humanistas. No século XVIII, a glosa deu lugar à nota de rodapé”, e assim voltamos a Chartier (1990, p. 123) quando este discute sobre a intencionalidade do autor e do editor de direcionar a

leitura de forma a domesticar uma compreensão do texto por parte do leitor, ação essa ora política, ora educativa.

Por um lado, a leitura é prática criadora, actividade produtora de sentidos singulares, de significações de modo nenhum redutíveis às intenções dos autores de textos ou dos fazedores de livros: ela é uma «caça furtiva», no dizer de Michel de Certeau. Por outro lado, o leitor é sempre, pensado pelo autor, pelo comentador e pelo editor como devendo ficar sujeito a um sentido único, a uma compreensão correcta, a uma leitura autorizada. Abordar a leitura é, portanto, considerar, conjuntamente, a irredutível liberdade dos leitores e os condicionamentos que pretendem refreá-la. (CHARTIER, 1990, p. 123).

“A tipografia”, também protocolo de leitura, de acordo com Woloszyn et al Gonçalves (2018, p.80) “está presente no desenvolvimento histórico do livro. Responsável por compor textos, esse recurso é considerado elemento essencial no design de publicações”, isso porque não se trata apenas de um recurso da materialização da narrativa idealizada pelo autor, não se trata também da simples representação da fala através de caracteres, isso seria reduzir a importância desse protocolo que também é um componente narrativo pela diversidade de formas e recursos que ele apresenta.

[...] a tipografia sempre esteve presente no desenvolvimento histórico do livro como artefato. Esse desenvolvimento mostra-se em consonância com o surgimento da escrita, o progresso da caligrafia, a invenção da imprensa, a evolução dos sistemas de impressão e o surgimento e avanço dos textos eletrônicos, condições vinculadas à tipografia. (WOLOSZYN *et al.* GONÇALVES, 2018, p. 80).

Vinculada ao designer gráfico, a tipografia também estabelece uma relação de parceria com a ilustração, transformando-se num recurso narrativo ainda maior. De acordo com Schnitman (2007, p. 140), “a relação da tipografia com as artes, com o modo de fazer de cada época, arte como saber ou perícia em empregar os meios para conseguir um resultado” e esse, “ao que tudo indica, busca novos caminhos para comunicação grafada”. Essa nova forma de comunicação apresentada pela autora nos leva a observar o texto não como uma simples representação simbólica da fala, como já posto, mas como um elemento gráfico rico em significados, pois a forma como a fonte textual é usada dentro do livro permite que o leitor construa uma imagem que auxilia no seu vínculo com a narrativa lida.

Diversas são as obras literárias que se valem do designer na tipografia, obras tanto infantojuvenis quanto adultas, que transbordam e abusam da estética gráfica. Para exemplificar o designer tipográfico, vamos tomar a edição da obra Drácula, de Bram Stoker, da Editora Nova

Cultural; na edição de 2003, o texto se organiza em diversos fragmentos de diários, de forma que o leitor é então convidado a conhecer a história a partir desses textos, do ponto de vista de cada personagem; para cada um destes textos foi usada uma fonte diferenciada, um caractere mais formal quando se trata de uma transcrição taquigráfica, uma outra menos formal quando se refere à escrita cursiva ou ainda uma fonte empregada que venha a evidenciar o trecho de um jornal local.

Já no projeto gráfico da obra *Aventuras de Alice no Subterrâneo*, de Lewis Carroll, da Editora Abril Educação, tentou-se reproduzir uma versão de manuscrito, com letra cursiva, páginas amareladas, um papel bem mais rústico (pólen 90g/m<sup>2</sup>). Segundo Ávila (2013, p. 95), tradutora dos poemas da dita obra, o “livro é uma recriação em português do manuscrito feito por Charles Lutwidge Dodgson para a garota Alice Liddell”. Tanto na obra *Drácula* quanto em *As Aventuras de Alice no Subterrâneo*, a editora procurou aproximar o leitor da narrativa a partir de seus protocolos textuais internos, pois ambas as obras apresentam um projeto de capa bastante simples.

A discussão aqui evidenciada também se estende para o processo de tradução de obras estrangeiras, embora não seja esse o foco deste trabalho, nesse caso devemos apenas evidenciar algumas considerações tendo em vista que os protocolos de leitura também são importantes neste espaço, pois partindo do que afirma Chartier (1988) acerca das maneiras da adequação da obra para um dado público leitor, é preciso entender que os protocolos de leitura usados em obras estrangeiras traduzidas para o português ou deste idioma para um outro são também utilizados como chaves de imersão na cultura estrangeira, ou seja, são utilizados para levar o leitor a ter consciência do espaço sociocultural ao qual a obra pertence e, desta feita, possibilitar a compreensão da obra pelo outro.

Uma obra literária estrangeira quando adentra em um espaço cultural distinto do seu sofre modificações significativas para se ajustar ao novo público leitor; com o passar do tempo novas edições e traduções podem acontecer, em editoras distintas, realizadas por diferentes tradutores e isso se agrava ainda mais quando a obra cai em domínio público. É possível observar em um livro traduzido por diversas vezes alterações no projeto de capa, nos paratextos e na própria tradução.

De acordo com Bastianetto (2005, p. 54), que em seu trabalho analisou as diferenças existentes nas sete traduções para o português da obra italiana *Dos delitos e das penas*, de autoria “do jurista Cesare Beccaria” cuja “primeira edição do texto” no Brasil “foi publicada em 1764, anônima e sem data”, desde então, segundo a autora, mais seis traduções se seguiram com diferenças tanto gráficas quanto nos elementos paratextuais e na própria tradução. A autora

ainda ressalta a influência de cada época para o processo de tradução, visto que a obra analisada por ela chegou ao Brasil em momento politicamente conturbado na Itália, o que nos mostra também o quanto a literatura e as artes em processo tanto de desenvolvimento quanto de tradução, como é o caso dos livros, são afetados por questões políticas, sociais, econômicas e culturais.

Em seu trabalho, a autora observou que o maior dos problemas nas sete traduções de *Dos delitos e das penas* se encontrava nos paratextos, o que, segundo ela, acarreta distintas compreensões da obra por parte dos leitores ao longo dos anos e que reforça a importância dos protocolos de leitura como elementos norteadores de leitura, antecipadores, construtores de sentidos e imersivos na cultura do outro, em se tratando de uma obra estrangeira.

Os elementos paratextuais são significativos para uma boa inteligibilidade, pois eles têm relevância na constituição do significado. De fato, neles residem pistas de leitura que geram previsões e expectativas. Quando essas pistas não levam ao caminho apontado e esperado, há certa dificuldade de compreensão. (BASTIANETTO, 2005, p. 55).

Os protocolos de leitura são elementos norteadores, marcas que possibilitam uma significação do leitor para com a obra literária. Em primeira instância, a capa, vista no passado como uma embalagem descartável, como bem mencionado anteriormente por Darton (1990), e que hoje assumiu um lugar de importância junto ao texto, estabelece uma relação de proximidade, sedução e conquista entre o leitor e o livro, este enquanto objeto a ser apreciado/avaliado, a partir dos aspectos gráficos textuais que o envolvem, antecipando para o leitor uma síntese da obra, ora evidenciando uma passagem marcante, ora apenas representando as personagens. Esse é o primeiro mistério que compõe a obra a ser desvendado pelo leitor, desta primeira leitura que segue páginas adentro, entre sinopses, introdução, notas explicativas de capítulo, epígrafes, vocabulários, folhas de interpretação de texto e ilustrações, todos esses protocolos em consonância facilitando ou promovendo discursivamente o seu conteúdo narrativo.

A partir das informações até aqui postuladas, objetivamos avaliar as diversas mudanças que ocorreram ao longo do tempo nas capas e ilustrações internas da adaptação de *Peter Pan*, realizada por Monteiro Lobato em 1930, por meio dos protocolos de leitura e da própria história cultural. Da mesma forma, tais informações também servirão de base para evidenciarmos a importância sobre Monteiro Lobato, como autor e editor. Por fim, o mesmo axioma tenderá a auxiliar nas observações e análises das ilustrações e capas da obra *Peter Pan*, objetivo principal desta pesquisa.

## 2. MONTEIRO LOBATO: EDITOR E ESCRITOR

Em artigo publicado na revista “Vamos Lêr!” datado de 4 de janeiro de 1940, Raimundo Magalhães Jr., diretor do citado periódico, louvava a sorte da criança da época ao proferir: “Vale a pena ser criança... Hoje, realmente vale a pena ser criança!”, esse ufanismo do autor dizia respeito ao fato de o infante leitor, nos idos de 1940, viver em uma época na qual o livro, objeto de aprendizado, diversão e encantamento, existir em abundância para o pequeno leitor, ao contrário de seu tempo de menino quando a escassez de obras voltadas para o público infantil era uma triste realidade.

Além desse fato, de acordo com Júnior (1940, p. 3), as obras de sua infância eram “geralmente em edições detestáveis como a das ‘Viagens de Gulliver’ feita em Portugal num papel que se dissolvia ao fim de alguns dias de manuseio”; além da péssima qualidade das traduções, o que acarretava na visão do autor uma literatura pouco usual e ultrapassada, presa às velhas narrativas europeias, levando o leitor a “procurar outra coisa, em geral menos própria, caindo no Alexandre Dumas e no Ponson du Tereil”. Nesse caso, obras escritas para um público adulto, um fato comum no processo de desenvolvimento da literatura infantil, pois, de acordo com Sandroni (1987, p. 25), a adoção dessas obras por parte das crianças levou as editoras a adaptá-las, eliminando as suas “digressões filosóficas”, elementos que de certa forma “não despertavam o interesse infantil”, uma prática editorial que ainda se faz presente.

Embora entrelace comparações entre a sua infância como leitor e as crianças de 1940, em seu artigo, Júnior (1940), nos mostra também o comportamento do mercado editorial da época, voltado para o público infantil, que a partir daquele momento, a literatura direcionada para eles passou a ser considerada “pelas casas editoras como um negócio” “lucrativo”. Esse novo mercado literário, de acordo com o autor do artigo, traz mudanças significativas na forma de confecção do livro, desde o projeto de capa até a organização do miolo.

O livro para a gente de calças curtas (...) deve ser bem apresentado, convidando o menino mais rebelde à leitura, com a sugestão de suas capas coloridas, com a boa disposição gráfica do seu texto, com o seu tipo de letra simpático e graúdo, com as suas páginas intercaladas de gravuras alegres. O livro infantil tem hoje outro tratamento material e está merecendo, além disso o interesse das figuras literárias de mais alto prestígio intelectual do país. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1940, p. 3).

O tratamento dado aos livros, tanto infantil quanto adulto, pelas editoras, pontuado por Magalhães Júnior (1940, p. 3), não deixa evidente para o leitor da época o pioneirismo, o empenho e o empreendedorismo do editor Monteiro Lobato para a indústria do livro no Brasil.

Ele só será citado em função do seu recente lançamento, *O Minotauro*, celebrado meramente como um importante intelectual, um autor que, de acordo com o referente, “não querendo continuar a ser apenas um grande contista que sempre foi, passou-se com armas e bagagens para a literatura infantil, escrevendo hoje, para as crianças” com um estilo e uma naturalidade difícil de serem superados.

Esse registro é expressivo por apresentar um panorama do mercado editorial infantil da época. Quase duas décadas depois do lançamento da obra *A Menina do Narizinho Arrebitado*, as mesmas problemáticas apresentadas pelo autor do citado artigo, no que diz respeito a sua infância como leitor, são as mesmas observadas por Monteiro Lobato no início do século XX. Todavia, o criador do Pica-pau Amarelo vai mais além, seu olhar abrange a literatura brasileira e o mercado como um todo: o arcaísmo da linguagem nas traduções, a pouca disponibilidade de obras literárias editadas no país bem como o escasso número de pontos de venda, a qualidade estética do livro, a falta de uma temática puramente nacional etc.

Para Monteiro Lobato, editar livros no período de 1918-1930 foi também um meio de divulgar sua obra de escritor. Enquanto outros escritores iniciantes dependiam da acolhida dos poucos editores ligados às casas estrangeiras para publicar livros, Monteiro Lobato tornou-se o empresário de sua produção intelectual. E ao procurar negociar sua produção intelectual, Monteiro Lobato buscou inovações para a empresa de livros no Brasil. (KOSHIYAMA, 2006, p. 67).

Mesmo que não reconhecido por alguns de seus contemporâneos e até postumamente, a importância de Monteiro Lobato não só no espaço literário, mas também no campo mercadológico editorial é inquestionável; o seu altruísmo fez nascer não apenas um gênero literário de raízes puramente brasileira voltado para a criança, mas a própria indústria do livro nacional, que foi um grande avanço na construção da identidade cultural do país.

Monteiro Lobato, embora tenha produzido suas obras entre 1914 e 1943 (...) não costuma aparecer na galeria dos grandes pensadores do Brasil. Talvez porque não tenha sido “historiador” ou sociólogo, ou porque seja considerado um “escritor menor”, ou ainda, por ser mais reconhecido enquanto escritor para crianças. Entretanto, do ponto de vista da comunicação com o público, sua pregação talvez tenha sido mais eficiente que outras mais “doutrinárias”. A diversidade dos gêneros que utilizou – o jornalismo, o conto, a literatura infantil – é um traço que deve ser considerado no que toca à reflexão sobre o alcance de sua obra. (CAMPOS, 1986, p. XV).

De acordo com Campos (1986), Monteiro Lobato foi uma personalidade multifacetada, porém diversa não apenas nos usos do seu discurso, mas também em seu posicionamento

político, social, cultural e empresarial, cada um destes se inter-relacionando na construção do brasileiro Monteiro Lobato, ou, como muitos estudiosos de sua vida e obra comumente preferem identificá-lo, como um “publicista”, não apenas no sentido de indivíduo capaz de discutir com grande propriedade problemas de relevância para a população, mas também, como diz Penteadó (2011, p. 44), um intelectual capaz de executar tal discussão se valendo de uma logicidade “dentro de uma linguagem” que procurava “a mais ampla comunicação possível com um grande público”. Além dessas qualidades tão repetidamente certificadas por seus estudiosos, faz-se necessário evidenciar também dois aspectos da figura lobatiana: a modéstia e a generosidade.

Entre os predicados que compõem e caracterizam a personalidade de Monteiro Lobato, foram as qualidades que dele fizeram um dos maiores entre os maiores escritores que o Brasil possui e que o tornaram o ídolo de nossa criançada, fora a sua tenacidade de idealista e batalhador, tantas vezes provadas nas campanhas que vem travando pelo petróleo nacional, duas há que, certamente, são menos conhecidas do grande público: a sua modéstia e a sua generosidade. (LOBATO apud SILVEIRA, 1939, p. 47).

Como bem evidenciado por Silveira Peixoto (1939), essas duas qualidades permitiram uma proximidade maior com o público, que pode ser observada não apenas no aspecto do autor de obras consagradas, mas também no que se refere ao editor, pois, como já posto, todas as características que compõem a pessoa Monteiro Lobato são indissociáveis; o criador do Pica-pau Amarelo sempre foi uma pessoa disposta a ajudar tanto o jovem escritor quanto o iniciante no jornalismo, “nesse desejo de empurrar para a frente aqueles que se iniciam ele faz tudo quanto em suas forças está. Procura abrir-lhes as colunas dos jornais. Apresenta-os aos editores”. Ainda, de acordo com Silveira Peixoto (1939), Lobato foi um homem que ajudou sem esperar agradecimentos, recusava-os até, razão pela qual essa relação de proximidade existente também com o leitor, não apenas no que toca à correspondência que recebia destes, mas a presença física do homem Monteiro Lobato diante de todos permitiu que ele fosse amado por milhares e as vezes odiado por alguns, mas jamais deixando de ser grande em sua arte.

## **2.1 Monteiro Lobato e o campo editorial: o editor**

O editor Lobato tem sua pré-estreia ainda na fase estudantil, quando bem se nota essa relação de empatia do público para com ele. De acordo com Dupont (1977, p. VII), foi ainda na adolescência que Monteiro Lobato fundou “seu próprio jornal, o H2O, manuscrito e lido

pelo próprio autor todos os sábados, no recreio”, trabalho esse no qual já se mostrava o seu “espírito combatente” que não absolvía as faltas alheias.

Contudo, sob a guarda do avô, após a morte dos pais, em concordância com Lajolo (2000, p. 15-16), Lobato abandona contrariado “o Instituto de Ciências e Letras” e segue para a Faculdade de Direito de São Paulo, “destino dos jovens de sua classe social”. Mesmo obrigado a seguir as ordens de seu avô nesse novo espaço, o futuro doutor Monteiro Lobato alarga a sua visão de mundo e estreita laços de amizade que se consolidarão por toda a sua vida, porém permanecendo cinco longos anos, como bem evidencia Dupont (1977, p. VII), em um “estado de grande indiferença” aproveitando muito mais o caricatural de seus mestres do que os saberes dos mesmos.

Para dar um pouco de ânimo e equilibrar a sua vida de estudante, Lobato funda com “um grupo de colegas” a “Arcádia Acadêmica”, que, conforme Dupont (1977, p. VII), era “destinada a promover sessões literárias”, numa tentativa de movimentar culturalmente a escola, porém, como evidencia o seu biógrafo, tempos depois “sua total ausência” do grupo acaba por dissolver a entidade. Essa ausência é justificada pela falta de ânimo do jovem Lobato ao se deparar com uma juventude de ideias estagnadas, contrária a sua dinâmica combativa e discursiva dos problemas do país, característica que vai permear toda a sua obra e guiar suas ações como empresário e intelectual.

Em um dos seus primeiros artigos, quando estudante – A Doutorice – assustava-se com a “bacharelíce” dominante no país e com o afastamento em que os jovens “de família” se mantinham das atividades econômicas produtivas, preferindo “cavar” um emprego público. Atribuía à escravidão a causa do desprezo pelo trabalho manual no Brasil e costumava dizer que, embora mudanças profundas ocorressem no país, elas não provocariam a modificação da mentalidade dominante. (CAMPOS, 1986, p. 51).

Após a desintegração da “Arcádia Acadêmica”, vários outros grupos vêm a se formar, entre estes, o Cenáculo, “do qual o escritor, membro ativo, lembrará com saudade”, grupo cujas ideias e discussões fervilhavam. De acordo com Dupont (1977, p. VIII), seus integrantes mantinham as mesmas paixões dos jovens que almejavam mudar o mundo em acaloradas reuniões no “café Guarani, no centro da cidade”; desses amigos, Godofredo Rangel tornou-se o mais próximo, gerando entre ambos uma rica correspondência até hoje considerada um valioso arquivo de estudo. É a partir do Cenáculo que o editor Monteiro Lobato mais uma vez ressurgiu, porém, dessa vez, não se limitando ao pátio da escola.

Agora, reunidos em um novo grupo chamado de “Minarete”, ele e seus companheiros entram em contacto com um político da cidade de Pindamonhagaba, Benjamim Pinheiro, cuja ambição maior é ser eleito prefeito da cidade. Para tanto, precisava urgentemente de um bom jornal, um órgão combativo, sem papas na língua. Aprovada a ideia do jornal entre os membros do “Minarete”, o grupo lança-se ao trabalho, por meio do qual Benjamim acabou chegando a Prefeitura. O jornal era todo redigido em São Paulo pelo grupo, sendo que Lobato, muitas vezes, o escrevia de ponta a ponta, inteiro, incluindo os contos, o humorismo, as variedades, o rodapé, o artigo de fundo e até os anúncios – quando era o caso de encher os espaços vazios. (DUPONT, 1977, p. IX).

Paralelamente a essa publicação, Monteiro Lobato ainda tinha sob sua direção outro periódico, “O Combatente”, que, consoante Dupont (1977, p. IX), “acabou sendo fechado pela polícia devido aos seus ataques a mocidade elegante de São Paulo”. Essas incursões primeiras no meio editorial aqui evidenciadas não devem ser consideradas como ações menores, como alguns de seus estudiosos assim o fazem, são significativas na formação do editor/autor Monteiro Lobato.

Nos idos de 1900, existia uma escassez de editoras e de obras relevantes publicadas no país e, conforme Campos (1986, p. 8), esse foi um período de “modernização” da imprensa, no qual “surgiram as revistas ilustradas, com um público preferencialmente feminino; introduziu-se a fotografia desenvolveram-se novos gêneros literários como o colunismo social, a reportagem, as crônicas policiais, esportivas e mundanas”, uma literatura que atendia ao gosto da sociedade da época; porém aos poucos uma outra vertente literária se fazia surgir, desenvolvida pelos “escritores cidadãos”, “críticos da sociedade da época” que passaram a conceber “a literatura como arma de combate e instrumento de denúncia social”. Foi neste espaço de crítica e denúncia que Monteiro Lobato despontou com grande força para todo o Brasil com sua obra *Urupês*, que foi um marco na indústria editorial. De acordo com Silveira Peixoto,

Com efeito, sendo um marco na história da literatura brasileira esse volume de Monteiro Lobato assinala, também, o início da indústria editora no Brasil. Até o seu lançamento, é indiscutível, tínhamos alguns editores; mas, na realidade, ainda não tínhamos indústria editora. Havia o Garnier, o Alves, o Briguiet, o Jacinto, o Teixeira, o Quaresma – em regra comerciantes portugueses e franceses que, de vez em quando, publicavam um livro novo. Claro é, no entanto, que disso à existência de uma indústria editora há uma grande distância. Coube a Monteiro Lobato criá-la, com os seus *Urupês*. O resto foi consequência desses contos. (LOBATO apud SILVEIRA, 1943, p. 26).

Segundo Campos (1986), tão grande foi o impacto da leitura da obra de Lobato que o próprio Rui Barbosa, em discurso, em 1919, durante campanha eleitoral, valeu-se da imagem do Jeca Tatu como reflexo de um país problemático e que precisava ser curado.

*Urupês*, “um dos mais altos instantes da moderna prosa brasileira”, assim definiu Silveira Peixoto em seu artigo sobre a importante obra de Lobato, um louvor não apenas pelo seu “valor artístico” e literário, mas também pela sua importância basilar na criação do mercado editorial nacional. Outrossim, é preciso salientar que Lobato usava os periódicos onde publicava os seus contos e suas crônicas como um laboratório, pois ele sempre revia e revisava os seus textos.

Nos mais diversos periódicos em que publicava seus contos desde os tempos de faculdade, Lobato foi deixando o registro de uma produção contínua que demoraria anos para ser publicada em livro. Os jornais eram “provas de edição”, em que o escritor experimentava a reação dos leitores, experimentava seu próprio processo criativo. Nada porém chegaria aos livros sem passar por um processo de reescritura. (MARTINS, 1999, p. 36).

Nesse sentido, a melhor definição para Monteiro Lobato talvez seja a de Lajolo (2000, p. 31), a “de um escritor travestido de editor”, não apenas pelo cuidado para com a estrutura do texto no que se refere à receptividade deste pelo leitor, mas por ser um “editor ousado, inventivo e sob medida para o país”. Embora pequenas, mas significativas, suas incursões no passado, na escola e na faculdade, no campo editorial foram uma preparação para um empreendimento ainda maior. Com a venda da fazenda em Buquira, Lobato muda-se para São Paulo e, de acordo com o próprio autor em entrevista a Silveira Peixoto, para se ocupar de algo, compra a Revista do Brasil e, logo depois, a conselho do amigo Plínio Barreto, lança um livro com os contos e crônicas que já haviam sido publicados anteriormente no referido periódico, este sai sob o selo da “Revista do Brasil”.

“[...] Nem pensei em editor. Se nem sabia da existência de editores! ... Fui mandando aquilo para a tipografia e pronto.”

“— Essa primeira edição, foi impressa?...”

“— na secção de obras de ‘O estado de São Paulo’, com a recomendação para que não fizessem mais de mil exemplares, pois não acreditava muito no sucesso a que o Plínio vivia a referir-se com tanto entusiasmo.”

“[...] — Quando saiu, logo tratei de distribuí-lo. Tive a primeira decepção. Havia, em todo o Brasil, apenas umas quarenta livrarias em situação de receber o livro e oferecê-lo ao público. (LOBATO apud SILVEIRA, 1943, p. 27).

No depoimento do autor, na entrevista acerca do processo de publicação de *Urupês*, fica evidente tanto o desconhecimento quanto a deficiência do mercado editorial da época que, como já evidenciamos, era limitado por editoras portuguesas e francesas. Porém, mesmo com tais dificuldades, o livro *Urupês* foi um sucesso, animando o seu autor, também editor e dono da “Revista do Brasil”, a publicar outras de suas obras. “Estampadas em jornalecos, com pseudônimos. Isso nos meus tempos de estudante. E assim apareceram ‘Cidades mortas’, ‘Idéias de Jeca Tatú’ e outros. Comecei, também, a publicar livros de outros autores. Mas perdurava a triste limitação” (LOBATO apud SILVEIRA, 1943, p. 27). Essa restringência evidenciada foi discutida e logo chegou-se a uma solução, tudo isso atrelado ao processo de formação da editora Monteiro Lobato & Cia.

Mudança, essa foi a palavra de ordem para Lobato e todos os envolvidos com a nova editora. Chocava o fato da existência de tão poucas livrarias; segundo Lajolo (1983, p. 42), “em 1919, o país contava com apenas 35 livrarias”, e que uma boa parte das obras em circulação era impressa na Europa e que “as tiragens poucas vezes ultrapassavam os mil exemplares”, na verdade, existia um grande “desencontro público/obra na soleira dos anos vinte”. A solução de Lobato foi justamente realizar esse encontro entre o leitor e o livro, visto a partir dele e da necessidade de expandir a sua venda. Por conseguinte, o livro foi tratado como uma mercadoria tal qual verduras, legumes e arroz, e posto a venda em todo e qualquer estabelecimento comercial.

De acordo com Vieira (p. 54), Monteiro Lobato dessacraliza a imagem do livro e da própria literatura ao nivelar ambos “a outros produtos de primeira necessidade”. Um olhar moderno que não deixa de conter um pouco de “humor e ironia”, que pode ser observada na famosa circular redigida pelo autor de *Urupês* a todos os comerciantes, na esperança de ampliar os espaços de venda do livro.

Vossa senhoria tem o seu negócio montado e quanto mais coisas vender maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada “livro”? Vossa Senhoria não precisa inteirar-se do que essa coisa é. É um artigo comercial como qualquer outro, batata, querosene ou bacalhau. E como Vossa Senhoria receberá esse artigo em consignação, não perderá coisa alguma no que propomos. Se vender os tais “livros”, terá uma comissão de 30%; se não vendê-los, nos devolverá pelo correio, com o porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa. (LOBATO apud SILVEIRA, 1943, p. 27).

Em conformidade com o próprio Lobato (1943, p. 277), todos os comerciantes toparam vender “a coisa chamada Livro”, ampliando de forma significativa os pontos de venda; passando dos “quarenta vendedores que eram as livrarias para mil e duzentos” espaços de venda

do livro que compreendiam farmácias, açougues, papelarias, bazares, entre outros pontos de venda, que não se limitaram apenas a São Paulo, mas “foi um abalo no país inteiro, a procura de livros tornou-se tamanha que não havia o que chegasse”. Contudo, como afirma Lajolo (2000, p. 58), a estrela da sorte “sobre a carreira editorial” de Lobato cintilou por alguns anos, o empreendimento se expande com propostas de associação a outros empresários, inclusive com uma editora Argentina.

A firma se expande e se desdobra, chegando a anexar um setor gráfico para o qual são importadas máquinas moderníssimas. Mas o ímpeto empresarial de Monteiro Lobato tropeça na turbulência dos anos 20. A Editora da Revista do Brasil, desdobrada na Monteiro Lobato & Cia. e depois na Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, acaba falindo. A falência tem várias causas, e nenhuma delas pode ser atribuída a Monteiro Lobato. Sua editora quebra em virtude da revolução de 1924 que paralisa São Paulo [...], de prolongada estiagem que raciona a energia elétrica e a da política econômica que impõe restrições progressivas ao crédito. (LAJOLO, 2000, p. 58-59).

Em 1925, antes mesmo que a poeira baixasse, Roberto Elisabetsky afirmou no documentário “Monteiro Lobato, o furacão na Botocúndia”, de 1998, que o próprio autor datilografou na máquina da editora falida o estatuto da nova empresa editorial, a Companhia Editora Nacional, cujo primeiro livro publicado foi *Meu cativo entre os selvagens do Brasil*, de Hans Staden. A nova editora passou a publicar uma grande variedade de obras literárias e não literárias, além dos livros infantis de autoria de Lobato; essa empresa, de acordo com Lajolo (2000, p. 59), foi “a pioneira das grandes editoras brasileiras”.

No entanto, não bastava apenas colocar o livro à venda, foi preciso também modificar a própria estética do livro, assim, segundo Koshiyama (2006, p. 70), “a inovadora apresentação gráfica, com capas desenhadas e colocadas para cobrir brochuras, mostrava a preocupação do editor Monteiro Lobato com a embalagem do produto livro, fugindo dos habituais estabelecidos na época”, obras que copiavam as “edições francesas” com capas monocromáticas que seguiam o mesmo padrão de apresentação, sem nenhum atrativo visual.

Então, de acordo com Lajolo (2000, p. 73), Monteiro Lobato avança com a nova editora e, em 1927, sob o governo de Washington Luís, é nomeado adido cultural, partindo com a família para os EUA onde permanece “numa total imersão no mundo capitalista”; investe “na Bolsa de valores de Nova York e com ela quebra”, retorna ao país sem dinheiro e sem apoio, mais uma vez os problemas econômicos o obrigam a se desfazer de seu empreendimento. De acordo com Lajolo (2000, p. 73), Lobato “vende suas ações da Companhia Editora Nacional”,

abandona a função de Editor, e, para sustentar a família, torna-se escritor em tempo integral, tradutor e também recebe pelos direitos autorais de seus livros.

É após o seu retorno que teremos um Lobato bem mais combativo politicamente, em 1936, lutando em prol do petróleo brasileiro, ação que vai lhe render novas inimizades e dissabores financeiros, luta essa em meio às mudanças políticas do país que culmina com a ditadura do Estado Novo em 1937. É uma década conturbada e triste para o autor que perde um dos filhos, Guilherme, em 1939; já na década seguinte, em 1941, por desavenças políticas, é preso pelo Estado Novo e, em 1942, Edgar, o seu segundo filho vem a falecer.

Mesmo com as perdas recentes e ainda se recuperando de sua estadia no cárcere, Lobato ainda colhe bons frutos, como em 1943 quando comemora os 25 anos de publicação de sua obra *Urupês*, momento em que é celebrado por diversos outros autores e autoridades. Ainda, de espírito forte, recusa, em 1944, sua indicação para a academia Brasileira de Letras (LAJOLO, 2000, p. 90-91).

Em 1946, de acordo com Albieri (2009, p. 120), três anos depois da fundação da Editora Brasiliense Monteiro Lobato, passa a integrar o grupo de sócios junto a Caio Prado Júnior e Arthur Neves, pois “tinha profunda identificação com o projeto editorial, iniciado na década de 1940, com o lançamento da revista *Hoje*”, mesmo ano em que ele prepara a edição completa de suas obras para a nova casa editora (LAJOLO, 2000, p. 91).

Também, em 1946, Lobato passa a residir na Argentina, período em que (ALBIERI, 2009, p. 4) o autor procurou “diversificar seu diálogo com o país vizinho, capitalizando a divulgação de seu nome em terras argentinas”, de forma que se associou “a outros três argentinos – Miguel Pilato, Manuel Barreiro e Ramón Prieto, (...) criando a Editorial Acteón, que seria responsável por publicar as obras do escritor brasileiro em castelhano”, empreendimento editorial que se mostrou um grande sucesso. Segundo Dupont (1977, p. XXIII), na sua chegada ao país vizinho, Lobato foi recebido como “embaixador das crianças”, seus livros ficaram em “destaque nas livrarias de Buenos Aires”, além de ser prestigiado pelos escritores argentinos. Desse proveitoso convívio em terras vizinhas, Monteiro Lobato publica, em 1947, “*La Nueva Argentina*”, sob o pseudônimo de Miguel P. Garcia. Nesse mesmo ano, retorna ao Brasil.

Um ano depois de ter saído de São Paulo, desembarca em Congonhas, comove-se com a recepção e explica que voltara “forçado pelas saudades da língua, dos bate-papos intermináveis, das conversas para boi dormir e outros caldos de goiaba”. Nem bem chega, já instalado em apartamento no centro da cidade, envolve-se em outra controvérsia ao escrever o livrinho *Zé do Brasil*,

no qual defende aos comunistas em sua luta para continuar na legalidade. (DUPONT, 1977, p. XXIII).

A vida de Monteiro Lobato segue tranquila, trabalhador incansável mantém sua rotina em colaborações e traduções, conforme nos conta Neves (1948, p. 287): “quase nada é alterado na rotina da vida simples e feliz de seu lar até que inesperadamente sobrevem-lhe um espasmo vascular de graves consequências”. Esse acontecimento muda drasticamente a vida de um homem tão intenso como era Lobato e, embora impossibilitado, por recomendações médicas, de realizar duas das atividades de seu maior prazer, a leitura e a escrita, “não perde o ânimo e o bom humor”, sempre interessado em tudo o que o cerca, em todas as questões que envolvem o país.

Em 1º de julho, mesmo convalescendo, concede uma entrevista radiofônica<sup>6</sup> para o jornalista Murilo Antunes Alves, da Record de São Paulo, revelando ainda o seu espírito combativo, tão crítico e de humor vivaz. Porém, é na sua sinceridade de escritor que revela o seu orgulho de ter realizado uma obra voltada para a criança e para elas deixa o seu carinho e respeito.

Valendo-nos das palavras de Neves (1948, p. 287), “a morte” levou o célebre autor em fria madrugada de 4 de julho de 1948, “com o seu desaparecimento o povo brasileiro perdeu não só o seu maior e mais querido escritor como o arauto mais eloquente e um dos militantes mais combativos”. Foi-se o homem, mas o seu espírito e a sua obra permaneceram imortalizados.

## **2.2 Monteiro Lobato e sua obra infantil: o escritor e a vertente das adaptações**

Da oralidade para a escrita, a literatura passou tanto por um processo de transformação, no que se refere à questão da manutenção pelo registro físico das narrativas e do próprio conhecimento com o surgimento da escrita e da imprensa, quanto da separação entre literatura de adultos e literatura infantil. De acordo com Arroyo (1990, p. 26), esta última “como categoria literária” adotada “hoje pelos maiores especialistas no assunto, quer europeus ou americanos, e principalmente europeus, é muito recente”, datando “de fins do séc XVII”, cuja obra “*Traité de l’éducation des Filles*” de Fénelon, lançou “novos princípios de educação” que buscava diversificar as leituras. Uma literatura direcionada para a criança, porém com um objetivo pedagógico, o que não deixa de ser para muitos estudiosos uma relação problemática.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GHQALnC5m9U&t=5s>

Assim, pela primeira vez, uma criança pôde ler livros que lhe eram especialmente escritos e que tinham o intuito declarado de “instruir divertindo”. Essa ligação pedagogia/livro infantil não era nova e perdura até nossos dias, com conseqüências bastante negativas para o desenvolvimento de uma produção literária que possa preencher as exigências da criação poética. (SANDRONI, 1987, p. 21).

“O ofício” de narrar estórias é, como bem ressalta Meireles (1984, p. 47), “remoto” e “em todas as partes do mundo o encontramos”, cujo ato pedagógico também está evidenciado, da mesma forma que essas mesmas narrativas eram comumente apreciadas por adultos e crianças. Da tradição oral ao nascimento das fábulas no Oriente com seus famosos exemplários, como o mais antigo destes compêndios, o *Pantcha-Tantra*, Arroyo (1990, p. 28) já observa uma “pedagogia intimamente ligada a literatura infantil”.

Na Europa, a literatura vai de encontro ao folclore, não deixando, porém, de ser influenciada pelos exemplários orientais, como é o caso de “Gonçalo Fernandes Trancoso” (ARROYO, 1990, p. 32), cuja obra “Contos e Histórias de Proveito e Exemplo”, de “1575”, apresenta “estórias colhidas diretamente da tradição popular portuguesa, influenciada pela árabe” e também “inspiradas nas obras de Caravaggio e Batisttisa Basile”, seus antecessores. Podemos aqui observar um outro aspecto da literatura infantil, os diversos entrelaçamentos das narrativas, as múltiplas adaptações e apropriações que ao longo da história foram se construindo e se consolidando, sendo impossível encontrar o fio inicial de toda essa trama. Transpondo-se a data da invenção da imprensa, chega-se à Idade Média, aos copistas, aos livros manuscritos, à cultura limitada a um certo número de privilegiados.

Época das grandes complicações de histórias vindas de toda parte: cruzados, viajantes, mercadores, filósofos, monges recolheram lendas piedosas, proezas militares, ensinamentos morais, aventuras estranhas, casos curiosos e engraçados ocorridos em lugares exóticos. Recolhem-nas na memória ou por escrito. E da Pérsia, do Egito, da Índia, da Árabia caminham para longe e espalham-se pelos quatro cantos do mundo narrativas que se encontram com as de outros povos, que se reconhecem, às vezes, em suas semelhanças, completam-se, acrescentam-se, confundem-se, refundem-se e continuam, interminavelmente, a circular... Em albergues, conventos, pousos, caravançarás, as horas de descanso enriquecem-se de conversas que arrastam a experiência do mundo e a sabedoria dos povos, sob a forma dessas composições orais, tradicionalmente repetidas, e ouvidas sempre com encanto e convicção. (MEIRELES, 1984, p. 43).

A obra de Trancoso, segundo Arroyo (1990, p. 34), “deve ter vindo para o Brasil nos primeiros anos de colonização”, da mesma forma que outras obras religiosas e profanas. Porém,

o Brasil manteve-se por muito tempo sob o julgo cultural europeu, visto que demorou muito até que se formasse um “mercado consumidor de textos importados” em nosso país (KOSHIYAMA, 2006, p. 21), precisamente em “fins da época colonial até o ocaso do Segundo Império”, período esse de forte produção e enraizamento da literatura estrangeira, fato que contribuiu para a “instalação de editoras” portuguesas e francesas no país.

De acordo com Arroyo (1990, p. 45), os leitores brasileiros, a princípio, “se limitavam aos livros religiosos e, quanto ao plano profano, a literatura oral” trazida naturalmente pelos “primeiros marinheiros portugueses”, e esta, passando a somar com as narrativas “da mitologia e das tradições indígenas” e tempos depois unindo-se ao elemento africano. Essa trindade, como sugere Arroyo (1990), é a base histórica da formação cultural brasileira, alicerce da nossa literatura, primeiro na sua forma oral e depois na escrita. Segundo Meireles (1984, p. 37), é somente no séc. XIX que o Brasil vai desfrutar de um “panorama variado de leituras infantis”.

Nascido em 18 de abril de 1882, Monteiro Lobato é um desses ilustres leitores que desfrutaram ainda de um período literário preso a um passado de domínio cultural estrangeiro, porém como muitos outros de seu tempo tiveram contato com a narrativa oral contada “à boca da noite” no “terreiro da cozinha” por negros e negras de estimação tal qual a tia Nastácia, (ARROYO, 1990, p. 50). Lobato também nos legou rica lembrança desses momentos familiares de sua infância, pois sua “ideia de menino”, a partir do que ouviu “das negras” da fazenda de seu pai, “é que o saci tem olhos vermelhos, como os dos beberrões; e que faz mais molecagens do que maldades; monta e dispara os cavalos à noite; chupa-lhes o sangue e embaraça-lhes a crina.” (LOBATO, 2010, p. 191).

“Inesgotável fonte” de narrativas, como bem coloca Sandroni (1987, p. 33), a literatura oral sempre contribuiu para saciar a sede de escritores não apenas para ocupar páginas e mais páginas, mas para evidenciar e reforçar a nossa própria identidade enquanto nação. Essa influência se mostrou forte na obra lobatiana, uma vez que, ainda em 1917, o criador do Pica-pau Amarelo lançou “no Estadinho, edição vespertina de O Estado de São Paulo, sob o título de Mitologia brasílica”, um conjunto de artigos no qual “convidava a todos para colaborar com informação sobre aquele duende genuinamente nacional” cujo nome “resultava de uma corruptela do tupi-guarani Çaa cy perereg”; o resultado foi surpreendente, “choveram cartas” dos leitores (AZEVEDO, 1998, p.7). Desse inquérito, no início de 1918, pela gráfica do “Jornal o Estado de São Paulo”, é publicado o livro “O Sacy-Perêrê: resultado dum inquérito”, livro que serviu de base para o desenvolvimento da obra “O Saci”, de 1921, que passou a integrar as aventuras da turma do Sítio.

A obra infantil lobatiana se destaca não apenas pela inserção de elementos folclóricos nacionais, mas pela leveza do próprio texto, uma verdadeira dessacralização da literatura, antes textualmente rígida e quase incompreensível para o leitor infantil, problemática essa que foi discutida desde cedo por Lobato, bem antes da criação de Narizinho. Em carta ao amigo Godofredo Rangel, datada de 1916, é evidenciada a necessidade de abrasileirar a literatura para os pequenos, da mesma forma que a própria pedagogia também é discutida na referente alegação. Monteiro Lobato não apenas rompe com o cânone literário ao literalizar a linguagem livresca, mas com a própria forma de enxergar o livro e também de vendê-lo, pois da simples circular para os diversos pontos de venda passou-se para os grandes anúncios de uma página e de pequenas notas em jornais e revistas de circulação nacional.

Ando com várias ideias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora-do-mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler?

Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com ideia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde só poderei dar-lhes o Coração de Amicis – um livro tendente a formar italianinhos... (LOBATO apud RANGEL, 2010, p. 183).

Um ano depois, Lobato (2010, p. 206), mais uma vez ao amigo Godofredo Rangel, evidencia a dualidade no brasileiro europeizado, este, segundo o autor, filho de duas pátrias, “a mãe nativa, a mestiça simplória que nos pariu por obra e graça duma fecundação de europeu, e a mãe de criação, a Europa, que nos dá desde o berço uma língua, aos 15 anos nos dá Robinson e Júlio Verne, aos 20 nos dá toda a França”, um reflexo dos anos de 1900, quando uma nação que se construía, que tentava se impor como tal para o resto do mundo e que nesse processo, como bem evidencia Campos (1986) em estudo, procurava não expor suas reais raízes, tanto no campo étnico quanto no cultural, daí a necessidade evidenciada por Lobato em modificar esse panorama literário, em valorizar o folclore.

Segundo Azevedo (1998, p. 6), em artigo de 1916 nas páginas da Revista do Brasil, Lobato já procurava discutir “a mania da elite em imitar Paris”, “o desenraizamento cultural do

país” preocupava-o; no ano seguinte, escreve artigo para o jornal “O Estado de São Paulo”, sugerindo “que se incorporem elementos do folclore nos cursos do Liceu de Artes e Ofícios”, instituição de grande força na formação da cultura da época. Para Lobato, o folclore feérico da Europa, das fadas, sátiros e faunos não tinham razão de ser integrado à cultura brasileira, pois tais seres “poderiam ser facilmente substituídos” por nossos personagens, como o Saci, o Boitatá, a Iara e o Caipora.

Essa preocupação não apenas com o folclore, mas com a própria qualidade do texto que Lobato considerava inapropriado para a criança devido a sua rigidez lexical e preso numa gramática muito mais portuguesa ou francesa do que propriamente brasileira, pode ser observada em nota introdutória de *Lucia ou a Menina do Narizinho Arrebitado*, na Revista do Brasil, de 1921:

A nossa literatura infantil tem sido, com poucas exceções, pobríssima de arte, e cheia de artifício, – fria, desengraçada, pretenciosa. Ler algumas páginas de certos “livros de leitura”, equivale, para rapazinhos espertos, a uma vacina preventiva contra livros futuros. Esvae-se o desejo de procurar emoções em letras de fôrma; contrae-se o horror do impresso...Felizmente, esboça-se uma reacção salutar. Puros homens de letras voltando-se para o genero, tão nobre, porventura mais nobre do que qualquer outro. Entre esses figura Monteiro Lobato, que publicou em lindo album illustrado o conto da “Menina do Narizinho Arrebitado” [...]. (LOBATO, 1921, p. 42).

A menina Lucia nasceu de um impulso de Lobato de pôr no papel uma estória contada a ele pelo amigo Toledo Malta durante uma partida de xadrez. De acordo com Arroyo (1990, p. 200), Malta “contou-lhe a estória de um peixinho, que ficando muito tempo fora d’água” para limpeza do aquário, “desaprendera de nadar” e ao ser devolvido a sua morada, morreu afogado. É a partir dessa ingênua narrativa que todo o universo infantil lobatiano começa a ganhar forma. As aventuras da menina Lucia/Narizinho, sua primogênita, foram tanto publicadas em livros, na forma de pequenos contos em volumes separados, como também alguns fragmentos foram editados na Revista do Brasil.

Entre 1920, quando Monteiro Lobato & Cia., publicam *A Menina do Narizinho Arrebitado*, e 1931, quando surge *Reinações de Narizinho*, Cia. Editora Nacional, muitas coisas haviam acontecido. Embora planejado para sair posteriormente aos textos de *O Saci* e *Fábulas*, *A Menina do Narizinho Arrebitado* acabou sendo publicado antes, quebrando o projeto inicial, que era sobretudo uma continuação das preocupações lobatianas em face do Jeca. E saiu antes porque, como conta o escritor, surgira-lhe na cabeça a história de um peixinho [...]. Da narrativa simples a que se acrescentam cenas da roça, com o que o escritor buscava inconscientemente unificar suas preocupações, surgira a primeira versão de *A Menina do Narizinho Arrebitado* [...]. O

sucesso do livro não se fez esperar. Além da venda imediata num máximo de nove meses, o livro teria outras sortes, sendo adquirido pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, num total de trinta mil volumes, o que lhe garantiria uma continuidade. (HOHLFELDT, 1983, p. 106).

A partir desse momento, Narizinho surge como um divisor de águas no campo literário voltado para as crianças e Monteiro Lobato passa a investir no universo literário infantil dando início a um amplo imaginário narrativo, que aos poucos vai se organizando. De acordo com Lajolo (2000, p. 94), toda a série de livros que compõe as narrativas do Sítio do Pica-pau Amarelo foi escrita entre os anos de 1920 e 1944, cuja última obra publicada foi *Os doze trabalhos de Hércules*, dividida em 2 volumes. Além dessa série, foram publicados na Argentina, pela Editorial Codex, cinco “livros de armar” que, segundo Arroyo (1990, p. 207), era uma “novidade editorial na época”. A coleção consistia nos seguintes títulos: *Uma Fada Moderna*, *A lampreia*, *No Tempo de Nero*, *A Casa da Emília*, *O Centaurinho*, *A Contagem dos Seis* e outros mais, os quais “eram livrinhos de pouco texto e muito desenho colorido que Lobato comparava a ovos de galinha velha” (ARROYO, 1990, p. 207). Uma outra obra que também faz parte do universo literário infantil lobatiano é *O Garimpeiro do Rio das Garças* que, ao lado das edições argentinas, não “está incluída no conjunto das “Obras Completas” que o autor organizou para a Editora Brasiliense (LAJOLO, 2000, p. 94).

Isso posto, com o sucesso de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, novos personagens vão passando a integrar o universo do Sítio do Pica-pau Amarelo, alguns destes permanentemente, como o seu primo Pedrinho; a Emília; o Visconde de Sabugosa; o Marquês de Rabcó; o Burro Falante; o Quindim, entre outros. Já os demais personagens, itinerantes ou meros visitantes do sítio de Dona Benta, pertencem a outras obras literárias ou mesmo do cinema, como: o Dom Quixote, o Hércules, o Minotauro, o Pequeno Polegar, o Peter Pan, o Pinóquio, o Gato de Botas, o Popeye, o Gato Félix, o Tom Mix. Todos esses personagens sacudindo a poeira para viverem novas aventuras, fora do bolorento livro de Dona Carochinha e da própria rotina de suas vidas livrescas ou cinematográficas, uma prerrogativa evidenciada logo no primeiro livro, *Reinações de Narizinho*.

Lobato se vale dessa intertextualidade para conectar os diversos mundos maravilhosos das narrativas, tendo o sítio de Dona Benta como o centro de todo esse universo literário. É nesse espaço que todos se encontram e partem em novas aventuras; é também o sítio o pouso seguro de todos os personagens, até do próprio leitor. Essa particularidade já era uma intenção que desde cedo acalentava o autor, criar livros onde as crianças pudessem morar, pois estes, para os pequenos, eram verdadeiros mundos.

Como se pode notar por essa presença do núcleo básico de personagens, há uma intertextualidade constante que permite a reinvenção ou a reinterpretação das histórias de cada um dos personagens em novas aventuras ao lado do “bando”, questionamento de suas posições originais e muitas vezes uma revisão destas levando a novas propostas como no caso dos personagens das histórias da Carochinha ou do reino das fábulas (Reinações de Narizinho). (SANDRONI, 1987, p. 55).

Nesse processo de intertextualidade com obras já consagradas e personagens da mídia cinematográfica da época, Lobato não apenas adapta, mas recria e se apropria desses outros personagens e de seus mundos ficcionais, domesticando-os ao espaço brasileiro sem que ocorra uma mutilação na identidade de cada um deles, ou seja, sua essência primeira se mantém. Para Vieira (1998), Lobato revitaliza toda essa literatura alienígena<sup>7</sup> que transita pelo sítio de Dona Benta e, de certa maneira, nas entrelinhas de seu projeto literário, ele ensina ao leitor que uma estória/aventura de um personagem jamais se encerra com o fechar de um livro, porque pode ser sempre revisitada, ressignificada e transformada por outro que a conte. Dessa forma, retornamos mais uma vez à própria dinâmica da literatura oral, das muitas linhas narrativas construídas para uma única estória.

Nesse ato de revitalização narrativa de obras alheias, Monteiro Lobato tanto traduz, adapta como reconta, de forma que ao direcionar o texto para um determinado público leitor, ele emprega um protocolo de leitura nesse processo de desconstrução e reconstrução dos textos. Partindo mais uma vez do que postula Chartier (1990), essa adequação ou domesticação da obra é uma chave de imersão tanto cultural quanto histórica, no seu espaço de pertencimento, seja ela uma obra estrangeira ou nacional.

Em Lobato, no que diz respeito a sua literatura infantil, podemos observar um processo de desconstrução e reconstrução do texto no viés do ficcional, nas adaptações (recontar) de *Peter Pan*, o *Dom Quixote das crianças*; os *Doze trabalhos de Hércules*; *Hans Staden*; *Histórias de Tia Nastácia*; as *Fábulas*; o *Minotauro*. Já no campo pedagógico, os temas científicos e o estudo da língua são apresentados dentro de uma narrativa descontraída, sem a rigidez dos livros escolares tradicionais. Podemos observar isso nas obras: *Serões de Dona Benta*, onde é discutida a ciência; *Geografia de Dona Benta*; *Emília no País da Gramática*; *Aritmética da Emília*; *História do Mundo para Crianças*; *História das invenções*.

É preciso também destacar que o universo ficcional lobatiano é interligado, independente do grupo narrativo ao qual o livro pertença, da adaptação, do pedagógico ou das

---

<sup>7</sup> Termo utilizado para se referir à literatura estrangeira.

obras mais independentes e bem mais autorais, como é o caso dos títulos: *Reinações de Narizinho*; *o Saci*; *Caçadas de Pedrinho*; *o Pica-pau Amarelo*; *Viagem ao Céu*; *Memórias da Emília*; *O poço do Visconde*; *A Chave do Tamanho*; *A Reforma da Natureza*. Embora não exista uma ordem cronológica de leitura, mesmo o leitor tendo consciência de que as *Reinações de Narizinho* é a obra primeira, ele irá encontrar tanto uma simples menção de um personagem, caso de Peter Pan em “Reinações”, ou uma participação mais ativa de outro como, por exemplo, em *O Pica-pau Amarelo* ao encontrarmos o Sancho Pança participando de uma aventura com a turma do sítio. Fica nítido um vai e vem constante de personagens e de acontecimentos em um fluxo quase ininterrupto de aventuras, um legítimo rocambole literário infantil como bem idealizou o autor.

Tanto dentro desse rocambole literário infantil, como também nas traduções e adaptações para o público mais juvenil e adulto, a palavra de ordem para o então editor Lobato era “abrasileirar a linguagem” (LOBATO apud RANGEL, 2010, p. 247). Em carta, datada de 1925, a Godofredo Rangel, Lobato solicita ao amigo algumas traduções, alguns “contos extraídos das peças de Shakespeare” e o “Don Quixote”; ao primeiro, segue a recomendação de que deverá ser traduzido “em uma linguagem bem singela; pretendo fazer de cada conto um livrinho para meninos”; ao segundo livro, pede ao amigo que tente traduzir a obra de Cervantes a partir da versão em italiano, pois será destinada para os adultos.

Além disso, deverá realizar uma adaptação da mesma obra para o público infantil. Nesse ponto, Lobato pede ao amigo que realize esse trabalho pensando em seu próprio filho: “lembra-te que os leitores vão ser todos os Nelos deste país e escreve como se estivesse escrevendo para o teu”. Por fim, Lobato evidencia examinar traduções dos Contos de Grimm da editora Garnier e lamenta a sorte dos leitores da época: “Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas!” (LOBATO apud RANGEL, 2010, p. 248). Nessa premissa, podemos observar que as editoras estrangeiras ainda mantinham uma forte presença no mercado editorial, ainda distribuindo obras traduzidas numa gramática totalmente incompatível com o leitor brasileiro, e daí vem o empenho de Lobato em colocar no mercado uma literatura bem mais próxima do brasileiro do que as suas concorrentes.

Dessa maneira, nas adaptações de Lobato para o público infantil, é possível observar essa nova vestimenta do texto com os elementos puramente brasileiros. Na obra *Fábulas*, logo em seu índice, o leitor já se depara com tais mudanças, a nomenclatura dos animais é modificada, por exemplo, “O asno em pele de leão” na versão lobatiana se transforma em “O burro na pele do leão”; “A Formiga e o Escaravelho” se transforma em “A Cigarra e as Formigas – A Formiga boa”. Inclusive, na versão adaptada por Lobato, esta narrativa tem um final feliz,

porém outros autores, nas muitas adaptações e traduções de Esopo, passaram a publicar duas versões desta fábula. Além dessas mudanças, observa-se também uma seleção de narrativas sem a referência aos deuses clássicos. A linguagem é leve, o que aproxima o texto ao leitor, além de o autor ter dado preferência ao uso de animais da nossa fauna, aproximando-se muito mais das narrativas indígenas e africanas do que das narrativas greco-latinas.

No livro *Histórias diversas*, temos elementos folclóricos europeus como: Fadas; Centauros; Ninfas e a famosa Rainha Mabe, que é citada por Shakespeare e que também faz parte do próprio repertório folclórico britânico. Esse livro é uma reunião de pequenos contos e apenas um destes é narrado por Dona Benta para os seus netos, no caso *A Tempestade*, de William Shakespeare, narrativa com a participação da Rainha Mabe. Ao final da obra, temos ainda uma tradução de um “conto argentino”, sem um título mais específico a não ser este e também sem nenhuma participação da turma do sítio; por último, encontra-se na referente obra uma pequena peça de teatro, intitulada *O museu da Emília*, escrita por Lobato para ser representada na Biblioteca Infantil Municipal de São Paulo em 1938.

Além dessas duas obras citadas, nas quais Dona Benta conta as histórias para os netos, outros três títulos da coleção seguem essa mesma estrutura de adaptação proposta por Lobato: *Peter Pan*; *Dom Quixote das Crianças* e *Aventuras de Hans Staden*, em todas elas, a participação da turma do Sítio do Picapau Amarelo limita-se apenas aos comentários em momentos-chaves da narrativa, tendo a avó, figura sábia, a agir como mediadora e tradutora destes mesmos textos. De acordo com Vieira (1998), o trabalho de adaptação realizado por Lobato facilita a compreensão do leitor e o seu interesse pelo texto, e aqui nós ampliamos um pouco tal postulado ao afirmar que tal interesse e compreensão não estão presos à forma como o autor adapta o texto, facilitando a linguagem, mas também à participação direta ou indireta das personagens do Sítio nas obras clássicas, ou seja, apenas contadas por Dona Benta ou simplesmente com a imersão total de seus netos com a ajuda do pó de Pirlimpimpim, como é o caso de *Os doze Trabalhos de Hércules* e *O Minotauro*.

Muito antes do sucesso de *Urupês* e de tudo o que essa obra lhe rendeu como escritor e editor, Monteiro Lobato, ainda residindo e trabalhando na comarca de Areias como Promotor, já exercia o ofício de tradutor. Como afirma Dupont (1977, p. X), além das diversas leituras para “amenizar” o seu espírito entediado na morosidade da cidade interiorana, Lobato “colabora com os jornais e faz traduções”, com o passar do tempo esse trabalho vai se alargando de simples encomendas para os periódicos da época até trabalhos maiores para editoras. Quando já um editor estabelecido, as traduções e adaptações se tornam uma constante na sua vida. Segundo Mendes (2002, p. 12), “[a]s obras de Monteiro Lobato tiveram por objetivo

formar o caráter do povo brasileiro e elevar o país a uma posição de destaque no cenário internacional”, motivo pelo qual o autor se dedicou “às traduções de filosofia, história, religião, memórias e ficção” direcionadas tanto para os adultos quanto para o “público infanto-juvenil”.

O trabalho de Monteiro Lobato como tradutor “foi exercido ao longo de nove anos”, rendendo para o país um total de “setenta e sete obras provenientes das línguas inglesa, francesa e italiana”. Paralelo a esse trabalho, segue também a função de “adaptador de obras da literatura” ocidental: Defoe, Collodi, Perrault foram alguns dos grandes autores cujas obras foram apreendidas pela pena de Lobato.

Tradutor e adaptador inclusive para o público infantil de várias obras estrangeiras, Monteiro Lobato consegue extraordinários efeitos de sentido ao fazer contracenar num cenário de jabuticabeiras, pintos-sura e ex-escravos pitando cachimbo tanto personagens fundadores da literatura infantil ocidental como Cinderela, Branca de Neve e Chapeuzinho Vermelho, como personagens da literatura infantil estrangeira contemporânea sua como Alice e Peter Pan. Além disso, coloquializando a linguagem, Monteiro Lobato rompe em definitivo com a linguagem da literatura infantil brasileira anterior a ele. Em vez da impostação modelar de voz que narra às crianças, o narrador de Monteiro Lobato manifesta o gosto moderno pela oralidade, pelo despojamento sintático, pela criação vocabular. (LAJOLO, 2000, p. 62).

Lobato com seu empreendedorismo desencantou o Brasil literário outrora adormecido pelo ainda existente estigma de colônia e pelo acultramento que a sociedade impingia a si própria, renegando sua natividade mestiça e tão rica culturalmente, repleta de narrativas. Desta feita também encantou os pequenos leitores tão necessitados de um mundo encantado na literatura, e então deu-lhes um Sítio tão semelhante à Terra do Nunca, repleta de aventura que jamais se esgotam, e mesmo que esta última tenha sido criada por um escocês, do outro lado do mundo, as histórias sempre se encontram e dialogam, como todas as narrativas que existem. Isso posto, no próximo tópico, discutiremos acerca da adaptação da obra *Peter Pan*, de autoria do inglês J. M. Barrie, realizada por Monteiro Lobato, da mesma forma que analisaremos tanto o processo de adaptação quanto o de apropriação da referente obra no espaço literário brasileiro de 1935.

### **2.3 *Peter Pan*: de J. M. Barrie a Monteiro Lobato**

Segundo Silva (2012, p. 8), em 1902, Barrie escreve *The Little White Bird*, mas é somente em 1906 que ele finalmente veio a publicá-lo, sob o título de *Peter Pan In Kensington Gardens*, embora apenas com alguns trechos trazendo ilustrações de Arthur Rackham, “um dos

mais renomados ilustradores” da época. E apenas em 1911 é que Barrie vem a escrever “em prosa” *Peter Pan and Wendy*, adaptando tanto a peça como também o livro de 1906, logo depois veio a relançar o livro com o título de *Peter Pan* e, em 1928, Barrie publicou o roteiro original da peça, ano no qual, no Brasil, Lobato publicava mais três contos: “Aventuras do Príncipe”; “O Gato Félix” e “Cara de Coruja”, estórias que posteriormente foram incluídas na edição completa de *As Reinações de Narizinho*.

Porém, é somente em 1929, já de volta ao Brasil depois de um ano residindo em Nova York, EUA, onde atuou como adido cultural, que Lobato veio a escrever a adaptação de *Peter Pan*. É quase certo que o autor brasileiro tenha tido contato com a obra de Barrie nesse período no qual ficou fora do país, pois a estória de *Peter Pan* transitava não apenas na literatura, mas no cinema e no teatro e, sendo uma narrativa em língua inglesa, não teria sido difícil encontrá-la numa livraria. O fato é que a referência ao personagem de Barrie na obra lobatiana só acontece quando o autor retorna de sua viagem e retoma suas estórias do Sítio do Picapau Amarelo. Dessa forma, segundo Vieira:

A apropriação da personagem *Peter Pan* no universo do Sítio, ocorre de formas diversas em diferentes textos infantis de Lobato, podendo tais “apropriações” ser divididas em três momentos: Um primeiro momento se dá quando as personagens lobatianas comentam a respeito de *Peter Pan* nas obras *O irmão do Pinóquio* e *O circo de Escavallinho*, (...) O segundo momento ocorre no livro *Peter Pan* (1930) de Monteiro Lobato, no qual o texto é adaptado e apresentado por Dona Benta que primeiramente lê a história original, que é depois contada por ela às demais personagens do Sítio. O terceiro momento da apropriação de *Peter Pan* pela obra lobatiana apresenta nuances diferentes, que poderiam nos levar a uma subdivisão, representada pelas três visitas de *Peter Pan* ao Sítio do Picapau Amarelo. O primeiro destes ocorre no episódio “A pena de Papagaio”, publicado no mesmo ano de *Peter Pan* (1930) (que se integrariam também ao livro *Reinações de Narizinho*). Nesse texto as personagens lobatianas, tendo conhecido a história de *Peter Pan*, manifestam o desejo de conhecê-lo pessoalmente. Porém, ao invés de *Peter Pan*, aparece Peninha, uma personagem invisível que leva as crianças para uma viagem ao país das fábulas, dando-lhes o pó de pirlimpimpim. (VIEIRA, 1998, p. 5-6).

Quando Lobato adapta a obra de Barrie para o público brasileiro, ele também contribui para essa mesma renovação do personagem e talvez tenha sido o primeiro a realizar esse trabalho de forma tão singular, como já evidenciado por Vieira (1998), visto que a inserção do personagem no universo narrativo lobatiano se dá através de simples citações até se chegar à adaptação propriamente dita e, posteriormente, à inclusão do personagem no espaço do Picapau Amarelo.

Uma ação totalmente publicitária usada por Lobato foi a de aguçar a curiosidade do leitor um ano antes da sua adaptação chegar às livrarias, fazendo antes disso todas as crianças se perguntarem ou perguntarem aos adultos “quem é o Peter Pan que deixou a turma do Sítio tão agitada?”. Durante pesquisa para este trabalho não nos foi possível saber se a adaptação fílmica de 1924, da citada obra, foi exibida no Brasil, o que já evidenciaria um conhecimento prévio por parte do leitor.

Ao transpor o texto para o português brasileiro, Lobato não o traduz no sentido lato, mas se apropria da obra estrangeira de tal forma que lhe insere um tom abasileirado, semelhante à estrutura narrativa de *Histórias de tia Nastácia*; nesse sentido, Lobato transforma Peter Pan em uma estória do povo.

Em *Peter Pan*, temos a seguinte introdução de Dona Benta: “– Havia na Inglaterra uma família inglesa composta de pai, mãe e três filhos – uma menina de nome Wendy (...), que era a mais velha; um menino de nome João Napoleão, que era o do meio; e outro de nome Miguel que era o caçulinha.” (LOBATO, 1986, p. 8). Já na obra onde tia Nastácia é a contadora, segue-se a seguinte abertura do capítulo IV, no conto “A princesa ladrona”: “Havia um pai com três filhos; um plantou um pé de laranjeira, outro plantou um pé de limeira e outro plantou um pé de limoeiro.” (LOBATO, 1985, p. 15). Por sua vez, também Dona Benta, ao contar as aventuras de Peter Pan, faz uso da recorrente estrutura de apresentação que existe na contação de estórias populares: “Era uma vez um rei”; “Havia um viúvo com três filhos”; “Era uma vez um homem muito rico” etc., recurso contido em todos os contos narrados por Nastácia, no livro que leva o seu nome, em que ela representa o povo.

Sendo a narradora Dona Benta, de acordo com Vieira (1998, p. 70), ela reestrutura o texto, adequa-o para os seus ouvintes, embora ela possua o livro, não o lê, preferindo, pois, contar a estória à sua maneira. No entanto, em *Histórias de tia Nastácia*, ela critica esse mesmo processo de reestruturação da narrativa. De acordo com a Dona Benta: “as histórias que andam na boca do povo”, com o passar do tempo ficam “horripelmente modificadas”; ou como bem se pronuncia Emília ao final da discussão: “Mudanças que as deixam sem pé nem cabeça”. Esse recontar de Dona Benta não se aplica aos livros: *Dom Quixote das crianças*; *Fábulas e Aventuras de Hans Staden*, nos quais a personagem de Lobato lê as obras. Já em *Histórias diversas*, ela resume, adapta a peça de Shakespeare, *A Tempestade*.

A adaptação de Peter Pan feita por Monteiro Lobato apresenta-se como uma história contada dentro de outra história, ou seja, uma história contada por Dona Benta a seus netos e demais personagens do Sítio do Picapau Amarelo, ao longo de vários serões domésticos. [...]. Portanto, a obra *Peter Pan*, de

Lobato, pode ser considerada uma adaptação, já que não tem a pretensão de ser uma tradução literal. Pelo contrário, objetiva modificar a história, não obstante mantenha o enredo, porém contando-o de forma resumida. (VIEIRA, 1998, p. 43).

De acordo com Vieira (1998), outros elementos se somam nesta apropriação do texto de Barrie pelas mãos de Lobato, além do uso de uma estrutura narrativa popular, como evidenciado anteriormente. De acordo com o pesquisador, Lobato modifica os nomes das personagens, modifica passagens da estória original e insere novos elementos.

A princípio, para a adaptação de *Peter Pan*, Lobato faz uso do livro *Peter and Wendy*, publicado em 1911, e não da obra revisada e publicada posteriormente como *Peter Pan*, fato que pode ser observado na fala de Dona Benta ao citar o nome da obra que vai contar. Além disso, ela muda o título, que passa a ser *Peter Pan and Wendy*. Já o subtítulo usado por Lobato, “A história do menino que não queria crescer”, foi tirado da peça teatral. Quando o autor publicou suas obras na Argentina pela “Editorial Americalee”, na década de 1940, de acordo com Albieri (2009, p. 109), Lobato manteve o subtítulo na capa da edição argentina, *Peter Pan, El Niño que no quiso crecer*, novamente observa-se uma nova apropriação, quando o autor/adaptador retira do seu espaço natural e insere a obra estrangeira reescrita por ele com um novo título, a revelia do autor original.

Na análise de Vieira (1998), Lobato condensa a obra de Barrie composta de 17 capítulos no original, enxugando-a para seis na sua adaptação, tomando para a sua recontagem apenas os momentos chaves da narrativa, porém mantendo os títulos originais: “Peter Pan”; “A Terra do Nunca”; “A Lagoa das Sereias”; “A Morada Subterrânea”; “O navio dos Piratas”; “A Volta”. De acordo com Vieira (1998), Lobato torna o texto atrativo para o pequeno leitor, eliminando as cenas menos movimentadas e, por assim dizer, desinteressantes para a criança, reduzindo, inclusive, o número de páginas, das 199 no original caindo para 109 na adaptação de Lobato. Como já mencionamos aqui, no processo de posse da criança para com uma literatura que não lhe era destinada, as editoras passaram a eliminar as digressões filosóficas, adequando o texto ao paladar infantil. Essa prática também foi empregada nas adaptações de outros autores que integram a coleção do Picapau Amarelo.

Abrasileirar os nomes das personagens estrangeiras sempre foi uma prática bem comum na literatura tanto oral como escrita, em muitas dessas narrativas é possível perceber a influência do elemento europeu na construção dos títulos, na ambientação da narrativa e no nome das personagens, fato esse que reforça a importância da verbalização das narrativas populares e de como esta refletiu na literatura escrita. Isso podemos observar em obra de Silvio

Romero, datada de 1885, resultado de um trabalho do próprio autor de coleta de diversas narrativas orais de origem europeia, africana e indígena, em fins do século XIX. No livro, evidencia-se, no falar do povo, a modificação dos nomes de personagens clássicos dos Irmãos Grimm e de Charles Perrault, tão presentes em nosso país, ao lado de tantos outros, desde que aqui pisaram os primeiros grupos de colonizadores.

Na obra, encontramos as seguintes variantes: “Maria Borracheira”, hoje conhecida como “Cinderela”, e “João mais Maria” ao contrário de “João e Maria”. Em semelhante aspecto de modificação de título e nome de personagem, Figueiredo Pimentel no seu *Contos da Carochinha*, de 1958, apresenta-nos outras curiosidades: no conto “pé de feijão”, encontramos o pobre menino “Oscar”, morador dos arredores de Londres, que troca a sua vaca por feijões mágicos; outras curiosidades se seguem no mesmo livro, como em “O Gato de Botas” no qual, embora o título permaneça o mesmo de hoje, o personagem-título tem o nome de “Malhado”; a própria “Chapeuzinho Vermelho” em seu conto é conhecida por “Albertina” ou “Naná” para os amigos.

Como bem postulado, tal ação de atribuir uma cor local aos personagens não é uma inovação do gênio lobatiano, mas é necessário considerar sua inventividade neste quesito, principalmente em se tratando do nome de alguns personagens de *Peter Pan*, mesmo que em seu trabalho Vieira (1998) não se aprofunde nessa discussão, apresentando apenas as diferenças entre a adaptação de Lobato em relação e a obra de Barrie. Aqui, sentimo-nos na obrigação de ampliar essa discussão. No que se refere aos nomes das personagens de *Peter Pan*, devemos observar que o batismo de alguns destes, realizado por Lobato, até hoje perdura nas constantes traduções literárias e nas dublagens e legendas dos filmes e desenhos animados. O primeiro deles é o do pirata James Hook ou, como ele ficou mais conhecido entre os brasileiros, “O Capitão Gancho”; outro personagem que manteve o seu nome até hoje foi o irmão de Wendy, o Miguel, que no original é chamado de “Michael”. Já a fada Sininho, como bem evidencia Silva (2012), foi a grande descoberta de Lobato por ter compreendido na sua essência o nome da fada.

Tinker significa funileiro, bell é sino. Talvez então Tinker Bell seja o som das batidas nas panelas, quase um sino, provocado pelos funileiros que passavam pelas ruas da Grã-Bretanha, oferecendo seus serviços. [...] É claro que Lobato aprendeu muito com Barrie e se inspirou muito com o livro do autor escocês. (SILVA, 2012, p. 16-17).

Das diversas mudanças realizadas por Lobato em sua adaptação, ele inseriu nas aventuras da turma do Picapau Amarelo um elemento mágico da narrativa de Barrie, o pó de

fada, mas com outro nome e propriedades. Enquanto o pó de fada em Peter Pan possibilitava o voo das crianças depois de jogado sob as mesmas, o pó de pirlimpimpim no universo do Sítio fazia com que todos viajassem no tempo, fossem ao céu e dava acesso ao mundo maravilhoso dos contos de fada, porém, em vez de ser jogado em cima de seus usuários, tinha que ser cheirado, tal qual rapé.

É interessante destacar a polêmica que se criou com esse elemento mágico. Em artigo para a “Folha Ilustrada”, Jimenez (2011) evidencia os ajustes no universo lobatiano para uma versão em desenho animado, que além deste também envolveria um mix de produtos que carregariam a marca, não cabendo a existência de certos aspectos da obra, como por exemplo o pó de pirlimpimpim, um purismo sem razão de ainda existir em pleno século XXI, agora mascarado sob a égide do politicamente correto. Mas não é uma novidade esse ataque à literatura infantil lobatiana, pois sua obra teve como alvos tanto religiosos como políticos, em uma época que causou dissabores ao autor, como bem evidencia Penteado (2011), que chegou a presenciar a queima de seus livros.

Lembrando os cortes mais recentes, como o do pó de pirlimpimpim, feitos pela ditadura nos programas de televisão do Sítio, [...] nos anos 1940, um Serviço dos Negócios da Educação da Secretaria dos Negócios da Educação e Saúde Públicas do Estado de São Paulo proibiu os livros de Lobato por julgá-los “inconvenientes”. Entre as inconveniências, descritas no boletim da autarquia, incluem-se as referências de Lobato a Jesus Cristo, à queima do café e a mágoa de Santos Dumont de ver seu invento utilizado como arma de guerra, além do uso excessivo de gíria, neologismos e pejorativos. (PENTEADO, 2011, p. 197).

Sua adaptação de Peter Pan também foi alvo das arbitrariedades do governo. Conforme Albiere (2009, p. 109), “durante o Estado Novo”, a referente obra foi inserida na “lista de livros proibidos pelo DEOPS (Departamento de Ordem Política e Social)” sob a pretensa alegação de que desviava as crianças dos valores familiares e cívicos, ensinando-as dentre outras coisas a desvalorizar a própria nação e seus irmãos, sendo vista como subdesenvolvida. Arroyo (1990, p. 31), em seu estudo acerca da Literatura infantil, também nos dá notícia de prática semelhante. De acordo com o autor, em 1938, o livro de Tarzan foi apreendido pela polícia carioca “sob a alegação de suas tendências comunistas”, atitude que gerou certo desconforto para o governo brasileiro que tratou de desfazer “a má impressão”, divulgando um comunicado na “Hora do Brasil”.

Infelizmente, Barrie não veio a conhecer essa adaptação de sua obra, considerando que em nenhum momento de nossa pesquisa isso foi evidenciado pelos vários estudiosos da obra

de Monteiro Lobato, como também acerca das informações dos direitos autorais que deveriam ser pagos ao Hospital Infantil de Great Ormond Street, instituição detentora dos direitos autorais de Peter Pan, desde 1929, direitos estes doados pelo próprio autor da obra.

J. M. Barrie e Monteiro Lobato foram verdadeiros pilares dos muitos reinos do faz de conta, terras do sonhar acordado, de muitas aventuras que jamais se esgotam e de estórias que permanecerão para sempre em nossos corações, mesmo depois da partida de seus criadores. Foi em 19 de junho de 1937 que J. M. Barrie partiu definitivamente rumo a segunda estrela direto até o amanhecer. Nesse mesmo ano, Monteiro Lobato publicava os *Serões de Dona Benta*, as *Histórias de tia Nastácia* e o *Poço do Visconde*, alargando ainda mais os sonhos das crianças.

Após a adaptação de Monteiro Lobato, em 1953, a Disney lançou o longa-metragem animado da adaptação da obra de J. M. Barrie. Essa produção trouxe uma revitalização para o personagem Peter Pan com a dispersão de um conceito visual que muito influenciou ilustradores da obra por todo o mundo. Os artistas brasileiros que ilustraram o *Peter Pan* lobatiano não deixaram de ser afetados pela influência dos estúdios Disney, discutão essa que trataremos no próximo tópico, além de evidenciar os demais ilustradores que contribuíram para o encantamento visual na obra infantil de Monteiro Lobato.

### 3. OS ILUSTRADORES NO UNIVERSO INFANTIL LOBATIANO

Antes de iniciarmos a nossa discussão acerca dos ilustradores de Lobato, faz-se necessário retomar a discussão sobre o valor da narrativa existente na ilustração. Como já ressaltado, anteriormente, por Chartier (1990, p. 123), os elementos paratextuais introduzem no texto novas engrenagens que possibilitam a sua “justa compreensão” por parte do leitor, e esses recursos envolvem o objeto livro como um todo. Dessa forma, são tanto externos como internos ao texto, desde a capa com seus indicativos de leitura e recursos gráficos narrativos até os elementos internos como prefácio, posfácio, vocabulário, notas explicativas, resumo dos capítulos, textos da capa, ilustração, entre outros.

A ilustração, ponto de discussão deste tópico, é um recurso paratextual ímpar, que tanto se apresenta como um elemento facilitador da compreensão da narrativa como também uma extensão da mesma, repleta de signos e significados implícitos, complementando-a ou indo para além dela, permitindo, como bem evidencia Chartier (1990), que o leitor construa os seus significados em relação ao texto.

No que se refere à imagem, sobretudo imagem fixa, o critério mais determinante será, portanto, o da narratividade: a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos representados, quer essa representação seja feita no modo do instantâneo fotográfico, quer de modo mais fabricado e mais sintético [...]. (AUMONT, 2006, p. 246).

A ilustração também é, nesse sentido, um recurso antecipador do texto quando relacionada ao designer de capa. Porém, para uns poucos, é vista sob a ótica do passado, como um mero adorno desnecessário, sem um discurso propriamente seu, irrelevante para o texto, além de ser um item que encarece a obra.

Como bem evidencia Silva (2017), para que exista uma unidade narrativa entre ilustração e texto se faz necessário um trabalho cooperativo entre o autor e o artista gráfico, seja ele o ilustrador ou o designer de capa, pois, durante o processo de confecção do livro, a editora dificilmente vai trabalhar com apenas um deles. A partir da união dos elementos texto e paratextos dentro de um projeto gráfico pré-estabelecido pela editora, em acordo com o autor, o objeto livro se consolida; sendo assim, torna-se mercadoria que estimula os nossos sentidos de leitor e consumidor.

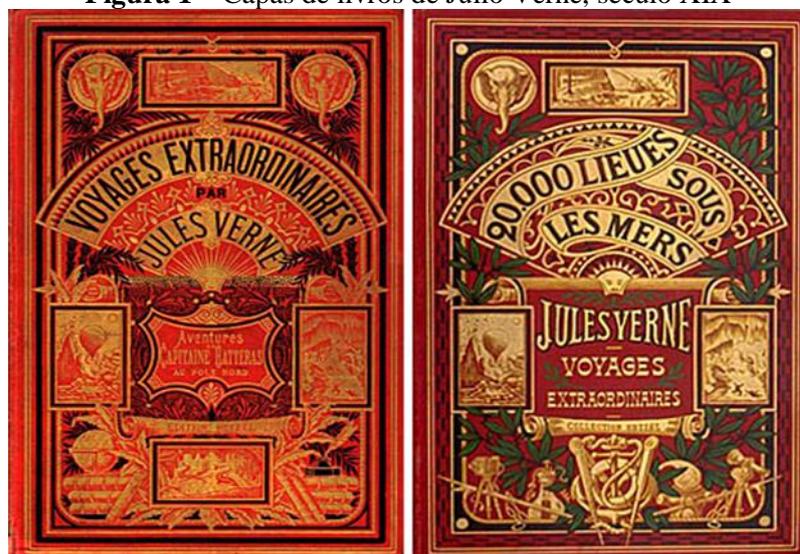
Desse modo, a partir do que destaca Martins (1984), podemos compreender que a leitura que realizamos ao nos depararmos com o objeto livro se processa de forma sensorial e emocional. Quando nos deparamos com aspecto físico da obra, a cor da capa, sua textura, as

imagens que estão impressas nela, fazemos uma leitura antecipadora, e somente depois de termos esse primeiro contato é que nos propomos a folhear a obra a fim de estabelecer um elo maior com ela e, dessa forma, adquiri-la. Assim, compreendemos que a ilustração em um livro, em sua totalidade, capa e miolo, como afirma Freitas (2014), é capaz de enlevar os nossos sentidos despertando emoções e lembranças, criando um vínculo emocional do leitor com a obra.

Esse laço emocional que a obra literária desperta em nós em muito está relacionado as nossas primeiras leituras, pois, segundo Mastroberti (2008), temos uma ligação afetiva com esse passado literário de nossa vida, não apenas em relação ao texto, mas também às imagens que pertencem a este.

De acordo com Koshiyama (2006), a implantação de um mercado editorial consumidor de literatura estrangeira no Brasil processou-se “a partir dos fins da época colonial até o ocaso do Segundo Império”. Durante essa hegemonia estrangeira, as editoras que aqui se instalaram mantiveram um padrão gráfico semelhante, além de inserir no mercado obras traduzidas em um português lusitano, não condizente com a língua falada pelos leitores brasileiros. Enquanto isso, na Europa, o mercado editorial se desenvolvia e se consolidava como um dos mais modernos. Já em fins do século XIX, esse mesmo mercado já presenteava o público leitor com obras com um designer gráfico arrojado para a época, como foi o caso das obras de Júlio Verne (Figura 1), publicadas pela editora Hetzel<sup>8</sup>.

**Figura 1** – Capas de livros de Júlio Verne, século XIX



Fonte: John Coulth Art (2019).

<sup>8</sup> “Parte do sucesso do escritor” Júlio Verne se deve ao seu editor Pierre-Jules Hetzel, “que encarou” a obra do autor francês “como um grande projeto e publicou-a em coleções bem-acabadas (SCHITZ, 2005, p. 100).

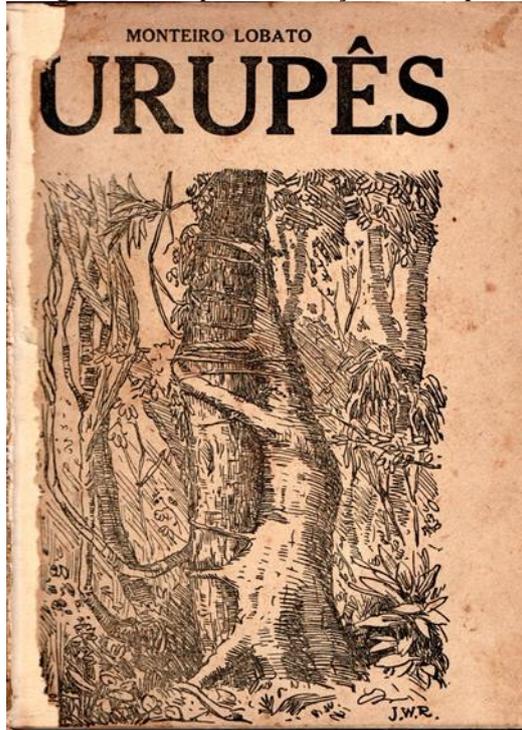
É apenas em 1918, com a publicação de *Urupês*, que o mercado editorial brasileiro inicia uma nova fase. Esse acontecimento consagra Monteiro Lobato como escritor e como um editor que reinventa a forma de vender e de se editar uma obra literária, ao menos no Brasil, cujo mercado editorial ainda respondia a velhos preceitos, longe de evoluir sem uma ação mais direta e que rompesse com as bases.

Dessacralizar a literatura, abasileirando-a, foi palavra de ordem para o projeto editorial lobatiano, dar uma cor local ao livro a partir também do uso do nosso folclore nas narrativas e, além disso, transformar o próprio objeto em sua forma. Segundo Koshiyama (2006), o trabalho de Monteiro Lobato na publicação de livros de 1918 a 1930 foi também um período de grande reinvenção. Os livros lançados pela “Monteiro Lobato & Cia.” trazem logo em suas capas a inovação, um designer novo, composto de ilustrações coloridas e *layouts* chamativos, ilustrações que também passam a ocupar o miolo da obra. O livro *Urupês*, que inaugura esse momento, é um bom exemplo dessa nova fase do mercado brasileiro de livros, conforme as figuras 02 e 03<sup>9</sup>. Embora as narrativas da referente coletânea se desenrolem no campo, o título da obra remete ao fungo parasitário da mesma forma nos contos apresentados, o homem é posto como uma erva daninha que destrói a terra, nas ilustrações a bico de pena que se encontram nas folhas de guarda o leitor se depara com a natureza ainda em seu estado bruto, na primeira imagem vemos duas árvores uma delas presa a maior, como se necessitasse de sua força para se manter de pé e crescer, na segunda temos os cogumelos que também se valem da casca da árvore para se manterem, em ambas as ilustrações temos uma síntese da obra que retrata o homem parasita da natureza, assunto que foi largamente discutido por Lobato.

---

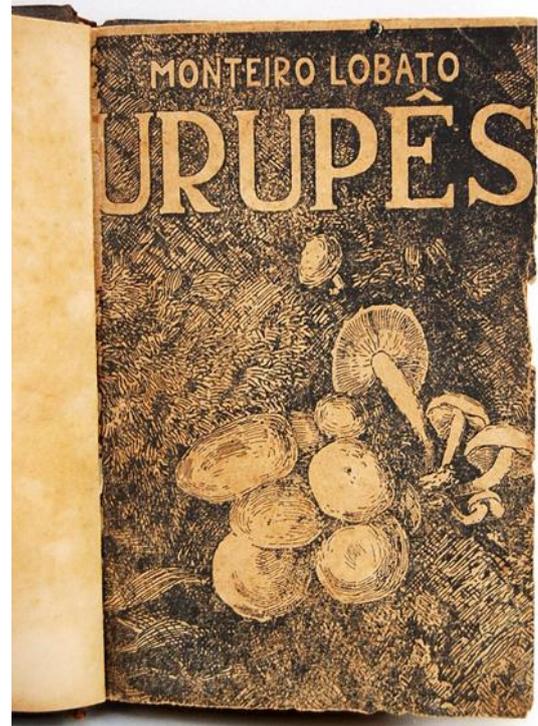
<sup>9</sup> Ilustrações de capa e interna de *Urupês* com ilustrações de J. Wash Rodrigues; edição da Revista do Brasil, São Paulo, 1918.

**Figura 2** – Capa da 1ª edição de *Urupês*



Fonte: Oficina Fu Blog (2019).

**Figura 3** – Ilustração interna da 1ª edição



Fonte: Levy Leiloeiro (2019).

De acordo com o Bibliófilo Midlin (1998), em depoimento<sup>10</sup>, Lobato procurou fugir do padrão das edições publicadas na época, dessa forma buscou se distinguir das demais editoras a partir do uso de “ilustrações em quase todas as obras” de sua editora, “tornando o livro” “atraente já pela apresentação material e não só por causa do texto”. Dessa nova atitude de Lobato para com o livro, dando uma importância maior a seu aspecto gráfico, abriam-se novas portas para os artistas, principalmente no campo da literatura infantil. Assim, na ação por modificar o panorama editorial como um todo, Lobato não apenas como editor, mas também como autor dá um sopro de vida na literatura infantil.

A importância de Monteiro Lobato na formação cultural das crianças é constatada no passado e continua nos processos educativos do mundo contemporâneo. Todo o encantamento das histórias que falam da infância, de brinquedos que ganham vida, das magias, das assombrações, e se apropriam de contos populares com poesia e graça, permeia o imaginário das crianças de hoje. (SESC, 2015, p. 5)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> José Midlin em depoimento ao documentário “Furacão na Boitocúndia”, 1998. Direção: Roberto Elisabetsky. Obra citada.

<sup>11</sup> SESC São José dos Campos, 2015. *Ilustradores de Lobato*. Construção do livro infantil brasileiro, 1920 a 1948. (Catálogo).

Embora muito se postule acerca da importância da obra infantil lobatiana tanto no quesito ficcional como também no pedagógico, pouco ou quase nada se discute sobre o encantamento das ilustrações que envolvem toda a obra lobatiana, da mesma forma que não se faz um reconhecimento dos artistas que deram vida ao universo imaginário do Sítio do Picapau Amarelo através de sua arte. *A Menina do Narizinho Arrebitado*, publicada em 1920, é o ponto inicial do universo ficcional infantil lobatiano, além disso, de acordo com Sandroni (1987, p. 47), esta mesma obra é um marco, um divisor de águas, pois “inaugura” “a fase literária da produção brasileira destinada a crianças e jovens”.

Para Silveira (2015, p. 8-13)<sup>12</sup>, *A Menina do Narizinho Arrebitado* traz uma proposta narrativa inovadora de Monteiro Lobato “na riqueza das palavras” e “na ousadia dos enredos”, tudo isso somado a uma dinâmica virtuosa das ilustrações que impactavam e seduziam o leitor a partir da capa, de suas cores fortes e berrantes, chamativas, que atraíam o pequeno leitor. Na linha editorial também se somavam, de acordo com o pesquisador e colecionador, um aprimorado cuidado no processo de confecção do livro, “capas duras para manuscrito duradouro” e “ilustrações em primeiro plano”, ilustrações essas que “ajudariam a vender os seus livros” e, a cada nova edição, outros artistas passaram a colaborar na construção do universo infantil.

### 3.1 Monteiro Lobato e os seus ilustradores

Dentre os ilustradores que empregaram a sua pena e talento para representar as narrativas do Sítio do Picapau Amarelo, Voltolino (1884-1926), alcunha de Lemmo Lemmi, foi o primeiro desses artistas. Caricaturista, ofício esse que exerceu durante sete anos (1911-1917) no tabloide literário “O Pirralho”, colaborando também em publicações satíricas como “o Malho” e “o Parafuso” (SILVEIRA, 2015, p. 17). Em *A Menina do Narizinho Arrebitado*, Voltolino usa e abusa do estilo Art-Nouveau, estética bastante forte na época e que pode ser observada no requinte das imagens criadas para a edição de Narizinho, como pode ser visto na Figura 4.

---

<sup>12</sup> As informações aqui evidenciadas acerca dos ilustradores das obras de Monteiro Lobato que compreendem o período de 1920 a 1948 foram todas adquiridas a partir do trabalho do pesquisador Magno Silveira, também colecionador da obra lobatiana e organizador do catálogo da exposição “Ilustradores Lobato, a construção do livro infantil brasileiro, 1920 a 1948”, SESC, São José dos Campos, SP.

**Figura 4** – Capa da 1ª edição de *A menina do Narizinho Arrebitado*, de 1920



Fonte: Leilões (2019).

Vê-se desenhos de linhas sinuosas, soltos em meio à página quase mesclando-se ao texto, nos quais o artista realmente conseguiu capturar a influência dos contos de fada. Porém, ao nos depararmos com a representação da personagem-título, dois fatos interessantes nos chamam a atenção, o primeiro diz respeito à divergência entre a Narizinho que Lobato descreve, “morena como jambo”, e a Narizinho que Voltolino desenha, loira e de pele clara (Figura 7). O segundo fato curioso nos mostra uma possível influência de Voltolino tanto no personagem Chiquinho (Figura 5), de “O Tico-Tico”, como no personagem Buster Brown<sup>13</sup> (Figura 6), criado em 1902 pelo desenhista Outcault, influência que pode ser observada numa ilustração interna da obra, onde podemos notar um rosto arredondado e o cabelo cortado à moda do personagem norte-americano.

<sup>13</sup> *Buster Brown*, um garoto aristocrata muito esperto, e seu cachorro com focinho zombeteiro, Tige. O sucesso foi tão grande que a dupla acabou estrelando vários anúncios publicitários e tornou-se moda, entre os meninos, vestir-se como Buster. (IANONE; IANONE, 1994, p. 37).

**Figura 5** – Chiquinho, da Revista “O Tico-Tico”



Fonte: Guia dos Quadrinhos (2019).

**Figura 6** – Buster Brown



Fonte: Blagojnoski (2019).

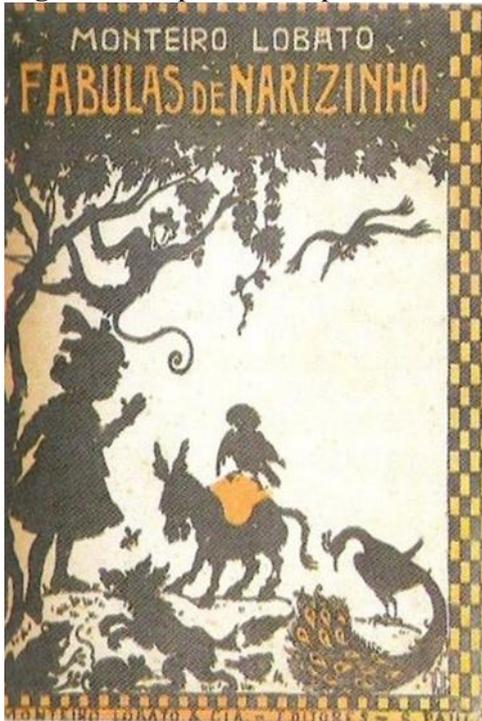
**Figura 7** – Ilustração introdutória de Voltolino para o livro *A Menina do Narizinho Arrebitado*



Fonte: Capas de Livros Brasil (2019).

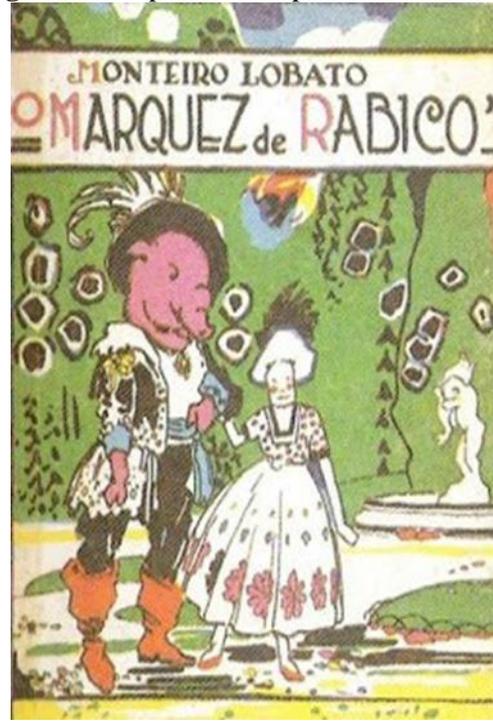
Além de conceber a arte do primeiro livro da personagem Narizinho, de acordo com Silveira (2015, p. 17), Voltolino ainda ilustrou as seguintes obras de Monteiro Lobato: *As Fábulas de Narizinho*; *Fábulas*, em que empregou a técnica da silhueta; o livro *O Marquês de Rabicó* e o livro *Narizinho Arrebitado*, direcionado para as escolas. Além dessas edições, durante nossa pesquisa em diversos sites de leilões, colecionadores e leitores de Monteiro Lobato, encontramos referência a mais duas capas pertencentes a outras duas edições de Narizinho, ilustradas por Voltolino, a primeira pela Companhia Editora Nacional (Figura 8) e a segunda pela Editora Monteiro Lobato & Cia (Figura 9).

**Figura 8** – Capa ilustrada por Voltolino



Fonte: Capas de Livros Brasil (2019).

**Figura 9** – Capa ilustrada por Voltolino, 1922

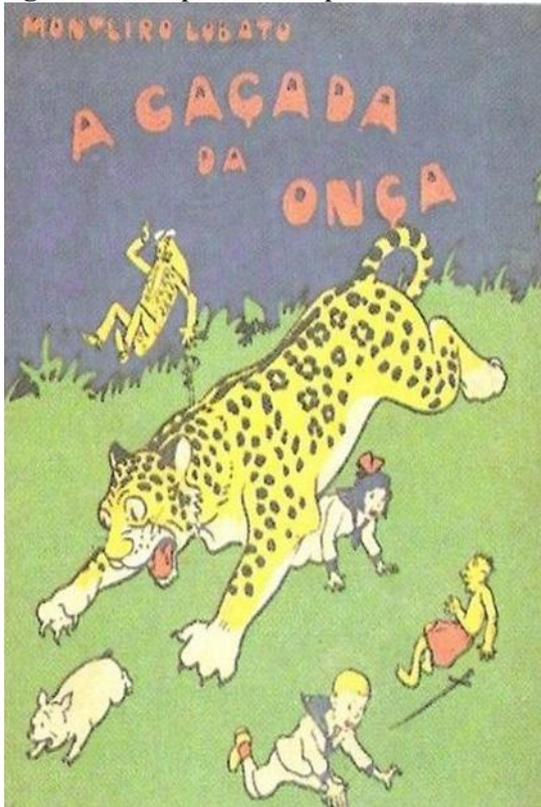


Fonte: Capas de Livros Brasil (2019).

Outra obra de Monteiro Lobato ilustrada por Voltolino não pertence ao ciclo do Pica-pau Amarelo, é o caso de *O Sacy*, de 1918, fruto do inquérito que Monteiro Lobato realizou no jornal “O Estado de São Paulo” em 1917. Entretanto, posteriormente, em 1921, de acordo com Lajolo (2000, p. 94), é publicado *O Saci*, obra que integra o universo do Sítio, com ilustrações do artista supracitado. É necessário evidenciar que todas as narrativas que compõe as renações de narizinho foram publicadas separadamente, na Revista do Brasil, e posteriormente em livros avulsos, e só depois reunidas em um único volume.

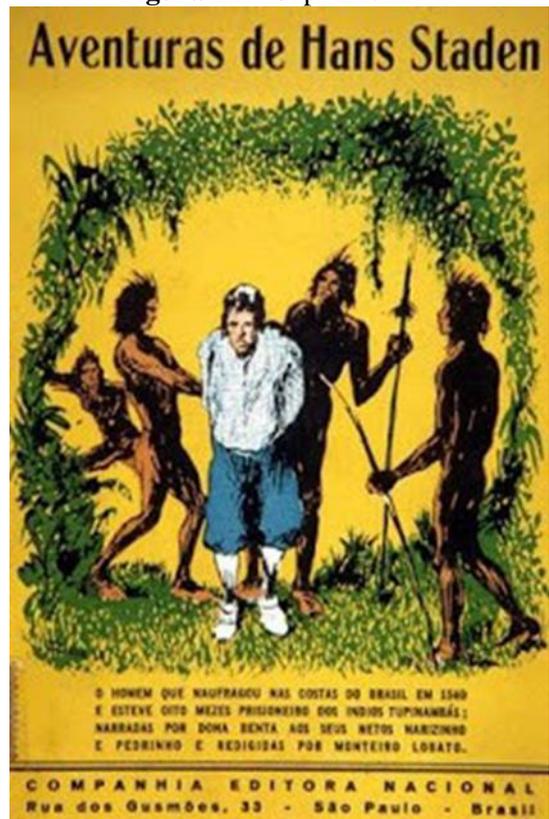
Kurt Wiese (1887-1974), artista alemão bastante prolífico no seu campo de atuação, escreveu e ilustrou 20 livros infantis e ilustrou outros 300 para outros autores. De acordo com Silveira (2015, p. 20), Wiese “ilustrou cinco livros de Monteiro Lobato”: *A Caçada da Onça* (Figura 10); *Fábulas*; *Aventuras de Hans Staden* (Figura 11) e dois não relacionados com as aventuras da turma do Pica-pau Amarelo, *O Garimpeiro do Rio das Garças* e *Jeca Tatuzinho*, ambos em primeiras edições.

**Figura 10** – Capa ilustrada por Kurt Wiese, 1924



Fonte: Capas de livros Brasil (2019).

**Figura 11** – Capa ilustrada



Fonte: Capas de livros Brasil (2019).

Nas capas aqui destacadas, realizadas pelo artista para a coleção de Lobato, podemos ver uma composição que não apenas antecipa uma passagem da obra como também traz uma ideia de movimento, a Onça, ao centro ataca os seus caçadores, estes se dispersam tentando fugir do felino, se dirigindo para os quatro cantos da capa. É interessante que a desproporção gráfica do animal nos remete a própria imaginação da criança que fantasia a criatura como um ser quase fantástico, mitológico.

Na segunda imagem, embora não exista tanta dinâmica no movimento da composição, ainda que pareça erroneamente uma construção estática, ela nos apresenta um movimento sutil, a caminhada lenta de Hans Staden e de seus captores em direção a aldeia. As faces da personagem não evidenciam detalhes, mas um traçado quase impressionista, indistinto, o artista intensifica no sombreado, uma luz de cima para baixo, como se o sol tentasse penetrar na selva, dando as personagens um tom mais sério e pensativo. Consoante Silveira (2015, p. 20), Wiese sempre foi um apaixonado pela arte, mas sua família não o apoiava nessa escolha. Mudou-se para a China ainda jovem e, trabalhando como comerciante, foi preso pelos japoneses no período em que eclode a 1ª Guerra Mundial; em cárcere na Austrália, “retorna aos seus desenhos”; ao ser liberto, viaja para Alemanha e, em seguida, para o Brasil. Depois de curta permanência aqui, muda-se em definitivo para os Estados Unidos onde passa a trabalhar com

ilustração e a publicar os seus livros; em 1929, com a publicação de *Bambi*, de autoria do “austríaco Felix Salten”, Kurt Wiese recebe o reconhecimento do público que há muito esperava.

Sebastião de Camargo Borges, (1897-?), ou simplesmente Nino, um nome artístico simples, mas um dos grandes representantes da ilustração. Segundo Silveira (2015, p. 24), Nino foi influenciado pelas animações da Disney, que começavam a despontar e a tomar o imaginário do público, em especial o infantil, porém, esse “fascínio” nunca comprometeu o seu traço, a sua “originalidade”. Dono de um traço “vivo e nervoso” (SILVEIRA, 2015, p. 24) que o distingue dos demais ilustradores de Lobato, é possível, porém, perceber certa influência de Voltolino na construção das personagens, principalmente nas capas para *As Aventuras do Príncipe* (Figura 12), fato esse que não se mostra tão evidente como nas duas outras obras que ilustrou para Monteiro Lobato, *O Gato Felix* e *Cara de Coruja* (Figura 13), obras que mais tarde também passaram a integrar *As Reinações de Narizinho*.

**Figura 12** – Capa ilustrada por Nino Borges, 1928



Fonte: Capas de Livros Brasil (2019).

**Figura 13** – Capa ilustrada por Nino Borges, 1928



Fonte: Capas de Livros Brasil (2019).

De acordo com Silveira (2015, p. 24), Nino já brincava com o traço ainda muito jovem e, como todos os artistas desse ofício, inicia sua jornada por vários periódicos da época, mas é

na feitura de caricaturas, “nos anos de 1940”, “na Gazeta Esportiva”, em especial dos “ases do futebol paulista” que o artista ganha destaque.

Benedito Bastos Barreto, o Belmonte, “nascido” “na capital de São Paulo a 15 de maio de 1897” (LIMA, 1963, p. 1363), um artista de apurado e elaborado traço, rico em detalhes e avançado para sua época, trabalhou semelhante a J. Carlos, (1884-1950), ambos à sua maneira empregando o estilo *Art déco*, em seu traço, com linhas sinuosas e assimétricas<sup>14</sup> repleto de detalhes e ricos em expressividades, com composições que fogem do estático habitual das ilustrações fato que em muito se deve também a sua relação de proximidade com a charge e a caricatura, como podemos observar nas figuras 12 e 13.

Para Silveira (2015, p. 32), Belmonte tinha um gosto especial pelo detalhe, e tal postulado pode bem ser observado nos seus diversos trabalhos, desde o seu personagem máximo o “Juca Pato”, que saiu dos jornais para o livro, até as charges, caricaturas e nas páginas dos livros que integram a obra infantil de Monteiro Lobato que ele ilustrou com uma “sensibilidade literária e pedagógica” únicas. Segundo Silveira (2015, p. 32), esse trabalho pode ser comprovado nas obras: *Emília no País da Gramática*; *a Aritmética da Emília*; *Memórias da Emília*; *O Circo de Escavatinhos*; *O Minotauro*; *O Poço do Visconde* e *A Reforma da Natureza*, entre as quais destacamos duas imagens (Figuras 14 e 15).

---

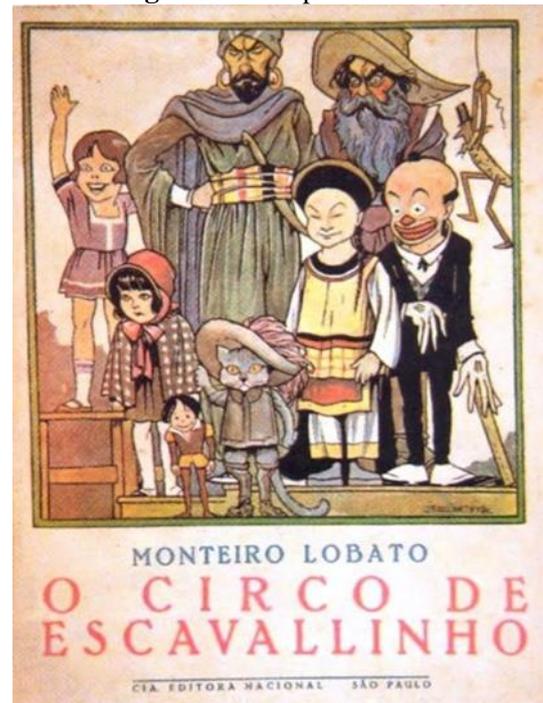
<sup>14</sup> O Art Déco foi um estilo decorativo de extensão internacional que surgiu na França e atingiu seu auge no período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Apesar de nem tudo o que se exibiu no evento ser qualificado como Art Déco, o termo faz alusão à Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas), realizada em Paris em 1925, ocasião onde o estilo foi visto pela primeira vez em projetos de decoração de interiores, estampa, tapeçaria, cerâmica, vidro, jóias, artefatos de metal, esculturas e luminárias. (PISSETI, 2011, p. 04)

Figura 14 – Capa ilustrada



Fonte: [www.docero.com.br](http://www.docero.com.br)

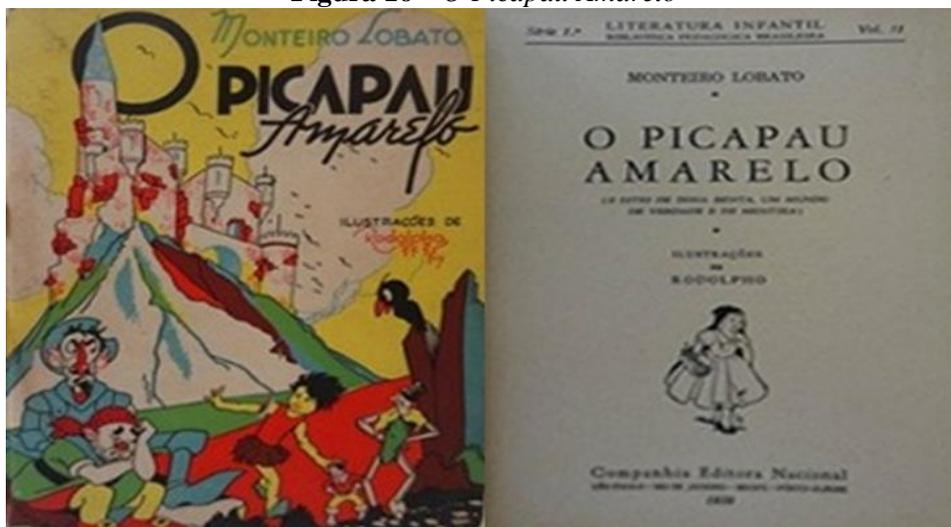
Figura 15 – Capa ilustrada



Fonte: Capas de Livros Brasil (2019).

De acordo com Lima (1963, p. 1372), “[p]ara Monteiro Lobato, o amigo ilustrador era único em sua arte, de um brilho sem igual que veio a nos deixar em 19 de abril de 1947, “ainda em plena atividade da pena e do lápis”.

Figura 16 – O Picapau Amarelo



Fonte: Vera Nunes Leilões (2019).

Semelhante ao estilo do mestre Belmonte (Figura 16), com quem trabalhou em parceria na obra *O Minotauro*, Rodolpho é um dos artistas cujas informações são bem escassas (SILVEIRA, 2015, p. 36).

Mas nas palavras do pesquisador e colecionador Silveira (2015), observa-se no traço de Rodolpho um artista que busca se desenvolver, aprender e consolidar-se na profissão. Rodolpho ilustrou a obra *O Picapau Amarelo*, trabalho que lhe rendeu algumas cartas dos pequenos leitores reclamando da forma como o ilustrador desenhava (SILVEIRA, 2015).

O menino Severino de Moura Carneiro Júnior escreveu para o “amigo” Monteiro Lobato em 1945: “Ele [Rodolpho] faz Dona Benta feia. Tia Nastácia toda desajeitada, o Visconde nem parece o Visconde, Emília uma coisa horrorosa, Pedrinho e Narizinho nem se fala”. Severino certamente já tinha consagrado os desenhos de Belmonte. Já a menina Edith, toda diplomática, escreveu sobre os ótimos desenhos de Belmonte e Rodolpho, citando *O Minotauro*. (SILVEIRA, 2015, p. 36).

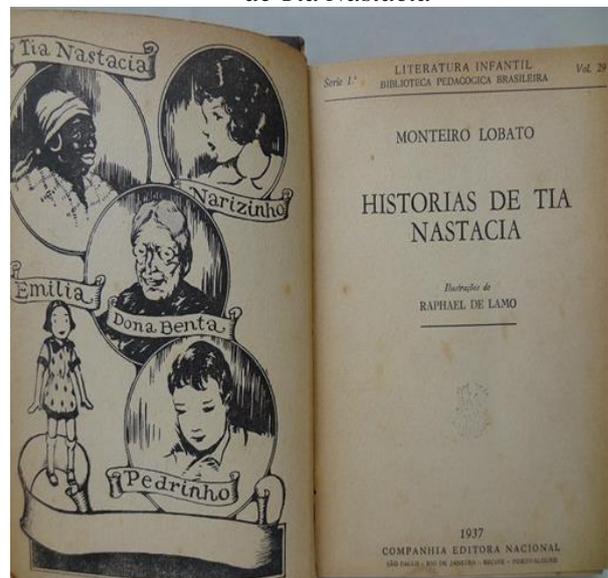
O argentino Raphael de Lamo, embora tenha ilustrado apenas uma única obra do universo do Picapau Amarelo, *Histórias de Tia Nastácia*, conforme Silveira (2015, p. 38), conseguiu deixar a sua marca no conjunto da obra lobatiana infantil, fugindo do habitual caricatural e cartunesco. Lamo com seu traço deu um pouco mais de sobriedade aos personagens: tia Nastácia ganhou contornos mais reais (Figura 17) e até a própria boneca Emília ganhou novos traços (Figura 18), perdendo aquela imagem de bruxa de pano, como bem foi desenhada por Voltolino, Kurt Wiese e Nino, tornando-se quase humana; também Pedrinho mudou no traço do artista, ganhando contornos mais suaves, quase femininos, ao que podemos constatar tanto na capa como na página que antecede a folha de rosto, onde as personagens são apresentadas.

**Figura 17** – *Histórias de Tia Nastácia* ilustrado por Raphael de Lamo, 1937



Fonte: Levy Leiloeiro (2019).

**Figura 18** – Ilustrações internas de *Histórias de Tia Nastácia*



Fonte: Vera Nunes Leilões (2019).

Jurandir Ubirajara Campos ou como gostava de assinar em seus trabalhos J. U. Campos (1903-1972), segundo Silveira (2015, p. 40), foi um artista que trouxe um novo sopro para a arte gráfica; estudou nos EUA, onde trabalhou no “The New York Times”, NY, aprimorando o seu talento. No Brasil, une-se ao grupo dos ilustradores de Lobato. É dele o maior número de títulos ilustrados: *História do Mundo para Crianças*; *Geografia de Dona Benta*; *Reinações de Narizinho*; *O Saci*; *As Caçadas de Pedrinho*; *D. Quixote das Crianças*; *Serão de Dona Benta*; *O Espanto das Gentes*; *A Chave do Tamanho*; *Os Doze Trabalhos de Hércules*; *Viagem ao Céu*. Entre as obras, destacamos a seguinte (Figura 19):

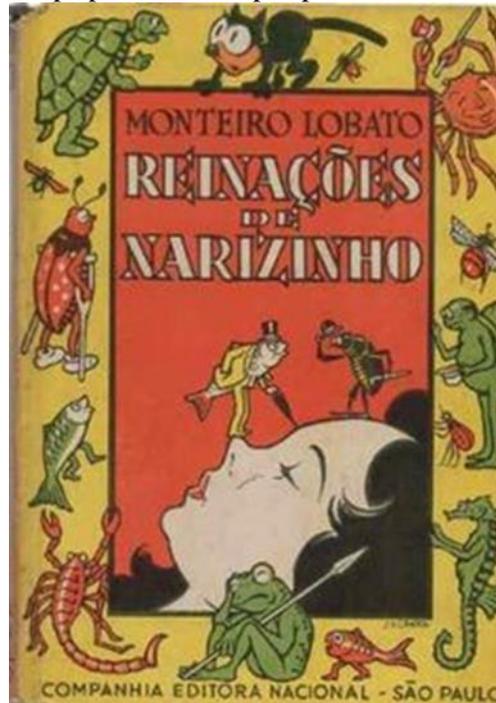
**Figura 19** – Ilustração de J. U. Campos para a obra *Viagem ao Céu*, 1932



Fonte: Acervo do portal Monteiro Lobato. Disponível em: [www.monteirolobato.com.br](http://www.monteirolobato.com.br)

Incentivado pelo sogro Monteiro Lobato, o artista segue os seus estudos na arte, aprimorando-se. Esse empenho lhe rende bons frutos, “inúmeros prêmios e láureas” por alguns de seus trabalhos (SILVEIRA, 2015, p. 41). Do simples traçado a nanquim e nas pinturas a óleo que passaram a figurar nas “obras completas de Monteiro Lobato”, J. U. Campos foi um artista que soube aproveitar bem o seu aprendizado construindo o seu caminho distintamente como ilustrador com um traço firme e limpo que em muito lembra as *comics* norte-americanas, mas com bastante brasilidade. Um artista que soube aproveitar tanto suas influências acadêmicas como também profissionais, inclusive, deixando-se influenciar pela arte do grande Voltolino, artista esse que J. U. Campos soube homenagear em seus trabalhos, como podemos notar na capa abaixo (Figura 20).

**Figura 20** – Ilustração de capa por J. U. Campos para a obra *Reinações de Narizinho*, 1943



Fonte: [www.pinterest.com.br](http://www.pinterest.com.br)

O francês Jean Gabriel Villin (1906-1979), aos 19 anos, chegou ao Brasil na década de 1920 (SILVEIRA, 2015) para trabalhar como pintor de porcelana, na cidade de Porto Ferreira (SP). Depois de certo tempo, mudou-se para São Paulo, trabalhando na publicidade, quando começou a ganhar reconhecimento como ilustrador. Em 1928, enquanto Monteiro Lobato e o seu também ilustrador na época J. U. Campos estavam fora do país, Villin passou a ilustrar, a convite do autor, alguns de seus livros: *Pena de Papagaio*; *Viagem ao Céu* (Figura 21); *O Sacy*; *O irmão de Pinocchio*; *As Caçadas de Pedrinho* (Figura 22) e *Peter Pan*. De acordo com Silveira (2015, p. 26), Villin afirmava que Lobato, também sendo ele um ilustrador, tinha uma capacidade de entender os artistas que para com ele colaboravam e, dessa forma, deixava-os trabalhar com liberdade. Do mesmo modo que Voltolino, o artista francês tomou certas liberdades para modificar aspectos físicos dos netos de Dona Benta, liberdade artística que deu a ambos os primos semblantes mais europeus.

**Figura 21** – Ilustração de Jean Gabriel Villin

Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 27).

**Figura 22** - Ilustração de Jean Gabriel Villin

Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 31).

Além de sua colaboração com as ilustrações das obras de Monteiro Lobato, Villin também se destacou como publicitário e arquiteto, pois é dele “o projeto do Marco Zero da Praça da Sé em São Paulo” (SILVEIRA, 2015, p. 27). De todos os grandes e talentosos nomes que ilustraram as aventuras da turma do Sítio, Jean Gabriel Villin é o único cujo legado ainda é mantido vivo pelos cidadãos da cidade de Porto Ferreira (SP), cidade que ele adotou como parte de sua essência. Foi um francês que se fez brasileiro e um dos primeiros artistas a usar o folclore da nova terra como tema de seu trabalho.

André Le Blanc (1921-1998), da mesma forma que J. U. Campos, absorveu bastante a influência norte-americana (Figura 23) em seus estudos de arte, o que nos leva a postular que ambos os artistas dialogam entre si no traço das ilustrações para a obra de Monteiro Lobato; obra essa que, de acordo com Silveira (2015, p. 44), com exceção de *Os Doze Trabalhos de Hércules*, foi totalmente ilustrada pelo artista para a coleção completa “em 17 volumes, tal como o escritor havia organizado”, e que foi publicada em 1947.

**Figura 23** – Ilustração de André Le Blanc para o livro *O Saci*, de 1947



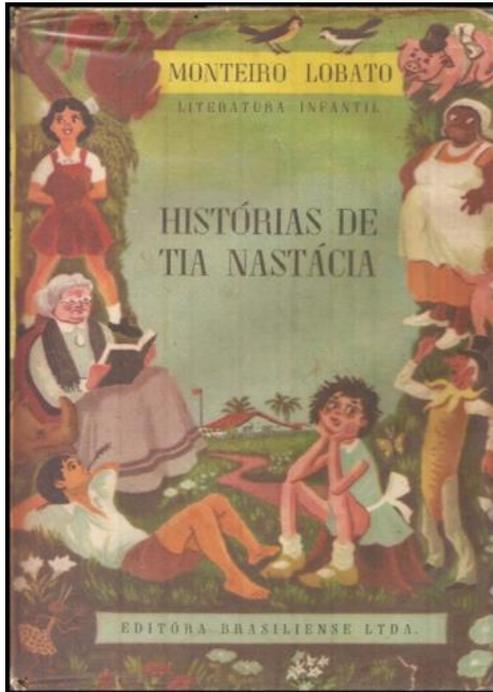
Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 47).

Ao contrário de J. U. Campos, o haitiano Le Blanc aventurou-se por espaços maiores no mundo da arte. Conforme Silveira (2015, p. 45), “nos anos 1940”, trabalhou como assistente do grande “quadrinista Will Weisner” e do também quadrinista Seymour “Sy” Barrie, ilustrador de *O Fantasma*, obra do grande Lee Falk, desenhou também o famoso mágico Mandrake e foi agraciado com um prêmio pelo seu trabalho com o personagem Flash Gordon; no final da década de 50, trabalhou para os estúdios Hanna-Barbera, criando alguns personagens. Como professor de artes, Le Blanc ministrou aulas na School of Visual Arts, em New York; já no Brasil, lecionou no Museu de Arte Moderna do Rio, tendo como aluno o jovem Mauricio de Sousa.

A maior parte dos ilustradores da obra de Monteiro Lobato também foram exímios capistas, porém apenas das edições que eles ilustravam internamente, com exceção de Augustus que só realizou ilustração de capa para a coleção. André Le Blanc, quando iniciou o seu trabalho com o universo do Sítio do Picapau Amarelo (Figura 25), desenvolveu além de ilustrações internas para as histórias, uma única capa, uma só arte para ilustrar toda uma coleção<sup>15</sup> (Figura 24) e, de acordo com Silveira (2015), o artista não ilustrou a obra *Os Doze Trabalhos de Hércules*.

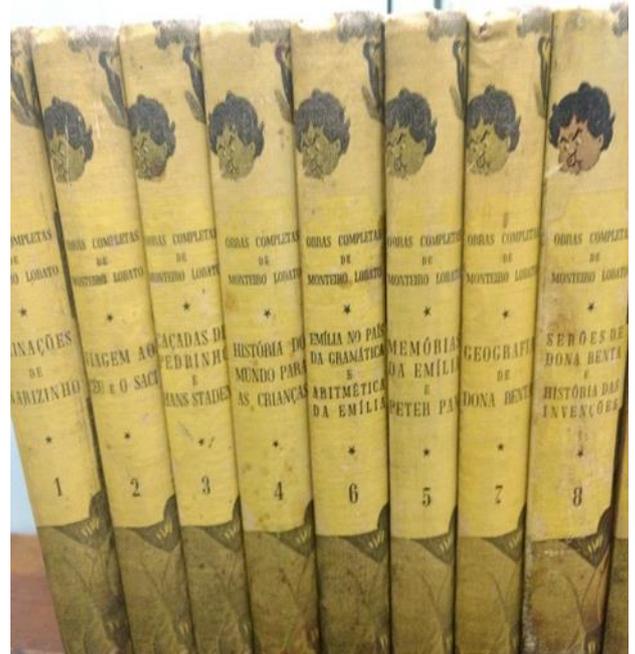
<sup>15</sup> A informação acerca dessa coleção estava apenas disponível em um site de leilões: <<https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=363550>> onde a obra está sendo vendida.

**Figura 24** - Ilustração de capa por André Le Blanc



Fonte: Levy Leiloeiro (2019).

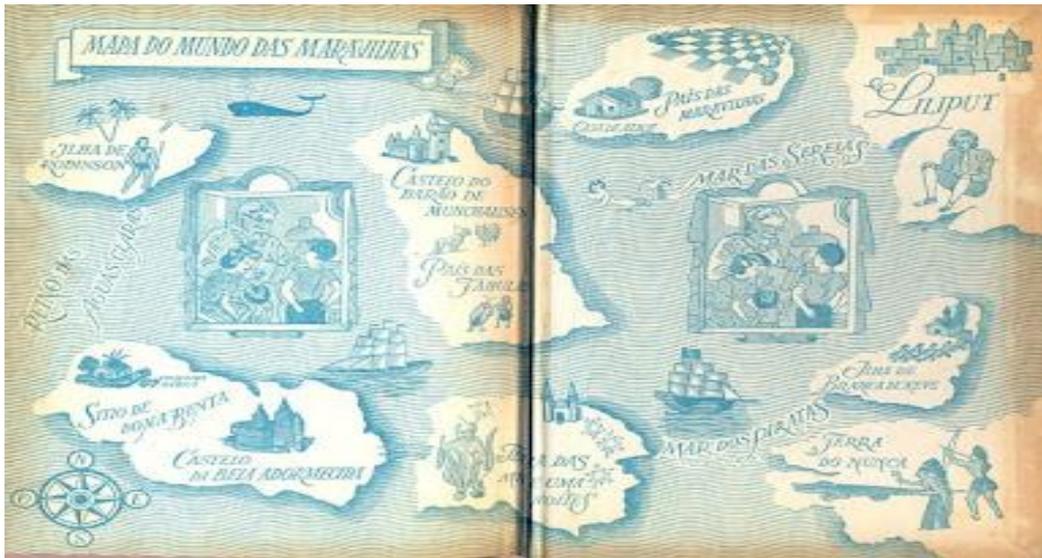
**Figura 25** - Lombada da Coleção *Obras Completas*, de Monteiro Lobato – Ilustração de capa por André Le Blanc



Fonte: Levy Leiloeiro (2019).

Um dos destaques do trabalho de Leblanc no projeto gráfico da capa para a coleção completa das obras de Lobato pode ser observado na inserção de ilustração única na segunda capa e que se estende até a folha de guarda do livro, ilustração que se repete também na contracapa e na última folha de guarda. No caso da ilustração desenvolvida por Le Blanc (Figura 26), trata-se dos mundos da fantasia, da aventuras e das fadas que fazem fronteira com o sítio de Dona Benta, um diálogo que o artista realiza com o trabalho de Jean G. Villin que, para Silveira (2015, p. 26), “em *Viagem ao céu* (1934) apresentou a primeira visão panorâmica do sítio de Dona Benta”.

**Figura 26** - Contracapa e folha de rosto da Coleção *Obras Completas*, de Monteiro Lobato - Ilustração de capa por André Le Blanc



Fonte: Levy Leiloeiro (2019).

Manoel Victor Filho (1927-1995) foi um dos últimos artistas a integrar o grupo dos que ilustraram as obras de Monteiro Lobato. Seus desenhos permaneceram em diversas edições publicadas pela Editora Brasiliense. Não nos foi possível coletar dados mais aprofundados dentro da respectiva editora acerca da exata quantidade de reimpressões e de edições que levaram as ilustrações desse talentoso artista.

São escassas as informações sobre esse ilustrador, pintor, caricaturista e chargista, de forma que lhe faltou o reconhecimento devido. Sabe-se que ilustrou *O Escaravelho do Diabo*, de Lúcia Machado de Almeida, na Revista “O Cruzeiro” em 1953<sup>16</sup>. Em 1971, recebeu o Prêmio Jabuti<sup>17</sup> pelas suas ilustrações nas obras de Monteiro Lobato. Além das obras do universo lobatiano, Manoel Victor Filho também ilustrou os livros: *Lendas e Mitos do Brasil*, de Theobaldo Miranda Santos e Milena Morena, e *As fadas desencantadas*, de Lucília Prado.

As ilustrações de Manoel Victor Filho abrangem todos os livros da coleção infantil de Monteiro Lobato, em diversos tamanhos, desde as edições grandes em capa dura ou cartonada até as edições menores com capas mais finas. Realizou tanto os desenhos de capa como também as ilustrações internas. O seu traço leve e bem realista revigorou a imagem dos personagens do Sítio, modificando um pouco suas fisionomias; Dona Benta, por exemplo, perdeu o semblante de avó gordinha e ficou mais esguia (Figura 27), enquanto seus netos ganharam bem mais expressividade (Figura 28); a Emília ganhou um aspecto bem mais de criança, passando a

<sup>16</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/88305>. Acesso em: 16 mai. 2019.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/premiacao/?ano=1971>. Acesso em: 16 mai. 2019.

possuir mais traços expressivos desde que foi pela primeira vez rabiscada pelo Voltolino. Em alguns momentos, podemos ver uma tia Nastácia ainda caricatural ou retratada com mais realismo.

**Figura 27** - Ilustração interna de Manoel Victor Filho



Fonte: Coleção Monteiro Lobato

**Figura 28** - Ilustração de capa por Manoel Victor Filho



Fonte: Coleção Monteiro Lobato

Na imagem da figura 28, que toma tanto a capa como a quarta capa podemos observar a ideia de liberdade que o Sítio do Picapau oferece para todas as crianças, sair em busca de aventuras e do próprio conhecimento, haja vista que algumas das publicações da coleção

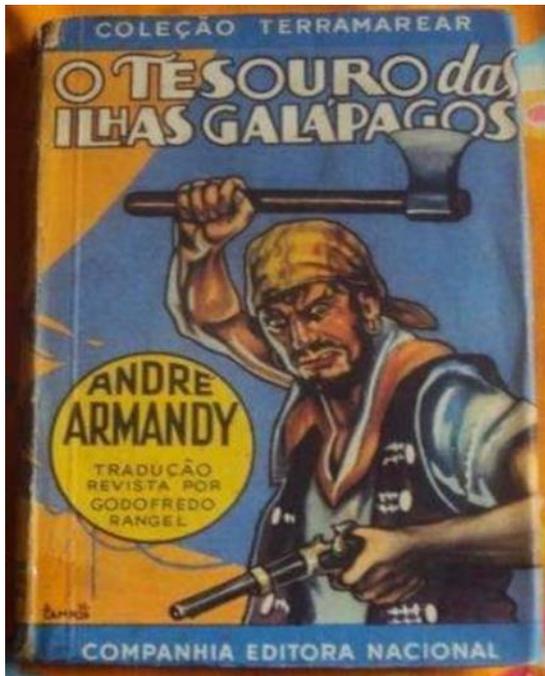
mantêm um viés pedagógico onde os netos de Dona Benta se divertem, mas também aprendem. Na composição vemos Emília e Pedrinho ambos disputando a liderança, tanto a boneca quanto o garoto são presenças marcantes, a jovem Narizinho vem logo atrás, segurando na mão de seu primo, este servindo de escudo e protetor. Bem atrás vem o Visconde, carregando o seu livro, ele que representa a ponderação e o saber científico, vem por último, embora importante para o grupo as restrições e regras em demasia não devem ficar no caminho da aventura, por fim temos o porco Rabicó que representa a ingenuidade e também a ignorância. Bem atrás do grupo, olhando-os temos Dona Benta e Tia Nastácia, a dona do sítio de sombrinha aberta caminha em outra direção, apenas olhando despreocupadamente para os netos seguirem para as suas aventuras, já a criada mantêm-se preocupada em suas atividades corriqueiras, como alimentar as galinhas. Embora não tendo sido possível conseguir informações mais precisas sobre a data do seu trabalho com as obras de Monteiro Lobato, conseguimos identificar que Manoel Victor Filho começou a ilustrar a coleção de Lobato no início da década de 1970, ilustrando todos os volumes da coleção. Com o advento das séries televisivas do Picapau Amarelo e dos muitos produtos relacionados a ela em circulação pelo mercado consumidor, as ilustrações tradicionais de Manoel Victor Filho continuaram a ser publicadas, mas, com o passar do tempo, diversas alterações nos livros da série foram realizadas pela Editora Brasiliense, a mais significativa foi no que diz respeito à diminuição das ilustrações do respectivo artista na coleção completa da obra infantil lobatiana, um fato do qual trataremos com maior destaque no capítulo seguinte.

Augustus Mendes da Silva (1917-2008), ou simplesmente “AVGVSTVS”, valendo-nos aqui da tipologia empregada pelo artista ao assinar as capas da coleção de Monteiro Lobato, capas essas bastante cultuadas pelos leitores mais velhos do autor. Segundo Silveira (2015, p. 48), o artista “fez mais de mil retratos a óleo e crayon”, inclusive mudando, nesse processo de confecção das capas, a própria técnica. Suas ilustrações não apenas se destacam pela beleza ou pelo seu conjunto de cores vivas (Figura 29) e pelo contraste entre claro e escuro que chamam a atenção do leitor no primeiro momento (Figura 30), mas as capas ilustradas por Augustus impactam também pela sua força antecipadora da narrativa, instigando o leitor a desejar ler o livro, o que faz de imediato.

Infelizmente, para muitos bibliófilos e colecionadores de seu trabalho, o artista não trabalhou nas ilustrações internas das coleções do autor, limitando-se apenas às capas, fato esse que de pronto causa um estranhamento ao leitor em não existir o mesmo conjunto de imagens no interior da obra, não desmerecendo aqui os demais ilustradores que acompanhavam as obras sob a guarda ilustrada de Augustus. Estamos apenas ressaltando, neste ponto, a dissonância existente no projeto gráfico da coleção de Lobato nessa fase, uma vez que os demais ilustradores

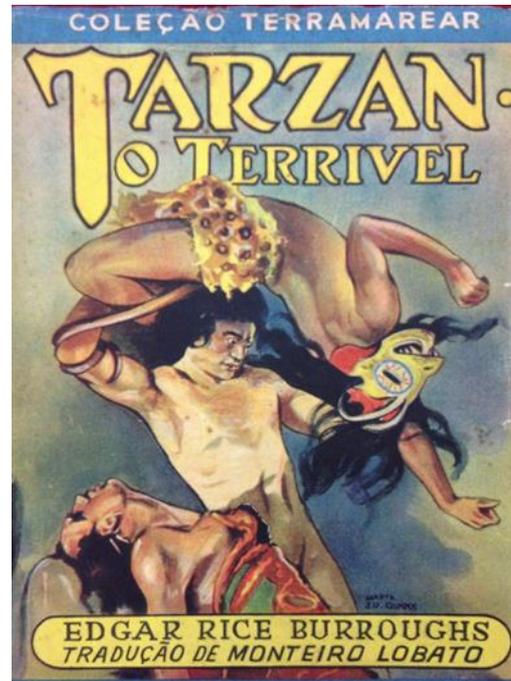
das obras de Lobato abraçaram o projeto gráfico por inteiro. Augustus evidencia em suas composições elementos da dramaticidade das capas das pulp magazines, que já na década de 1930 eram presentes no país, obras com uma arte de capa excepcional, publicadas pela Cia. Editora Nacional, como podemos observar nas imagens abaixo.

**Figura 29** - Capa Coleção Terramarear Cia. Editora Nacional



Fonte: [www.marginalia.com.br](http://www.marginalia.com.br)

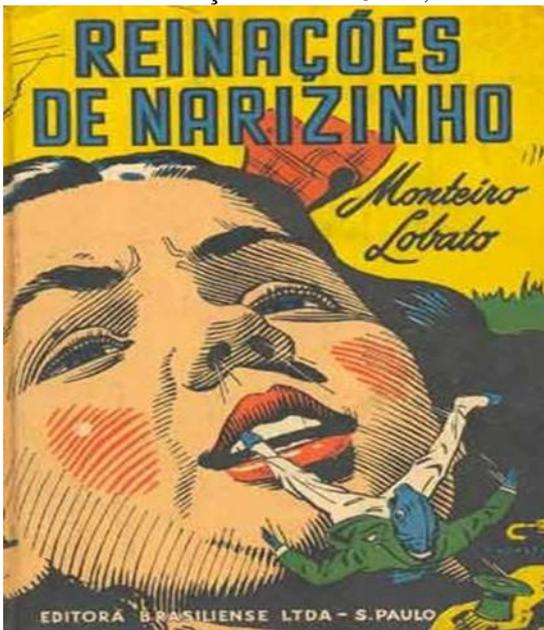
**Figura 30** - Capa Coleção Terramarear Cia. Editora Nacional



Fonte: [www.marginalia.com.br](http://www.marginalia.com.br)

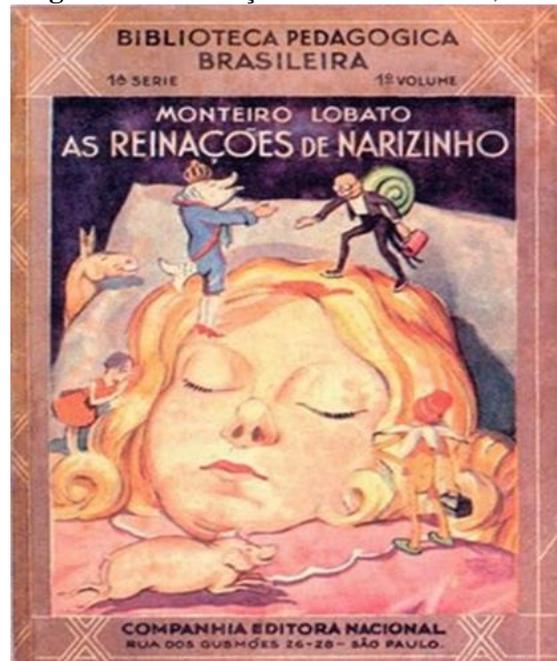
A série de capas ilustradas por Augustus para a coleção infantil, segundo Silveira (2015), “contemplava os desejos de Lobato” que queria “unificar a linguagem” da coleção. A primeira capa dessa nova série, *Reinações de Narizinho* dialoga com as capas passadas; Augustus (Figura 31) não deixa de fazer uma releitura dos desenhos de seus antecessores, principalmente do Jean G. Villin (Figura 32) e aproxima-se também até da composição trabalhada pelo ilustrador italiano Vincenzo Nicoletti (Figura 33), que em 1945 ilustrou a edição italiana de *Narizinho*.

**Figura 31** - Ilustração de Augustus para a edição de *Reinações de Narizinho*, 1949



Fonte: [www.boaleituraparavoces.com.br](http://www.boaleituraparavoces.com.br)

**Figura 32** - Ilustração de Jean G. Villin, 1931



Fonte: Capas de livros Brasil (2019).

**Figura 33** - Ilustração de capa de Vincenzo Nicoletti Para a edição italiana de *Reinações de Narizinho*, 1945

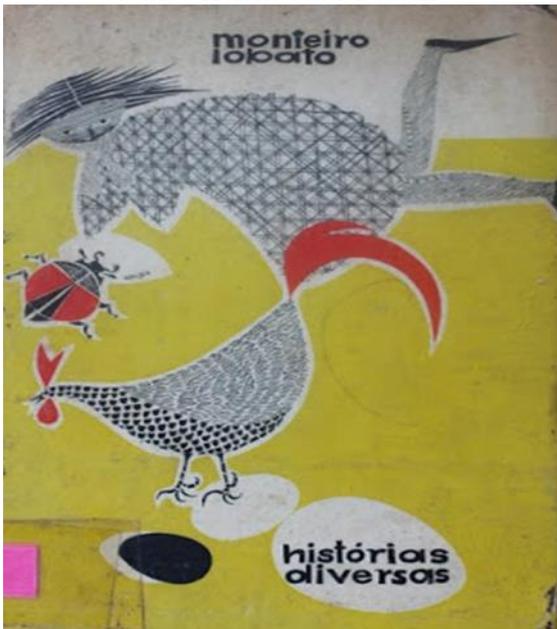


Fonte: [www.monteirolobato.com.br](http://www.monteirolobato.com.br)

Isso posto, é preciso lembrar que sobre os ilustradores aqui discutidos, embora seus nomes tenham chegado até nós por meio das obras de Monteiro Lobato, muito pouco ainda existe acerca das suas produções artísticas fora do microcosmo lobatiano e também do cotidiano de cada um desses ilustres, da mesma forma que muitos outros hoje apagados da história da

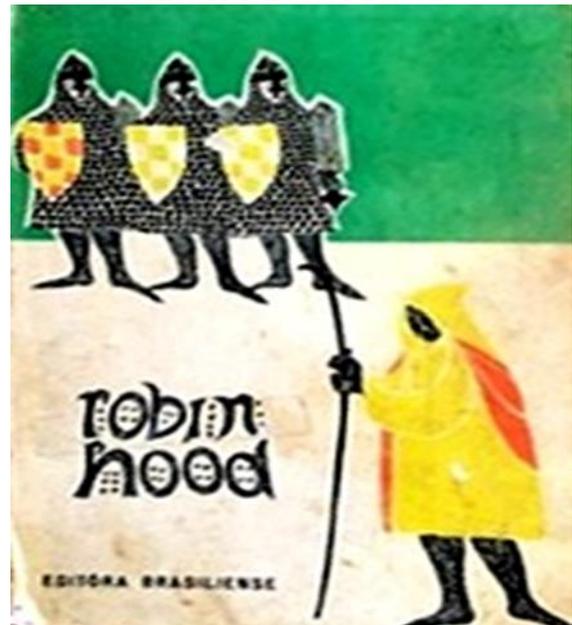
literatura infantil da arte. Dessa maneira, faz-se necessário cada vez mais estudos que recuperem não apenas as obras, mas os ilustradores que nelas contribuíram não somente com a sua arte, mas também com a narratividade. É o caso da arquiteta Odiléa Helena Setti Toscano<sup>18</sup> (1934-2015), única mulher a integrar na época esse grupo tão masculino de artistas. Odiléa ilustrou por completo as obras *Histórias Diversas* (Figura 34) e a adaptação de Monteiro Lobato para *Robin Hood* (Figura 35), ambos de 1959.

**Figura 34** - Ilustração de capa e miolo por Odiléa Helena Setti Toscano



Fonte: Capas de livros Brasil (2019).

**Figura 35** - Ilustração de capa e miolo por Odiléa Helena Setti Toscano



Fonte: [www.tz.vitruvius.com.br](http://www.tz.vitruvius.com.br)

Após a morte de Monteiro Lobato, o projeto gráfico de sua coleção foi aos poucos sendo modificado até chegar na década de 1970 e apenas figurar nos livros as ilustrações de Manoel Victor Filho. Nessa época, como já evidenciamos, com a influência da série de TV dos personagens do Sítio do Picapau Amarelo, o artista teve que se adequar às novas exigências, redesenhando os personagens de acordo com a concepção de arte vigente, mas, paralelo a isso, suas ilustrações tradicionais permaneceram.

No final da década de 1970 com a influência da série televisiva desenvolveu-se um novo projeto gráfico para as personagens do Picapau Amarelo que atendia as necessidades de mercado que passou a uniformizar toda uma linha de produtos que incluía quadrinhos, brinquedos, a coleção infantil de Monteiro Lobato e obras independentes dela mas que traziam

<sup>18</sup> LOBATO, Monteiro, 1882-1948. *Histórias diversas* [Livro] / Monteiro Lobato; capa e desenhos de Odiléa Helena Setti Toscano. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1959. 144 p.: il.; 22cm. 808.899282/ L796h <[www.cultura.rj.gov.br/download.../tesouros\\_fluminenses\\_\\_catalogo\\_1276268115.pdf](http://www.cultura.rj.gov.br/download.../tesouros_fluminenses__catalogo_1276268115.pdf)> Acesso em: 16 mai. 2019.

as personagens do universo do sítio. Na década de 1980, pela Editora Círculo do Livro, “por cortesia dos herdeiros de Monteiro Lobato e da da Editora Brasiliense S.A.” (Figura 36), é lançada uma nova coleção da série completa de Monteiro Lobato, em 15 volumes, com um diferente projeto gráfico, no qual toda a arte ficou a cargo de uma grande equipe sob a coordenação de Jorge Kato.

**Figura 36** - Coleção *Monteiro Lobato*, Editora Círculo do Livro



Fonte: <https://listasdelivros.blogspot.com/2018/07/colecao-obra-infanto-juvenil-de.html>

Em 1982 durante as comemorações do centenário de Monteiro Lobato, a Editora Brasiliense publicou em volume único as obras completas do ilustre autor, uma edição hoje rara para os muitos leitores. Durante toda a nossa pesquisa, constatamos que a série infantil de Monteiro Lobato continuou a ser publicada, porém mantendo apenas as ilustrações de Manoel Victor Filho. As antigas edições passaram então a figurar em sebos, acervos de bibliotecas e de colecionadores, além disso, com a evolução do espaço digital, as obras raras passaram a circular tanto em blogs como em sites de leilões, possibilitando para muitos interessados o acesso à informação como também o contato com as obras.

No primeiro decênio do século XXI, a obra infantil de Monteiro Lobato passou por uma nova revitalização através da Editora Globo que começou a publicar os títulos com um novo projeto gráfico e com um conjunto variado de ilustradores; além de continuar com as edições tradicionais no mercado, a editora também adaptou as mesmas obras para os quadrinhos.

Em 2011, a nova série televisiva do Sítio do Picapau Amarelo mais uma vez trouxe uma revitalização para as narrativas lobatianas e, da mesma forma que as produções anteriores, o

mercado de consumo abarcou a nova adaptação, modificando o aspecto visual do universo do Picapau Amarelo. No início de 2019, a obra infantil de Monteiro Lobato entrou para o domínio público, sendo então publicada por outras editoras, de grande e pequeno porte, em diferentes formatos e mídias, desde as tradicionais obras físicas até os Ebooks. Aspectos dessa transformação das obras de Lobato serão evidenciadas no capítulo seguinte, bem como uma discussão da evolução das várias edições da adaptação de *Peter Pan* realizada por Monteiro Lobato, dentro do campo da ilustração no que se refere ao seu projeto gráfico e à leitura conceitual que cada ilustrador teve da alusiva obra.

## 4. CAPAS DAS EDIÇÕES DE *PETER PAN*, DE MONTEIRO LOBATO (1930 – 1970)

### 4.1 Os ilustradores de J. M. Barrie

A ilustração no campo editorial sempre foi um recurso bastante utilizado, um atrativo a mais para prender a atenção do leitor, adulto ou infantil, não apenas com belas imagens, mas também na simplicidade de arabescos em forma de moldura que envolviam o título e demais informações da obra. A Europa foi, para todo o mundo ocidental, o centro de referência no desenvolvimento do mercado editorial e também nos usos da ilustração, no tocante ao projeto gráfico.

Como já evidenciamos, em meados do séc. XIX, o Brasil ainda se mantinha em atraso no que toca ao mercado editorial, preso ainda a certos aspectos de um passado colonial, comportamento que vai, aos poucos sendo modificado. Mas apenas em 1918, com a edição de *Urupês*, de Monteiro Lobato e com o empenho deste autor e também editor da *Revista do Brasil* que se inicia uma nova fase para o mercado editorial brasileiro. Como editor Lobato revitaliza o uso da imagem no livro, desde a capa até o seu interior, com o uso de ilustrações, estas realizadas por diversos artistas como a pintora Anita Malfati.

Mas é no espaço da Literatura infantil que o trabalho de Monteiro Lobato se mostra mais lembrado quando associado as ilustrações de inúmeros artistas que ilustraram o seu universo infantil. Como já traçamos o perfil de cada um destes e a contribuição que cada um legou, dando vida, ao universo do *Picapau Amarelo*, neste capítulo vamos nos ater somente aos artistas que ilustraram a adaptação de *Peter Pan*, de J. M. Barrie, realizada por Monteiro Lobato em 1930, mas antes que a discussão seja iniciada se faz necessário evidenciar a princípio os ilustradores ingleses que deram não somente vida, em diferentes momentos de evolução, a obra *Peter Pan*, mas que a partir de seus trabalhos influenciaram outros ilustradores onde a obra foi adaptada e ou traduzida.

Da mesma forma que a obra de Monteiro Lobato encantou e dialogou através de suas ilustrações, a obra de J. M. Barrie também o fez, mas ao contrário da adaptação brasileira manteve um certo tradicionalismo na manutenção de suas ilustrações, não ocorrendo da mesma forma que na literatura infantil de Lobato, uma constante renovação. E, antes que iniciemos nossas observações acerca dos ilustradores de Lobato que através de seu traço deram vida a adaptação de *Peter Pan*, se faz necessário conhecer aqui os dois ilustradores da obra original, que até hoje ainda estão presentes nas diversas edições da obra, seja ela reeditada em sua língua nativa ou que seja traduzida em um idioma distinto.

Arthur Rackham (1867-1939) e Francis Donkin Bedford (1864-1954) foram ambos ilustradores de Peter Pan em sua edição original, inglesa, os mais importantes a representarem a obra máxima de J. M. Barrie até se tornarem uma grande e importante referência para outros artistas. Rackham com suas aquarelas conseguiu capturar tanto a essência feérica como o onirismo que envolvem o personagem e seu mundo e dessa forma conectando com a Inglaterra vitoriana, fazendo fadas, gnomos, dríades e silfos transitarem em Kensington Gardens, através da névoa, dançando ao som da flauta de um Peter Pan que em muito lembra um Cupido do pintor William-Adolphe Bouguereau, mestre na arte em retratar tal personagem mitológico em forma Putti<sup>19</sup> (Fig. 37). Essa representação dos clássicos conceitos, firmados pelos muitos dicionários, que tentam postular a essência do universo das fadas e do sonhar são bem mais concisos no trabalho do referente artista, uma ação só igualada aos poetas românticos.

Por outro lado, Bedford se atém a uma concepção mais tradicional. Enquanto Rackham se vale da aquarela para dar leveza e movimento aos seus desenhos, Bedford emprega o nanquim na sua arte, o que a deixa um pouco pesada, sem movimento bem diferente do seu antecessor Arthur Rackham, mas nem por isso menos bela e significativa para a obra de Barrie. Além disso, os desenhos de Bedford (Fig. 38), estão presos a molduras e abaixo de cada uma delas encontram-se pequenos quadros a nomear a cena retratada, como se o leitor fosse incapaz de reconhecer por si só tal passagem ilustrada. Um outro aspecto da ilustração de Bedford para Peter Pan é a sua proximidade com a cenografia para o teatro, não é de se espantar que o leitor espectador mais atento, ao se deparar com a produção cinematográfica da Paramount, de 1924, e a da Disney, de 1953, consiga estabelecer conexões entre as ilustrações de Bedford e a concepção de arte dessas adaptações fílmicas.

---

<sup>19</sup> Putti ou Putto é um termo no campo das artes que se refere a pinturas ou esculturas que retratam uma criança gordinha, geralmente nua e às vezes alada. “Os putti surgiram no século XVI, representando a revivescência do Eros helenístico, invadiram a pintura e se tornaram um motivo decorativo repetido [...] O século XVII não pareceu cansado do tema e a pintura religiosa adotou-os à exaustão.” (BRANDÃO, 2014, p. 151).

**Figura 37** - *Peter Pan in Kensington Gardens*

Fonte: Rackham's fairies (2008).

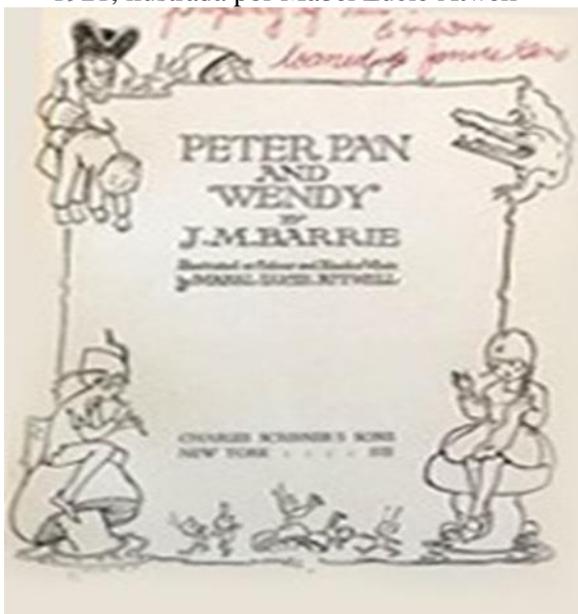
**Figura 38** - Desenho de Francis Donkin Bedford para *Peter Pan*

Fonte: Editora Zahar (2012, p. 41).

Além desses dois renomados artistas não podemos nos esquecer de Mabel Lucie Attwell (1879–1964)<sup>20</sup>, uma ilustradora britânica, desconhecida do público brasileiro e que a princípio ilustrou uma edição resumida de *Peter Pan and Wendy*, que também foi publicada nos Estados Unidos pela Charles Scriber's Sons, (Fig. 39), cuja edição que encontramos em nossa pesquisa data de 1921. As ilustrações de Mabel Lucie Attwell foram constantemente usadas nas muitas outras edições de *Peter Pan and Wendy*; uma das ilustrações dessa artista evidencia a empregada da família Darling, Lisa, que de acordo com a descrição de Barrie (2012, p. 36), “parecia uma anãzinha com a saia comprida e a toca do uniforme” (Fig. 40).

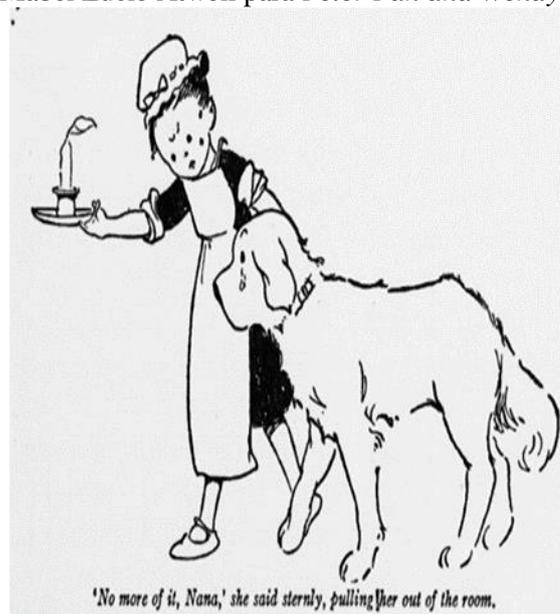
<sup>20</sup> Link do blog que mantém viva a história e o trabalho da artista: <https://mabellucieattwell.com/pages/mabel-lucie-attwell>

**Figura 39** - Edição de *Peter Pan and Wendy*, 1921, ilustrada por Mabel Lucie Atwell



Fonte: Catawiki (2019).

**Figura 40** - Ilustração da personagem Lisa por Mabel Lucie Atwell para *Peter Pan and Wendy*



Fonte: Old Book Appreciator (2019).

Neste trio de lustradores podemos observar os elementos que serviram posteriormente de base tanto para os ilustradores posteriores da obra, mundo afora, como também para os idealizadores de adaptações para o cinema, teatro e TV. O traço leve composto de uma pintura aquarelada em tons pastéis empregados por Arthur Rackham na concepção de um Peter Pan mais onírico foi muito mais influente nas páginas dos livros do que para a trindade do entretenimento moderno. Já as ilustrações de Francis Donkin Bedford para *Peter Pan* destacam-se pela sua construção cenográfica impecável e pela idealização das personagens, servindo de base para as diversas adaptações teatrais, cinematográficas e televisivas. Embora o trabalho de Mabel Lucie Atwell para Peter Pan seja apenas de 1921, ela mostra em sua arte um Pan usando uma roupa de malha, diferente das roupas medievais e ou de folhas que outros artistas anteriores a ela conceberam, sob sua pena, os personagens de Barrie adquiriram traços bem mais infantis, e cores aquareladas em tons pastéis, remetendo a uma influência direta do trabalho de Arthur Rackham. É necessário observar que ambos os artistas só ilustraram uma obra de Peter Pan, ou seja, Arthur Rackham só trabalhou na edição de *Peter Pan in Kensington Gardens*, da mesma forma que os demais só se limitaram a trabalhar nas obras aqui mencionadas.

#### **4.2 *Peter Pan* de Lobato: uma análise das capas e ilustrações**

No Brasil, através da adaptação de Monteiro Lobato, o personagem de J. M. Barrie ganhou vida no imaginário de milhares de crianças e de certa forma uma identidade distinta,

através do traço de alguns artistas que ilustraram diferentes edições da mesma adaptação, que foi publicada pela primeira vez em 1930 pela Cia. Editora Nacional, empreendimento que nasceu das cinzas da Editora Monteiro Lobato & Cia. (rebatizada como Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato). A obra de Barrie na época ainda era desconhecida em terras brasileiras, até então nenhuma editora havia publicado qualquer tradução ou adaptação da mesma, as únicas referências ao personagem que circulavam na época, mais precisamente em revistas como *O Cruzeiro*<sup>21</sup>, diziam respeito a montagem teatral vigente na época nos EUA.

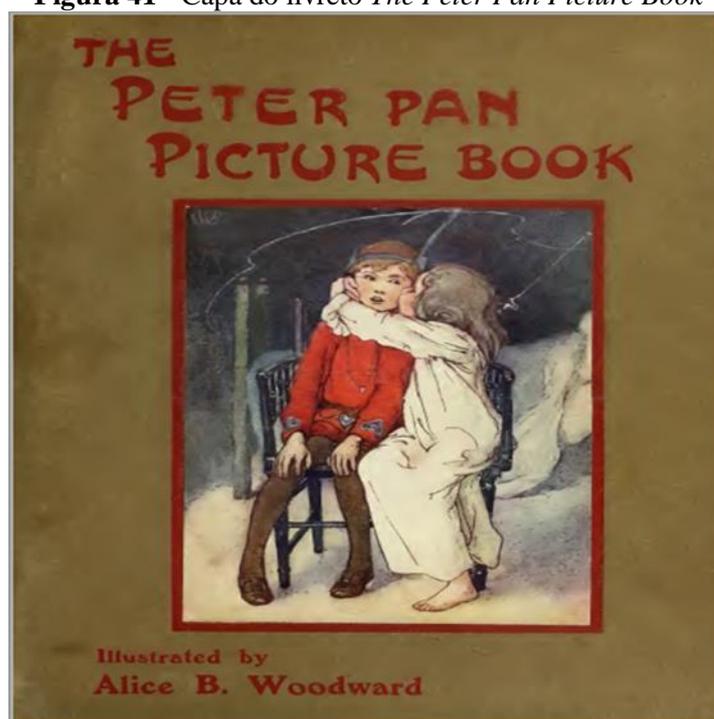
Erroneamente se atribui ao francês Jean Gabriel Villin (1906-1979) as primeiras ilustrações da adaptação de Peter Pan por Monteiro Lobato. Durante nossa pesquisa constatamos que as ilustrações inseridas na primeira edição dessa obra, pertencem a ilustradora inglesa Alice B. Woodward que, em 1907, criou 28 ilustrações para um livreto, uma brochura em capa dura, que consistia em um resumo da peça *Peter Pan* distribuído aos expectadores como lembrança da peça encenada na época. Esse resumo, do roteiro da peça, intitulado *The Peter Pan Picture Book*, foi escrito por Daniel O'Connor com a autorização de J. M. Barrie; além de ser distribuído entre os expectadores, o livreto também era vendido para as pessoas que não tinham condições de assistir à peça<sup>22</sup> (Fig. 41). Se o artista francês radicado no Brasil teve alguma participação artística com a obra, esta limitou-se ao processo de decalcar as ilustrações da matriz original.

---

<sup>21</sup> Revista *O Cruzeiro*, 13 set 1930, n 97, p. 46. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/3438>> acesso 09/08/2019.

<sup>22</sup> O'CONNOR, Daniel. *The Peter Pan Picture Book*. Amazon.com<<https://archive.org/details/peterpanpictureb00barr/page/12>> acesso 09/08/2019

**Figura 41** - Capa do livreto *The Peter Pan Picture Book*

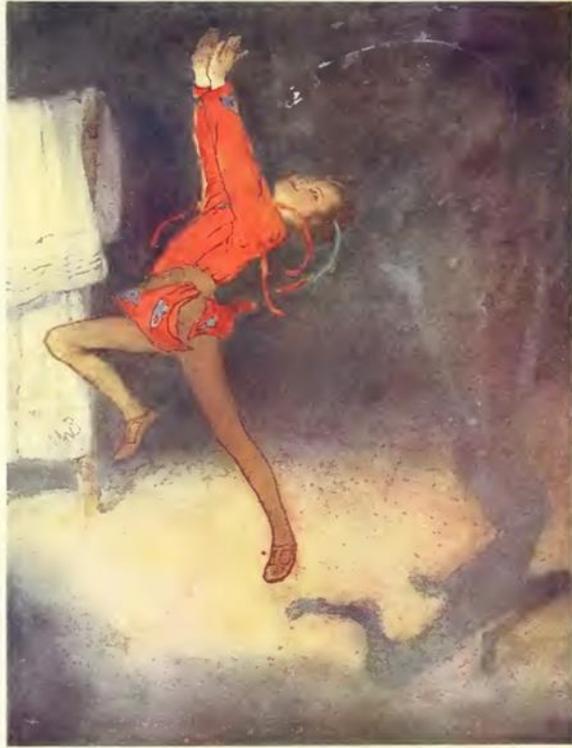


Fonte: archive.org

Na adaptação realizada por Monteiro Lobato as ilustrações de Alice B. Woodward foram impressas de forma totalmente distinta da qualidade da edição inglesa, em primeiro lugar as imagens originais são pinturas em aquarela, porém na apropriação das mesmas, ao que aparenta, foram cobertas com nanquim e repintadas o que em muito diminuiu a sua qualidade visual. Um segundo ponto que observamos foi em relação a artista não receber os devidos créditos das imagens, não existe nenhuma informação na folha de rosto ou nas imagens usadas; nestas o monograma com a assinatura da ilustradora, “AWB”, em todas as ilustrações usadas na adaptação brasileira foi propositalmente apagado, esse fato pode ser comprovado nas Figuras 42 e 43, em que podemos observar na primeira logo abaixo da perna esquerda, no lençol, o monograma com as iniciais da ilustradora, que na figura seguinte tal elemento foi subtraído<sup>23</sup>. Um outro fator que se faz necessário destacar é o desleixo por parte do responsável em cobrir o desenho original, deixando de reproduzir certos elementos da imagem fonte, como as sandálias do personagem.

<sup>23</sup> Não foi possível durante nossa pesquisa obter mais informações acerca das negociações para a publicação adaptada de Peter Pan no Brasil, realizada por Monteiro Lobato, informações que evidenciam tanto a questão dos direitos autorais e também os motivos que levaram a decisão de não creditar o nome de Alice B Woodward como autora das ilustrações utilizadas na edição brasileira.

**Figura 42** - *The Peter Pan Picture Book* (1907, p. 10) - arte de Alice B. Woodward



Fonte: archive.org

**Figura 43** - *Peter Pan* – adaptação de Monteiro Lobato, 1930. Arte de Alice B. Woodward (não creditada)

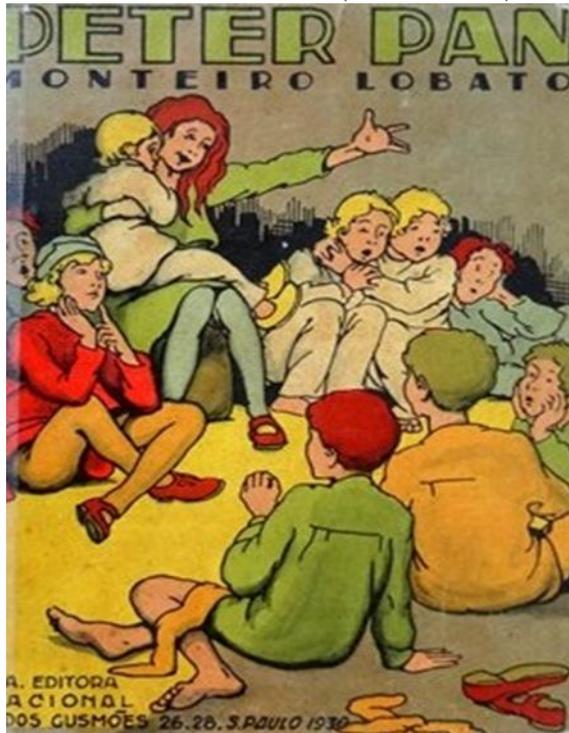


Fonte: Cia Editora Nacional (1930).

A capa da primeira edição da adaptação de *Peter Pan* de Monteiro Lobato, também teve sua imagem decalcada de uma das ilustrações de Alice B. Woodward, nesta porém a técnica de sobrepor a imagem com nanquim se manteve descartando-se somente o sombreado com hachuras<sup>24</sup>, optando-se por colorir com guache, usando uma paleta de cores bem simplificada, sem sombreados e eliminando o cenário de fundo, além disso fica evidente a péssima qualidade do processo de cópia, como podemos observar no rosto das personagens, nas mãos e nas dimensões das imagens ao compararmos as Figuras 44 e 45.

<sup>24</sup> Hachuras: técnica artística que “em desenho ou gravura, produz efeito de sombra ou meio tom”. (HOLANDA, 2002, p. 712)

**Figura 44** - Capa de *Peter Pan*, adaptação de Monteiro Lobato de 1930, com arte decalcada de Alice B. Woodward (não creditada)



Fonte: Cia Editora Nacional (1930).

**Figura 45** - *The Peter Pan Picture Book* (1907, p. 111) - arte de Alice B. Woodward



Fonte: archive.org

Embora tenhamos postulado a inexistência de qualquer referência em relação ao nome do idealizador das ilustrações que compõe a adaptação lobatiana de *Peter Pan*, nos deparamos com uma sutil indicação do monograma, “AWB”, usado habitualmente pela artista que se localiza no berço da criança (Fig. 46), e que deve ter passado despercebida dos editores da época, revelando assim o nome da ilustradora e que ao mesmo tempo nos ajuda a esclarecer a autoria das demais ilustrações, pois além das imagens compostas pela artista para *The Peter Pan Picture Book*, usadas na adaptação brasileira existem outras, um total de vinte e uma imagens dispostas ordenadamente ao lado das tradicionais e mais reconhecidas da ilustradora, que somam 18, algumas delas fragmentadas de sua composição original, pequenas vinhetas que ficavam dispostas ao longo do texto.

**Figura 46** - Arte decalcada de Alice B. Woodward inserida na adaptação de *Peter Pan* por Monteiro Lobato

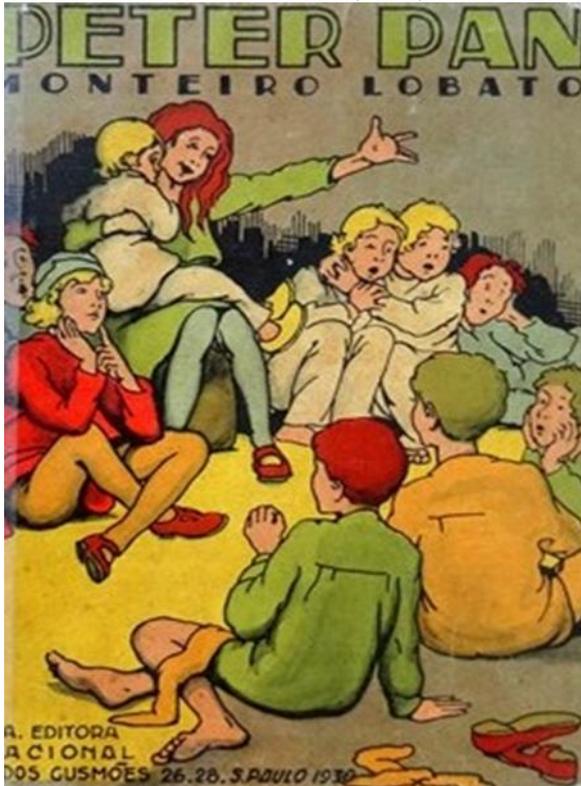


Fonte: Lobato (1935).

Com relação a autoria das imagens a única dúvida recai sobre a ilustração da empregada da família Darling, Lisa, localizada na quarta capa da adaptação brasileira, e que até onde nos foi possível saber esta personagem foi unicamente retratada pela também artista inglesa Mabel Lucie Atwell para a obra *Peter Pan and Wendy*.

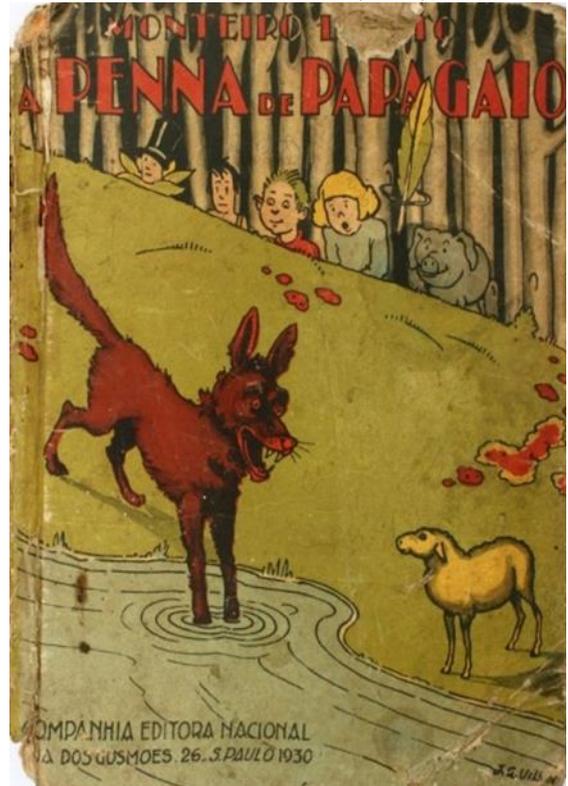
Apesar da arte da primeira edição da adaptação de Peter Pan não possuir informações de autoria do artista encarregado em decalcar as imagens originais para a edição brasileira, desta forma já que muito se discute acerca desta autoria, realizamos uma comparação da arte de capa da referente edição (Fig. 47), com a capa da obra *A penna de papagaio*, de 1930, escrita por Monteiro Lobato e assinada por Jean Gabriel Villin (Fig. 48). Em ambas as imagens é possível evidenciar semelhanças na colorização e no traçado das imagens, que não apresenta qualquer tipo de detalhamento. Com relação as cores empregadas em abas as capas podemos observar os mesmos tons, isso se deve ao alto custo reservado ao processo de colorização do livro, quanto mais cores, mais caro seria a confecção da obra, o que impossibilitava os editores a investirem em obras com uma qualidade mais requintada visualmente. Desta forma as imagens se assemelham na técnica e assim Jean Gabriel Villin é o seu idealizador.

**Figura 47** - Capa de *Peter Pan*, adaptação de Monteiro Lobato (1930)



Fonte: Cia Editora Nacional (1930).

**Figura 48** - Capa de *A pena de papagaio*, de Monteiro Lobato (1930)



Fonte: capasdelivrosbrasil.blogspot.com

Em relação as imagens internas de *Peter Pan* adaptado por Lobato (Fig. 49), mais uma vez creditamos a Villin a realização do trabalho de decalque, pois o excesso de hachuras na obra evidencia-se como um elemento comum e marcante em sua arte como podemos observar nas ilustrações de *O Saci* (Fig. 50). Ao mesmo tempo, podemos observar uma colorização simples que faz uso de apenas duas tonalidades.

**Figura 49** - Arte decalcada de Alice B. Woodward por Jean Gabriel Villin para a adaptação de *Peter Pan*, de Monteiro Lobato (1930)



Fonte: Cia Editora Nacional (1930).

**Figura 50** - Ilustração de Jean Gabriel Villin para a obra *O Saci*, de Monteiro Lobato



Fonte: [www.kidsindoors.com.br](http://www.kidsindoors.com.br)

No processo de transposição da arte original, fazendo uso do decalque, para uma edição estrangeira, a interferência na imagem original, por parte do artista nativo é muitas das vezes inevitável, desta maneira, a interferência pode inclusive obliterar determinados elementos que no texto original estão interligados com a ilustração, ou estando contidos somente na ilustração ampliando a percepção do leitor em relação ao texto.

Sobre esta discussão, nas imagens usadas para a adaptação de Lobato da obra de J. M. Barrie, evidenciamos tanto aspectos de alteração da ilustração como também de obliteração de narrativa; no primeiro temos como alterações, pequenos elementos, como: detalhes de uma roupa, uma mudança de cor, um item do vestuário das personagens que não é copiado devidamente, as feições das personagens que são modificadas, a modificação do espaço das personagens, etc., sobre tais interferências podemos observar melhor nas figuras 42 e 43 onde na imagem decalcada a personagem está sem os sapatos e a parte inferior de sua camisa aparenta muito mais um calção do que a extensão da mesma, nas figuras 44 e 45, além das modificações faciais das personagens, já mencionadas aqui, podemos perceber a mudança na cor e tamanho dos sapatos, detalhes ornamentais da roupa do Peter Pan que desaparecem e o seu cinto que muda de espessura.

No que se refere ao diálogo narrativo entre ilustração e texto, observamos que na edição inglesa de 1907 as imagens precedem momentos da narrativa, com pequenas sentenças em uma

página oposta que remete ao texto maior<sup>25</sup>, como mostra a Figura 51, nesta passagem vemos um Peter Pan dançando com sua sombra logo depois que Wendy a costurou e a legenda ao lado indica esse momento, na verdade um fragmento da observação da jovem diante da felicidade de Peter: “a sombra se mantinha belamente<sup>26</sup>”. Mesmo tratando-se de uma imagem localizada em uma das folhas de guarda do livro ela já antecipa a narrativa, além de estabelecer conexões com a peça, haja vista que já explicamos que a referente obra é um livreto como o roteiro resumido, dado aos espectadores da peça e também vendido a todos os que não poderiam ir ao teatro.

Quando a mesma imagem é decalcada e transferida para as páginas da primeira edição da adaptação de Lobato (Figura 52), a relação texto imagem fica desorganizada, pois a diagramação não permite que a parte da estória que remete a ilustração venha a ficar na página ao lado da mesma<sup>27</sup> ao contrário da publicação inglesa que traz um fragmento do texto ao lado da imagem. Na adaptação lobatiana, o texto ao lado da ilustração evidencia o início do diálogo entre Peter Pan e Wendy, quando o menino entra no quarto e começa a procurar a sua sombra, logo em seguida seguem alguns comentários dos netos de Dona Benta e somente depois é que ela retorna a narrativa evidenciando o contentamento e a dança de Peter Pan. Posteriormente discutiremos um pouco mais acerca dessa relação texto imagem.

---

<sup>25</sup> “It hurts a good deal to have a shadow sewn on to your feet, but peter bore it bravely. it was the right thing to do for, the shadow held on beautifully and peter was so delighted that he danced up and down the nursery” (O’CONNOR, 1907, p. 10).

“Dói muito ter uma sombra costurada a seus pés, mas Pedro a suportou bravamente. era a coisa certa a se fazer, a sombra se mantinha belamente e Peter estava tão feliz que dançou de um lado para o outro na creche” (O’CONNOR, 1907, p. 10) Tradução nossa.

<sup>26</sup> “The shadow held on beautifully” (O’CONNOR, 1907, p. 10, tradução nossa).

<sup>27</sup> Na adaptação de Lobato para Peter Pan, existe uma indicação da dança do personagem após ter a sua sombra costurada por Wendy, que na primeira edição era chamada de Wanda, termo que foi modificado posteriormente e que pode ser encontrado já na 2ª ed. de 1935.

**Figura 51** - *The Peter Pan Picture Book* (1907, p. 10-11) - arte de Alice B. Woodward



Fonte: archive.org

**Figura 52** - Arte decalcada de Alice B. Woodward por Jean Gabriel Villin para a adaptação de *Peter Pan*, de Monteiro Lobato (1930)



Fonte: Cia Editora Nacional (1930).

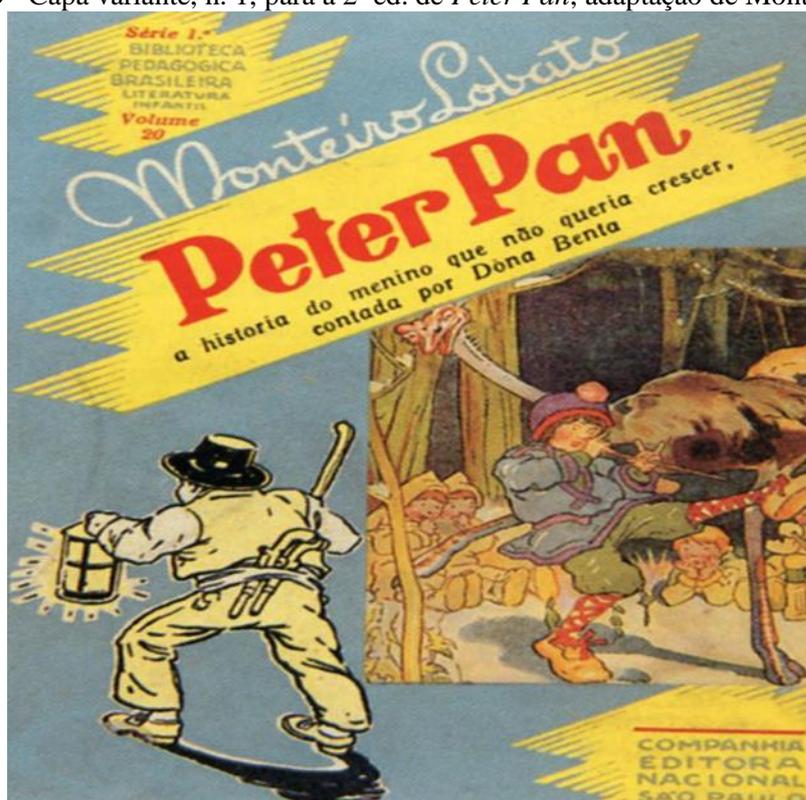
Mas é na 2ª edição da referida obra, em 1935, ainda sob a égide da Cia. Editora Nacional, que um novo projeto gráfico é posto em destaque, mais uma vez aqui as ilustrações criadas pela artista Alice B. Woodward são utilizadas para compor a nova edição, porém mantendo a mesma resolução anterior de não creditar o trabalho da ilustradora inglesa. Todavia antes de nos atermos a organização interna das ilustrações, vamos a princípio destacar a capa desta segunda edição da adaptação de Peter Pan por Monteiro Lobato.

A capa dessa edição segue uma padronização gráfica, que abarca toda obra infantil de Monteiro Lobato, a coleção, intitulada: “*Biblioteca Pedagógica Brasileira: Literatura Infantil*”. Evidencia o mesmo layout: uma cor predominante de fundo; o Lettering<sup>28</sup> destacando em primeiro plano, na cor vermelha, o nome da personagem-título, e em segundo o nome do autor, na cor branca (Fig. 53)<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Nome dado à composição do título, subtítulos, e outras expressões às quais se queira dar destaque, em fontes especiais, geralmente tipos de fantasia ou criados especialmente para serem percebidos como um ícone textual. (MASTROBERTI, 2008, p. 4).

<sup>29</sup> Optamos por identificar desta forma as diferentes capas desta edição segunda edição de *Peter Pan*, adaptação de Monteiro Lobato, para melhor trabalhar a nossa discussão.

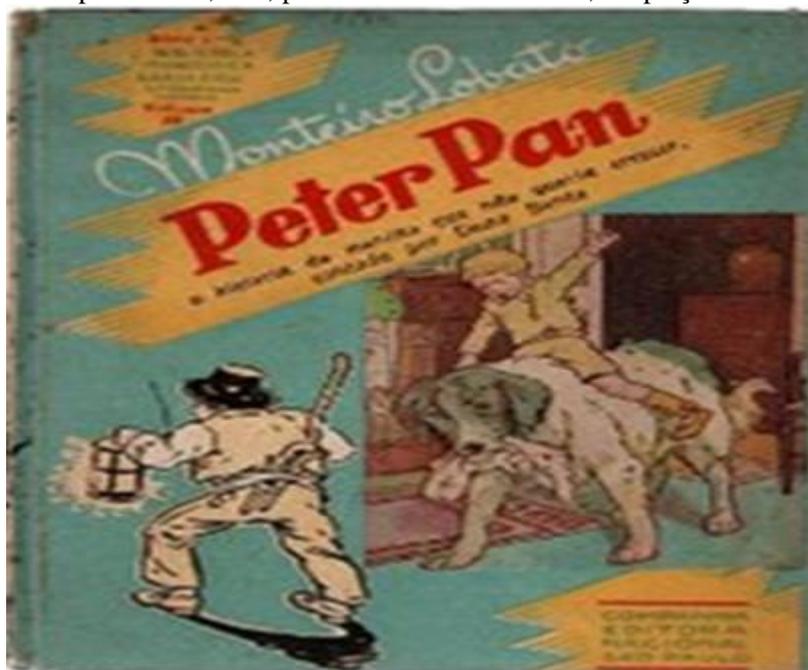
**Figura 53** - Capa variante, n. 1, para a 2ª ed. de *Peter Pan*, adaptação de Monteiro Lobato



Fonte: O Buqueiro (2019).

É interessante observar que esta é a única edição da adaptação de *Peter Pan* por Lobato em que o subtítulo da obra está na capa: “A história do menino que não queria crescer contada por Dona Benta”, um fato que só vai ser repetido na edição em espanhol da obra adaptada e publicada na Argentina em 1940: “El niño que no quiso crescer”, porém sem o acréscimo do nome da narradora. Além disso, encontramos em nossa pesquisa mais uma capa diferenciada da mesma publicação, com uma outra ilustração no lado direito, tais imagens coloridas são de autoria de Alice B. Woodward que nesta segunda edição destacam-se por manterem sua qualidade original sem a interferência de outro artista como ocorrido, anteriormente, na primeira edição, as figuras foram confeccionadas em um papel diferenciado, de boa qualidade, fato que evidencia um cuidado maior com a edição (Fig. 54).

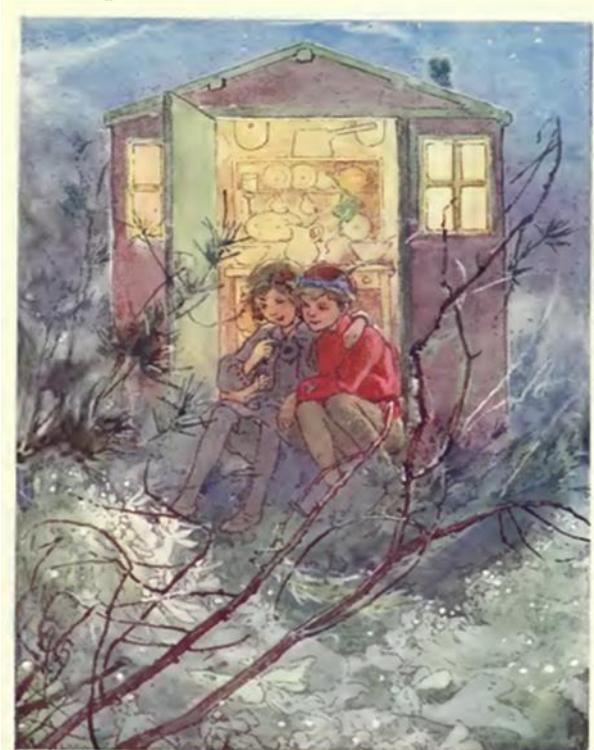
**Figura 54** - Capa variante, n. 2, para a 2ª ed. de *Peter Pan*, adaptação Monteiro Lobato



Fonte: Lobato (1935).

Embora tenhamos encontrado apenas duas edições distintas da mesma obra, apresentando figuras diferentes na capa, evidencia que a obra contém apenas três ilustrações coloridas em formato de figura, coladas em molduras no interior da obra, isto posto, acreditamos que exista, uma terceira edição com a terceira ilustração estampada na capa (Fig. 55), a implementação de figuras coloridas nesta nova fase da coleção infantil da Companhia Editora Nacional que não apenas a coleção do Sítio do Picapau Amarelo, mas também um número maior de obras voltadas para o público infantil e que figuram na coleção Biblioteca Pedagógica Brasileira, mostra a força da publicidade para atrair os leitores da época, haja vista como já postulamos, muitos lançamentos literários ocorriam no final do ano, aproveitando os festejos natalinos e o grande comércio que se constitui neste período. Outro fato que devemos também ressaltar é em relação a segunda imagem que compõe a capa, esta foi decalcada de outra ilustração da obra *The Peter Pan Picture Book* (Fig. 56).

**Figura 55** - *The Peter Pan Picture Book* (1907, p. 175) – arte de Alice B. Woodward



Fonte: archive.org

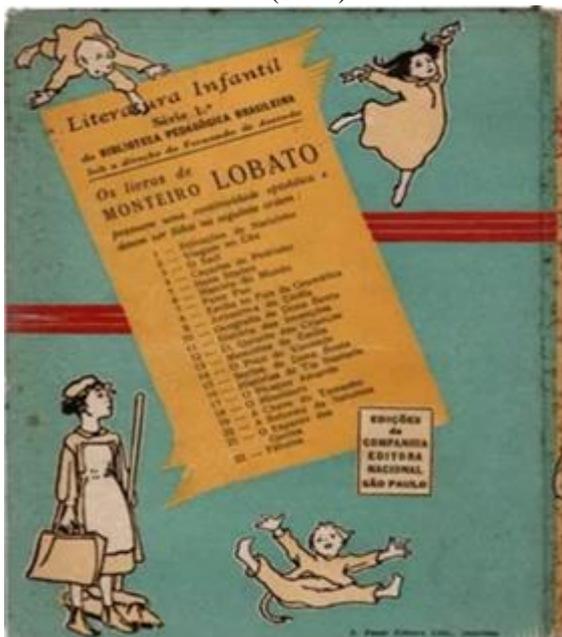
**Figura 56** - *The Peter Pan Picture Book* (1907, p. 117) – arte de Alice B. Woodward



Fonte: archive.org

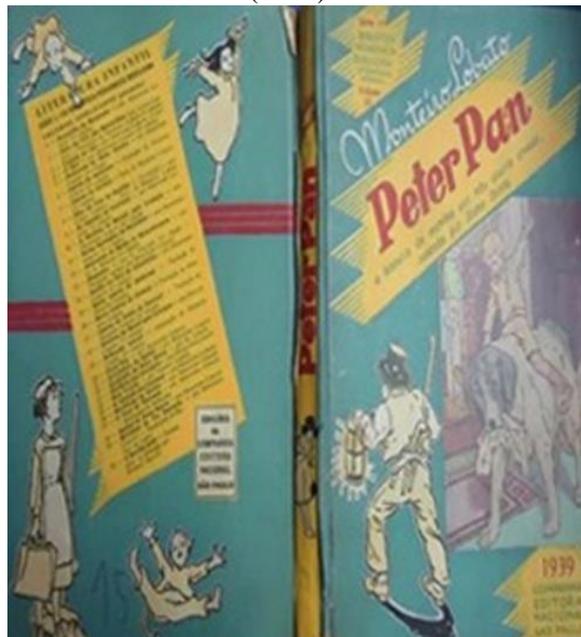
Na quarta capa (ou contracapa) da discutida edição (Fig. 57), encontramos um grupo de quatro ilustrações postas aleatoriamente que aparentemente pertencem a outro ilustrador, na verdade a ilustradora. Observando as imagens nos deparamos com a empregada da família Darling, a pequena Lisa, personagem que foi unicamente, até onde pudemos constatar, desenhada pela ilustradora inglesa Mabel Lucie Atwell, de *Peter Pan and Wendy*, as três outras imagens dizem respeito a Wendy e seus dois irmãos, Michael e Peter, acerca destas imagens voltaremos a discutir mais adiante. No centro da contracapa encontra-se uma caixa de texto com uma relação dos diversos títulos da coleção Biblioteca Pedagógica, indicada para a 1ª série. Na edição de 1935 (Fig. 57), estão listados apenas os títulos da série *O Picapau Amarelo* já na terceira edição de 1939 (Fig. 58), essa listagem aumenta, pois são incluídos títulos da literatura universal ao lado de duas obras nacionais *A estrela azul*, de Murilo Araújo, livro de poemas para crianças e *O meu torrão*, de Viriato Corrêa. A lombada em amarelo com letreiro na cor vermelha também traz uma imagem de Wendy.

**Figura 57** - Contracapa da 2ª ed. de *Peter Pan* (1935)



Fonte: Lobato (1935).

**Figura 58** - Contracapa da 3ª ed. de *Peter Pan* (1939)



Fonte: mercadolive.com.br

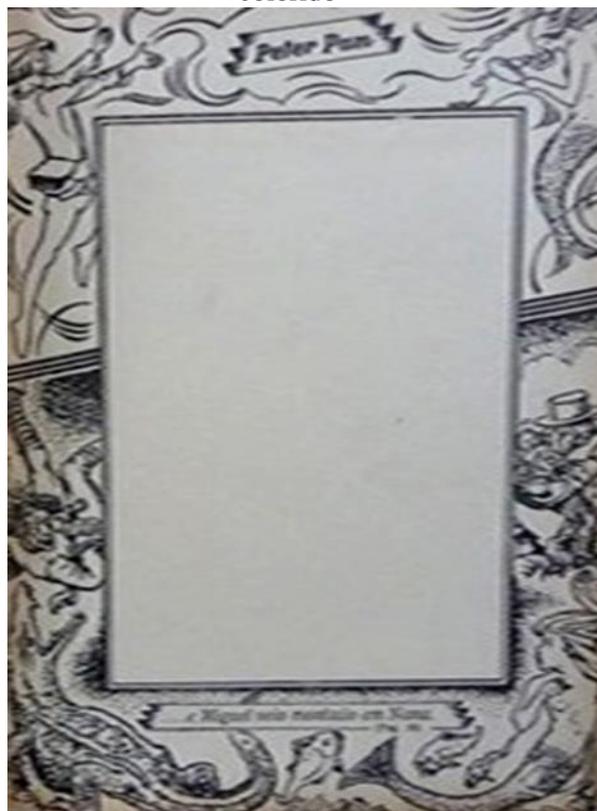
As imagens internas, ao longo do texto, desta segunda edição podem ser classificadas em dois grupos: os cartões coloridos e as imagens em branco e preto. O primeiro grupo refere-se ao grupo de três ilustrações coloridas que se posicionam cada uma delas em uma moldura decorada na página, como evidenciamos anteriormente; nesta edição da adaptação de Peter Pan, por Monteiro Lobato, pôs no mercado capas diferenciadas, em número possivelmente de três, pelo fato da existência de três ilustrações coloridas no interior da obra, cada uma delas exibindo a imagem de um dos cartões. Nas figuras 59 e 60 podemos ver a disposição do cartão colorido na página correspondente que serviam de moldura.

**Figura 59** - Página moldura com cartão colorido



Fonte: Lobato (1935).

**Figura 60** - Página moldura sem cartão colorido



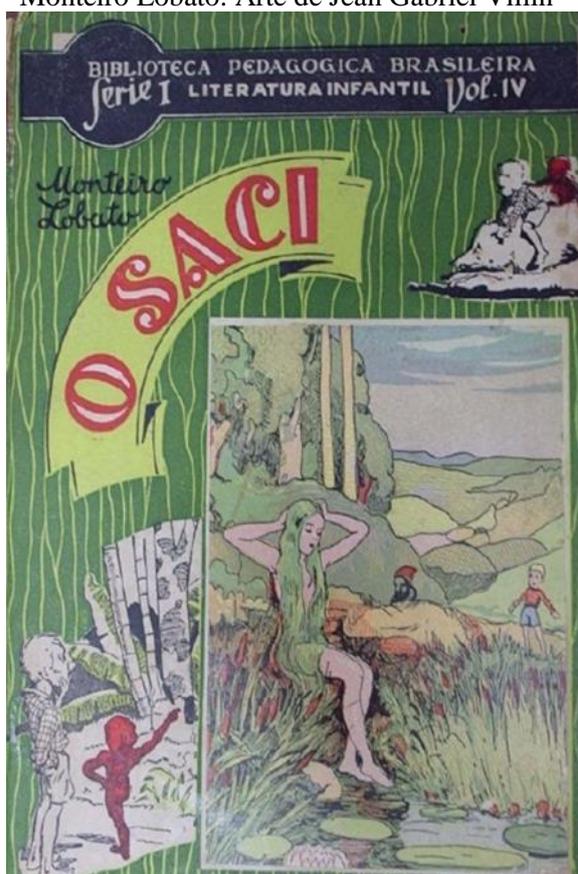
Fonte: Lobato (1935).

No artigo de Júnior (1940, p. 3), citado nesta pesquisa, constatamos essa prática de lançar livros no mês de dezembro, pois no editorial o autor maravilhado com o grande número de obras direcionadas para o público infantil, lançadas no final de 1940, enaltece duas obras em especial, *O Minotauro*, de Monteiro Lobato, e *Aventuras no Mundo da Higiene*, de Érico Veríssimo. Outros como Amado (1940) também citam esse mesmo costume de final de ano, assim como Gonçalves (1940, p. 24) por exemplo que afirma “no Brasil, Monteiro Lobato pode-se gabar de haver criado o gosto pela literatura infantil, essa mesma que só aparece às vésperas do Natal”. Dessa forma compreendemos que por ser tratado como presente natalino, as editoras caprichavam no projeto gráfico de capa e, possivelmente, certas estratégias de vendas do produto.

Considerando o fato de que muitos lançamentos literários ocorriam no mês de dezembro, aproveitando assim o comércio natalino, dessa forma, lançar uma coleção com diferentes projetos gráficos, com cartões coloridos e com mais de uma capa para cada volume de uma coleção, objetivando por parte de livreiros e editores, grandes vendas em um período tão propício para isso, seria um fato que deveríamos levar em conta para a existência da possível terceira capa da obra *Peter Pan* adaptada por Monteiro Lobato. Nas figuras 61 e 62, de *O Saci*,

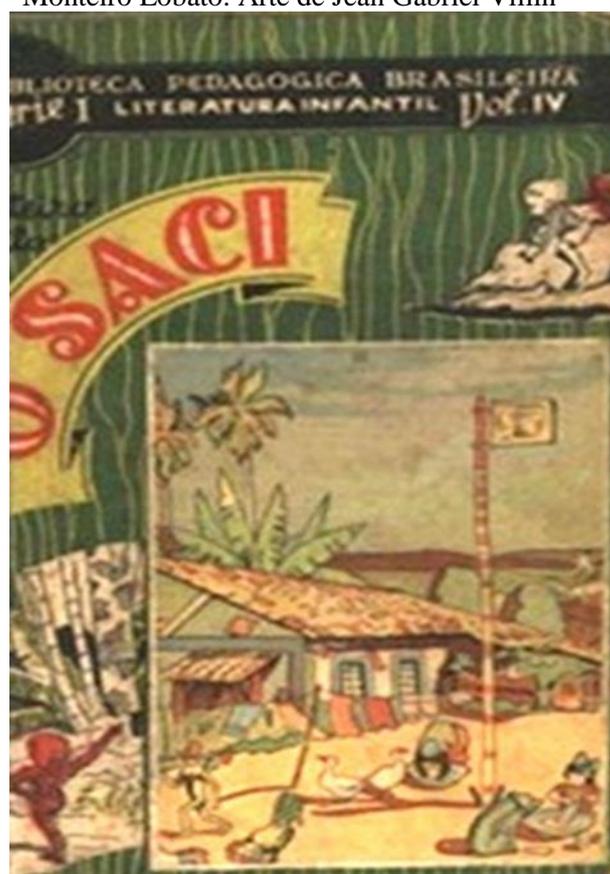
é possível constatar que os demais títulos dessa coleção evidenciando a mesma estrutura do layout, uma cor predominante de fundo; o Lettering destacando em primeiro plano, o nome da personagem-título, e em segundo o nome do autor, as imagens dos cartões coloridos ora ficam dispostas no centro da capa, ora se encontram no lado direito, rente a borda. Nas imagens aqui apresentadas as ilustrações de Jean Gabriel Villin, desta vez incluída nos cartões, também podem ser observadas em toda a capa.

**Figura 61** - Capa variante 1 de *O Saci*, de Monteiro Lobato. Arte de Jean Gabriel Villin



Fonte: Capas de Livros Brasil (2019).

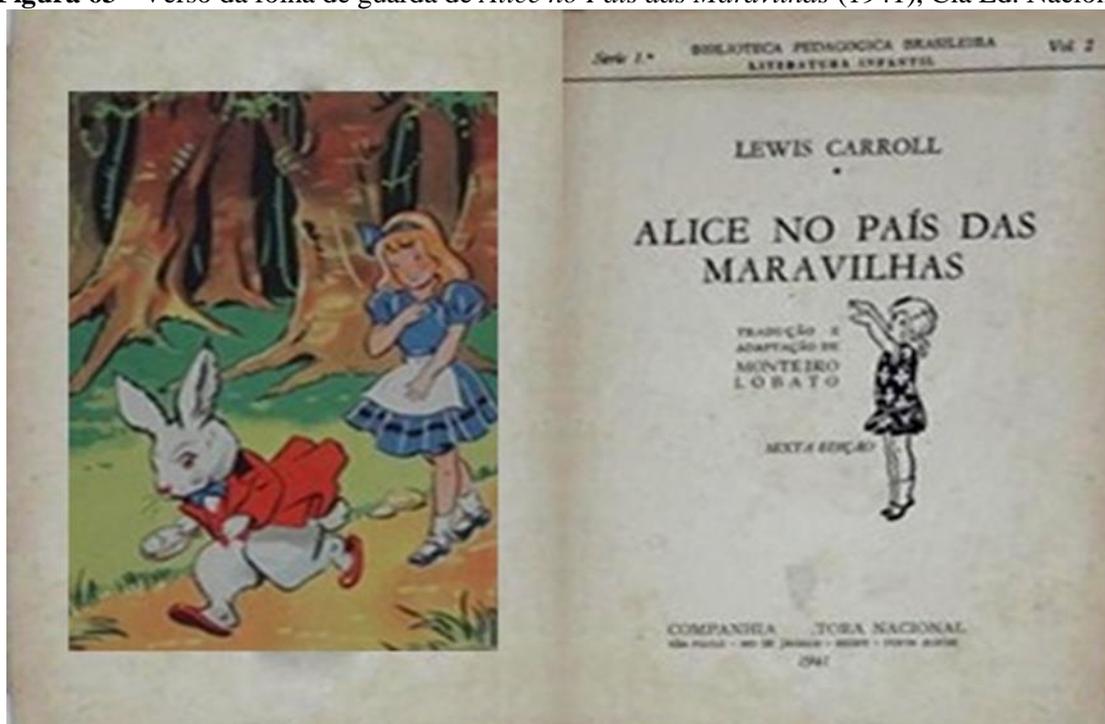
**Figura 62** - Capa variante 2, *O Saci*, de Monteiro Lobato. Arte de Jean Gabriel Villin



Fonte: sookb.com.br

Na figura 63, evidenciamos mais uma vez a presença interna do cartão colorido, mas diferente da edição de *Peter Pan* a página não está trabalhada como uma moldura, o que podemos deduzir que o projeto gráfico interno de toda a coleção era bastante diversificado, como também os seus ilustradores.

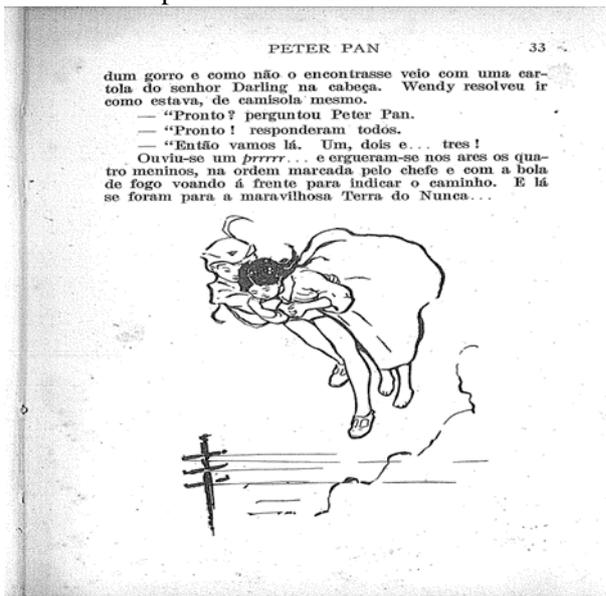
**Figura 63** - Verso da folha de guarda de *Alice no País das Maravilhas* (1941), Cia Ed. Nacional



Fonte: [www.veranunesleiloes.com.br](http://www.veranunesleiloes.com.br)

O segundo conjunto de imagens que integram a edição de *Peter Pan*, adaptada por Monteiro Lobato, de 1935, merece uma discussão a parte. Como já destacamos não existem qualquer referência de autoria das ilustrações inseridas na obra, tanto coloridas como em branco e preto, porém embora não exista um registro indicativo do artista durante a realização desta pesquisa constatamos que as imagens internas que se encontram na obra, foram decalcadas a partir das ilustrações originais da artista inglesa, Alice B. Woodward que se encontram na obra *The Peter Pan Picture Book* de 1907. Nas figuras 64, 65, 66 e 67 podemos observar mais atentamente o resultado da transposição da arte do original para as páginas da adaptação brasileira.

**Figura 64** - Arte decalcada de Alice B. Woodward inserida na adaptação de *Peter Pan* por Monteiro Lobato



Fonte: Lobato (1935).

**Figura 65** - Arte de Alice B. Woodward para *The Peter Pan Picture Book* (p.41)



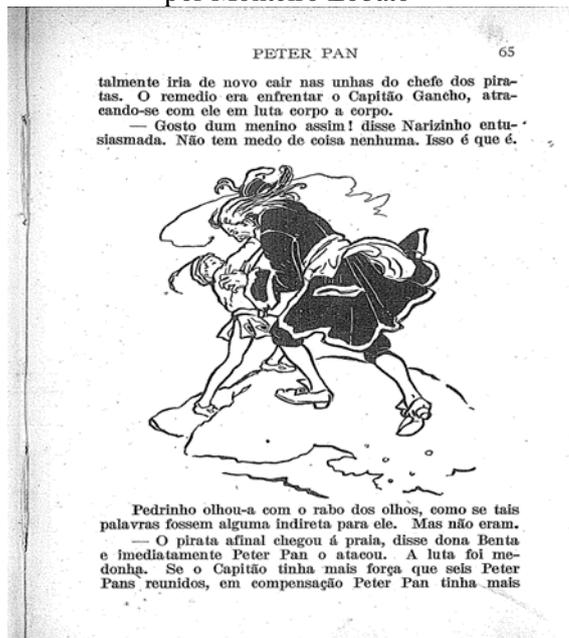
Fonte: archive.org

**Figura 66** - Arte de Alice B. Woodward para *The Peter Pan Picture Book* (p. 97)



Fonte: archive.org

**Figura 67** - Arte decalcada de Alice B. Woodward inserida na adaptação de *Peter Pan* por Monteiro Lobato

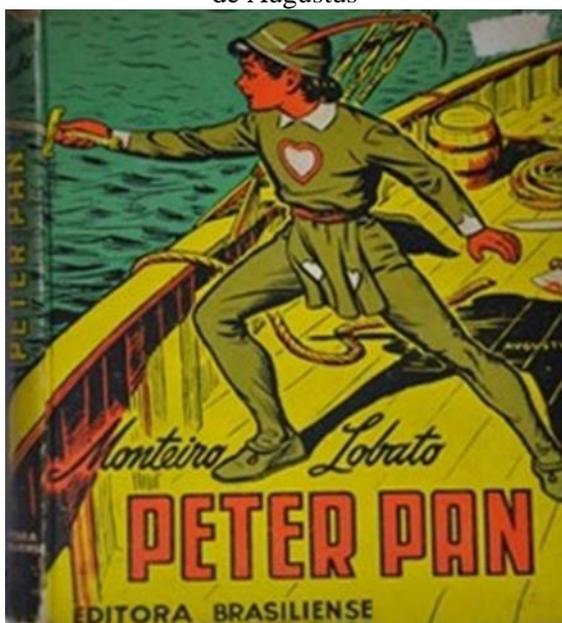


Fonte: Lobato (1935).

Como já pontuamos, as referências à artista Alice B. Woodward como autora das ilustrações utilizadas pela Cia. Editora Nacional na segunda edição da adaptação de *Peter Pan*, inexistem, da mesma forma que as indicações do nome do artista que realizou o trabalho de transposição das imagens da referente ilustradora inglesa. No processo de transposição da

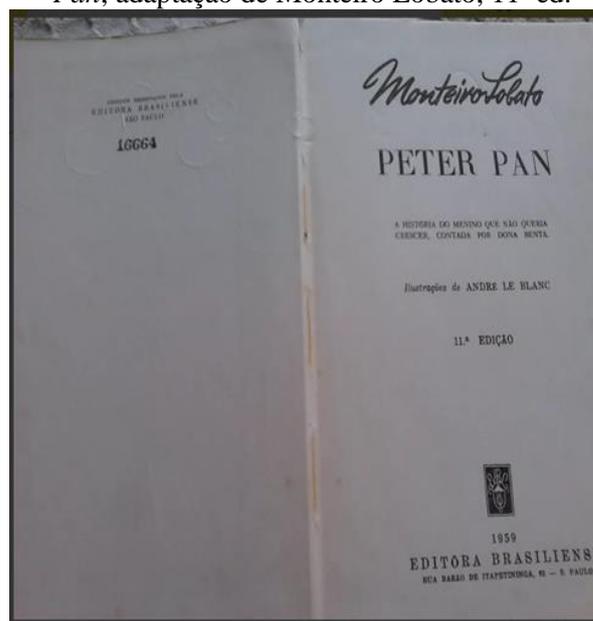
ilustração inglesa para a adaptação brasileira além da modificação da técnica empregada na confecção da ilustração, ou seja, da aquarela para o traçado a nanquim, a arte torna-se também uma mera vinheta, perdendo desta forma um pouco de seu peso como ilustração, pela sua simplicidade. Porém ao nos depararmos com a décima primeira edição, datada de 1959, pertencente a Editora Brasiliense, agora com capa de Augustus (Fig. 68), encontramos as mesmas imagens inseridas na segunda edição e a indicação de André Le Blanc como ilustrador responsável (Fig. 69).

**Figura 68** - 11ª ed. de *Peter Pan* (1959) - Capa de Augustus



Fonte: produto.mercadolivre.com.br

**Figura 69** - Contracapa e folha de guarda *Peter Pan*, adaptação de Monteiro Lobato, 11ª ed.



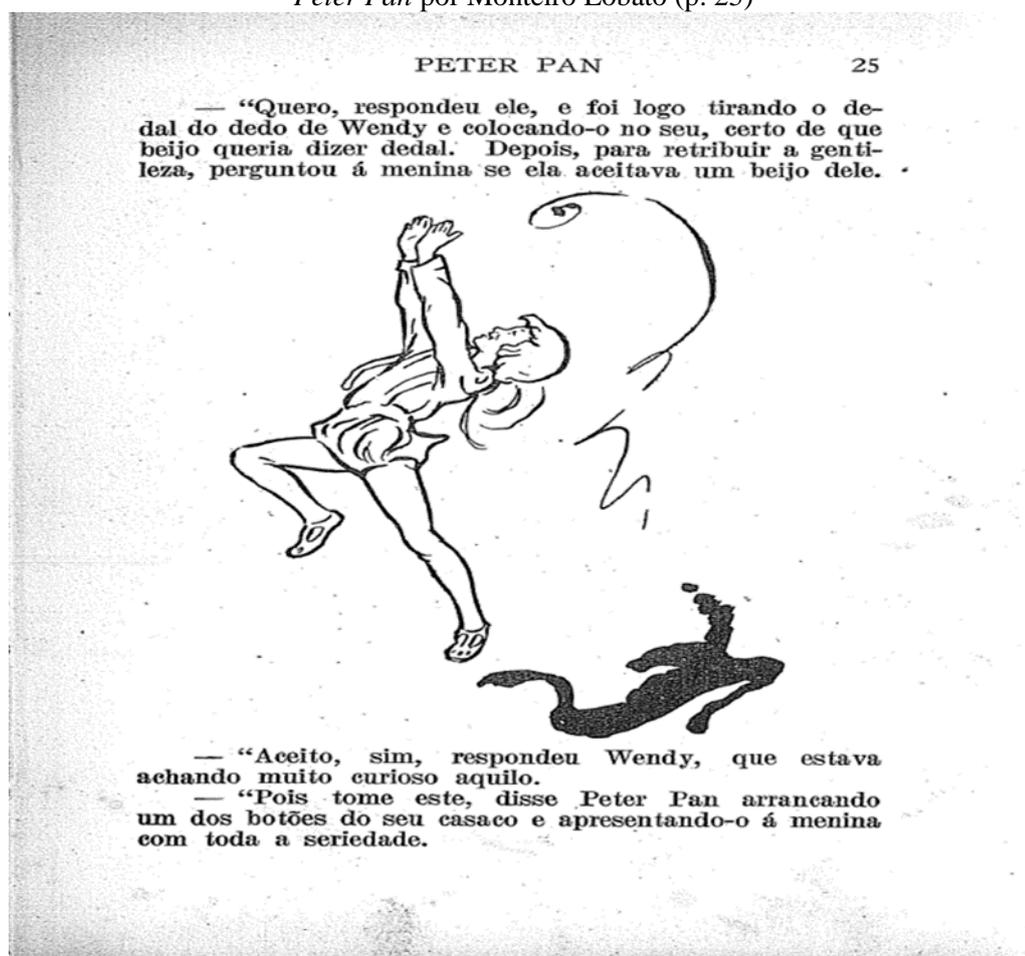
Fonte: produto.mercadolivre.com.br

Da mesma forma que o seu antecessor, André Le Blanc também decalcou e realizou interferências nas ilustrações originais, eliminando e também inserindo elementos nas imagens, como bem podemos observar na figura 70, mais uma vez a imagem que foi utilizada na primeira edição sob o traço de Jean Gabriel Villin é ressignificada por André Le Blanc, mas sem as hachuras ou qualquer sombreado mais intenso. A sombra que na imagem decalcada por Villin ainda exibia a um contorno humano, os detalhes em formato de coração que se encontram nos punhos e na parte inferior do camisão do personagem aqui se perdem da mesma forma que a roupa da personagem pouco lembra a vestimenta usada nas demais ilustrações e, por fim, o chapéu do Peter Pan desaparece quando redesenhado pelo novo artista.

Um elemento curioso em se tratando de algumas das ilustrações de Alice B. Woodward são os implícitos que ela carrega, por exemplo em algumas das cenas que essa artista ilustrou com o Peter Pan a fada Sininho sempre faz uma aparição, basta observar os rabiscos que em

algumas das ilustrações se projetam no ar e terminam em uma pequenina bolinha, representando o percurso de um voo de uma fada, revendo as figuras 51 e 66, juntamente com os seus correspondentes decalcados que mantiveram a presença da pequenina personagem. No livro *The Peter Pan Picture book*, o fato da fada Sininho estar na ilustração não é mencionado no texto, esta é uma inferência que cabe ao leitor, já na adaptação de Monteiro Lobato também não existe menção da personagem durante a dança de Peter Pan ao ter a sombra costurada por Wendy, pois é apenas depois disso que a personagem surge quando sai da gaveta, onde se encontra presa.

**Figura 70** - Arte decalcada de Alice B. Woodward por André Le Blanc e inserida na adaptação de *Peter Pan* por Monteiro Lobato (p. 25)



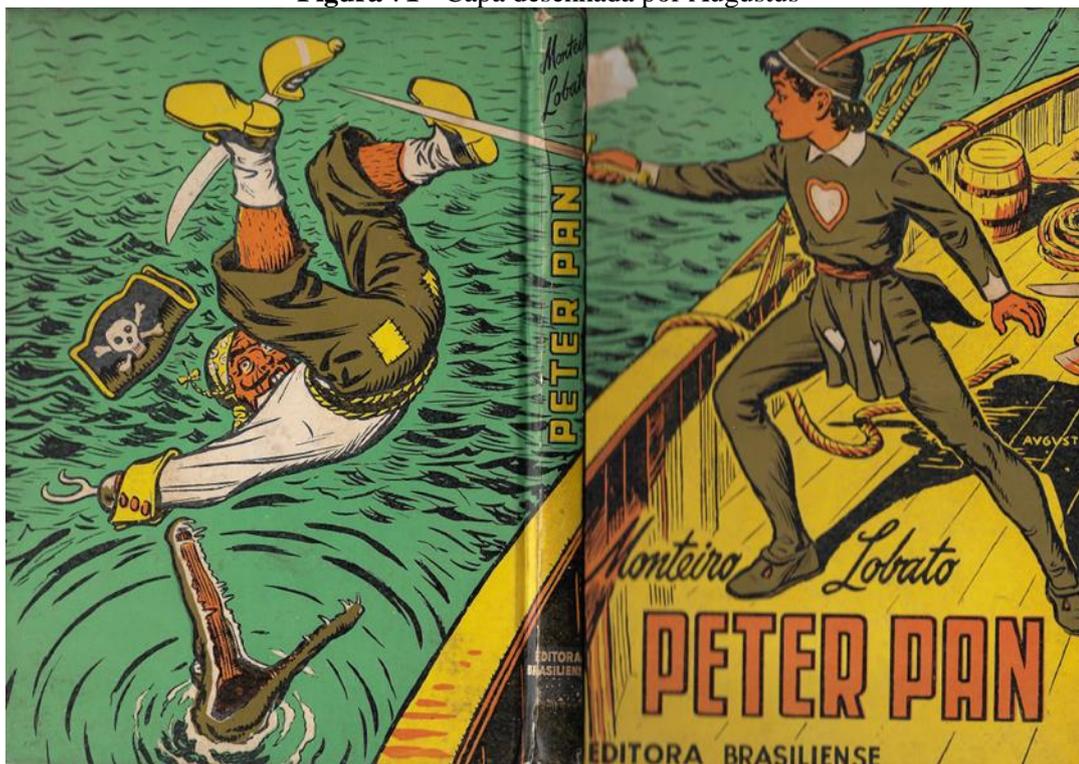
Fonte: Lobato (1935).

É apenas na década de quarenta que a adaptação de *Peter Pan* vai ganhar um novo projeto gráfico, apenas no quesito da capa, pois as imagens internas ainda serão as mesmas da segunda edição, excetuando-se a capa, ilustrada por Augustus, que atendendo ao desejo de Monteiro Lobato padronizou toda a coleção do universo do Picapau Amarelo. Como já evidenciamos, o artista brasileiro restringiu-se apenas as capas da coleção, ilustração que

abrangia não apenas a primeira capa, a quarta capa, uma arte que se permitia um contar um pouco da estória contida em seu interior, antecipando o leitor, atizando a sua curiosidade em relação ao texto. Fato que evidencia não se tratar apenas de uma tática do mercado editorial, mas também de uma estratégia de leitura, que passa a ganhar força no corpo do livro, precisamente no projeto gráfico de capa. Uma inovação, que tem seu ponto de partida com Monteiro Lobato e que desde então transformou não apenas o mercado editorial, mas a forma de observar o próprio objeto livro.

Na edição de *Peter Pan*, Augustus nos apresenta uma idealização da personagem em muito relacionada com o trabalho de decalque realizado por Le Blanc, além disso, insere por conta própria elementos seus, como as cores, pequenos detalhes da roupa e um novo modelo de chapéu para o personagem. Além destas ações, Augustus modifica o Capitão Gancho, que sob o seu olhar passa a ter novas roupas, bermuda, com dois remendos atrás, lenço na cabeça, cabelos curtos com uma pequena trança, barba por fazer, um novo chapéu com o símbolo da bandeira pirata estampado, meias a mostra (Fig. 71), em nada lembrando a imagem que está no interior da obra e que foi copiada da matriz original e que já evidenciamos neste trabalho.

**Figura 71** - Capa desenhada por Augustus



Fonte: Lobato (1959).

Embora Augustus tenha tido muito mais liberdade na composição de sua arte para a capa de *Peter Pan*, as relações entre o seu trabalho e a arte de Alice B Woodward podem ser

observadas no aspecto da perspectiva, pois na cena em que o artista brasileiro idealizou para a capa, temos o Capitão Gancho caindo em direção ao crocodilo (Fig. 71), já na ilustração da artista inglesa para o livreto *The Peter Pan Picture Book*, a mesma cena é registrada, porém numa perspectiva diferenciada e com um Capitão Gancho totalmente distinto (Fig. 72):

**Figura 72** - Ilustração de Alice B Woodward para *The Peter Pan Picture Book* (p. 151)



Fonte: archive.org

Na década de 60, a adaptação de *Peter Pan* por Monteiro Lobato ganha novas ilustrações, mas é preciso evidenciar que a arte decalcada por Le Blanc figurou nas coleções em capa verde e vermelha, porém ainda com capa de Augustus, a décima quinta edição, de 1968, passa a contar com as ilustrações de Paulo Ernesto Nesti, e o trabalho deste artista nesta edição de *Peter Pan*, evidencia uma imposição do mercado editorial, pois suas ilustrações nada mais são do que um reflexo da concepção de arte desenvolvida pelos estúdios Disney para a animação de *Peter Pan*, 1953, o que nos mostra a influência do estúdio cinematográfico não apenas no imaginário coletivo dos leitores e espectadores, mas no próprio mercado da literatura infanto-juvenil, espaço que primeiro sente os efeitos das diversas mídias (televisiva; cinematográfica e tecnológica, no caso dos jogos de computador). As figuras 73, 74, 75 e 76 mostram o alcance dessa força criativa que de certa forma impõe uma única unidade de imagem para a personagem.

**Figura 73** - Cena da animação *Peter Pan* (1953), dos Estúdios Disney



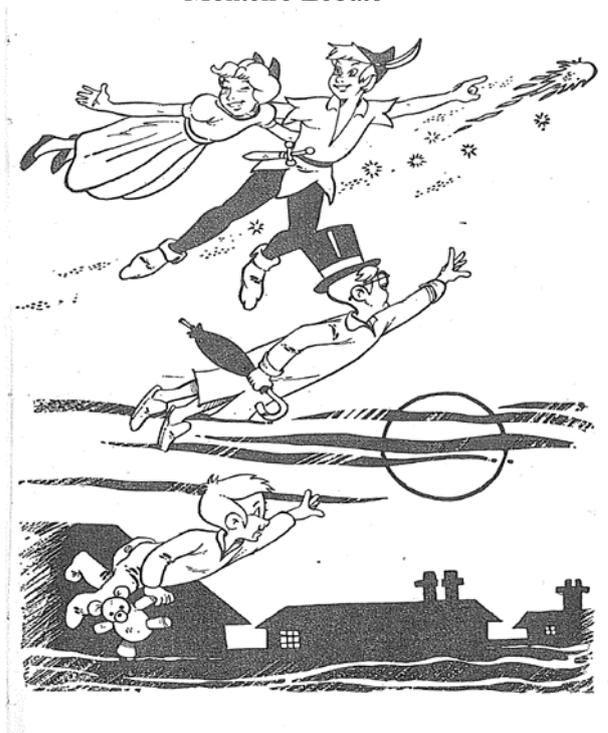
Fonte: notícias.bol.uol.com.br

**Figura 74** - Desenho de Paulo Ernesto Nesti para *Peter Pan*, 15ª ed. (p. 57) - Adaptação de Monteiro Lobato



Fonte: Lobato (1968).

**Figura 75** - Desenho de Paulo Ernesto Nesti para *Peter Pan*, 15ª ed. (p. 25), adaptação de Monteiro Lobato



Fonte: Lobato (1968).

**Figura 76** - Cena da animação *Peter Pan* (1953), dos Estúdios Disney



Fonte: crissilangwell.com

Não sendo tão explícito em seu traço, ao contrário de Paulo Ernesto Nesti, o artista Manoel Victor Filho também expressa uma influência da concepção de arte da adaptação

Disney em suas ilustrações para o *Peter Pan*, recontado por Monteiro Lobato. Nas composições do referente artista, o Peter Pan ganha adereços diferenciados como também um pouco mais de maturidade, assim como a Wendy, e sem as feições de duende, como é retratado pela Disney com orelhas pontudas e olhos puxados, lembrando muito mais o Robin Hood.

Da mesma forma, a fada Sininho é transformada, ela ganha um pouco mais de dimensão no traço do artista, abandonando a sua concepção narrativa de luz cintilante (Fig. 77). Mas ao contrário de Paulo Ernesto Nesti, cujas ilustrações estão bastante presas a adaptação fílmica, Manoel Victor se mantém bem mais fiel a certos detalhes da narrativa literária, nesse caso, o seu Capitão Gancho, que usa a terrível manopla na mão direita e não na esquerda como é colocado na animação Disney de 1953 (Fig. 78), dá a personagem um ar menos caricaturesco como concebido na animação.

**Figura 77** - Ilustração de *Peter Pan* (p. 20) por Manoel Victor Filho



Fonte: Lobato (1977).

**Figura 78** - Ilustração de *Peter Pan* (p. 31) por Manoel Victor Filho

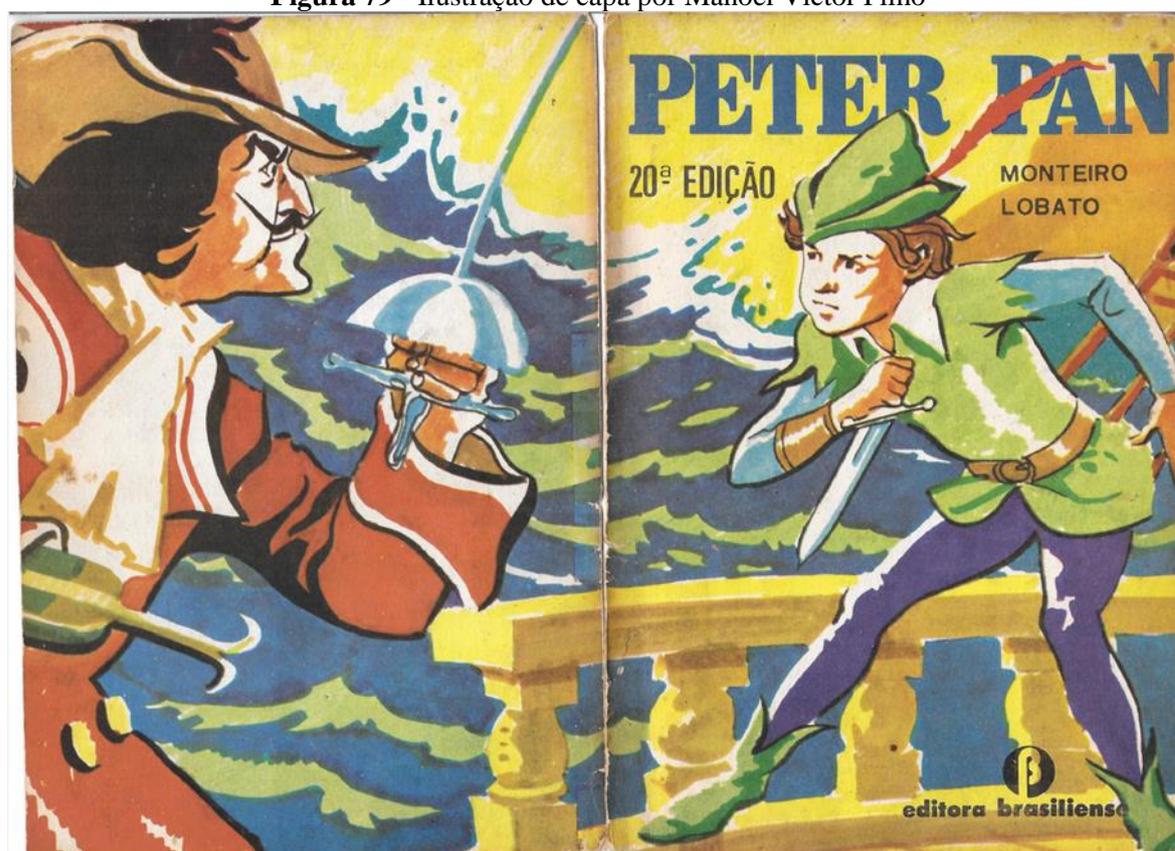


Fonte: Lobato (1977).

No que concerne a diagramação podemos dizer que estão correlacionadas com texto, não inseridas como meros adornos, mas como complemento da narrativa. Na capa da edição

aqui discutida evidenciamos um curioso fato, a ilustração desenvolvida por Manoel Victor Filho dialoga com a capa de 1959, ilustrada pelo mestre Augustus, a princípio ambos os artistas realizam uma composição única na capa e contracapa, isto posto, o que torna esse diálogo entre os artistas ainda maior pode ser evidenciado com bastante riqueza no jogo narrativo criado por Manoel Victor Filho entre a sua ilustração de capa para a adaptação de Peter Pan por Monteiro Lobato (Fig. 79) e a ilustração de capa, para a mesma obra, de autoria de Augustus, usamos para a 11ª ed., datada de 1959, que já evidenciamos aqui, na figura 76. Ao justapormos ambas as capas desses artistas poderemos evidenciar uma narrativa sequenciada, embora desenvolvida em épocas distintas.

**Figura 79** - Ilustração de capa por Manoel Victor Filho



Fonte: Lobato (1977).

Na ilustração de capa de Manoel Victor Filho, nos deparamos com Peter Pan e o Capitão Gancho se encarando e prontos para duelar. O Capitão em primeiro plano em relação ao seu adversário, ambos exibindo uma forte tensão em suas faces. Ao fundo, o mar está revolto, fato que desperta no leitor uma sensação de perigo, de uma batalha, em se tratando das respectivas personagens, uma batalha decisiva no convés do navio pirata.

É então que ao analisarmos a composição criada por Augustus para a capa, nos deparamos com o desfecho da batalha entre ambas as personagens. Na ilustração vemos um Capitão Gancho caindo em direção ao mar direto para a boca do crocodilo, essa queda para a morte foi causada pelo seu desequilíbrio durante a batalha contra o Peter Pan, que na cena se encontra de espada em punho em uma pose que lembra uma ação de estocada. Dois elementos na ilustração nos mostram que a batalha chegou ao seu fim e que tudo está bem, as armas que estão próximas aos pés de Peter Pan, jogadas no piso do convés, uma delas, um machado, está sujo de sangue, o segundo elemento que identificamos com essa paz pós batalha é o mar, que se encontra calmo e sereno.

Mais uma vez aqui evidenciamos um uso de uma paleta de cores bem limitadas, azul, verde amarelo preto e vermelho, onde as cores mais quentes concentram-se na figura do Capitão Gancho, o que evidencia a sua força e raiva contra o seu adversário, o Peter Pan, que na paleta de cores absorve os tons mais frios, identificando desta maneira uma personalidade mais confiável, equilibrada e relacionada com a natureza.

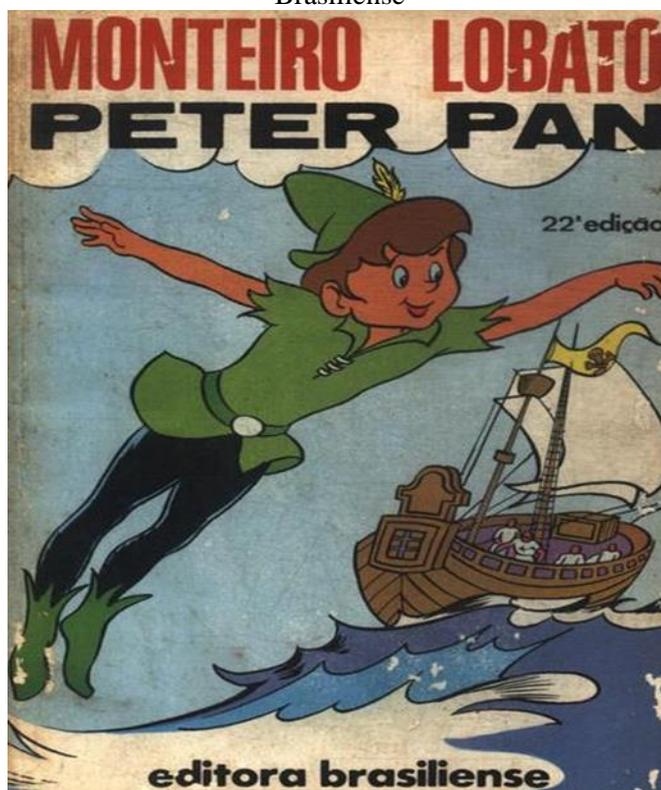
As diferenças em relação a adaptação fílmica, aqui já discutidas, podem ser evidenciada com um pouco mais de clareza na imagem colorida, em alguns elementos da roupa, como as mangas azuis de uma camisa que está por baixo da clássica camisa verde, uma gola branca e a mudança da cor da calça, de verde para um roxo, por fim o personagem desenhado usa um bracelete dourado no braço direito. Já o Capitão Gancho, como já dissemos, mantêm feições mais realistas.

A coleção infantil de Monteiro Lobato foi marcada não apenas por edições em capa dura, mas também por edições mais simples em capa cartonada, brochuras em tamanho grande 21x28 cm, ou menores em um papel mais fino com dimensão 13x20 cm. A necessidade de se ajustar as tendências mercadológica, neste caso, em relação a série Televisiva, onde os personagens do Sítio ganham um novo visual, levam a Editora Brasiliense a modificar todo o seu projeto gráfico, distribuindo no mercado uma nova coleção e com nova arte de Manoel Victor Filho.

Ainda, com relação a adaptação de *Peter Pan*, nos deparamos com uma vigésima segunda edição, datada de 1979, (fig. 80), na qual podemos evidenciar uma infantilização do traço da personagem, mudança que está em acordo com o restante da nova coleção que atendia as exigências de mercado. Além disso a arte desenvolvida em muito se relaciona com todos os elementos do universo da animação Disney. Na imagem de capa vemos em primeiro plano um Peter Pan bem criança, voando sob o mar e a fundo um navio pirata, numa vaga revolta que o projeta para o alto, no deck principal da embarcação quatro figuras observam a verde figura que

corta o céu. A ilustração apresenta um traço simplório sem qualquer apelo de dramaticidade, ao contrário da vigésima edição que tem um apelo visual bem maior e que logo impacta o leitor.

**Figura 80** - Capa de *Peter Pan*, 22ª ed. – adaptação de Monteiro Lobato, feita em 1979 pela Editora Brasiliense

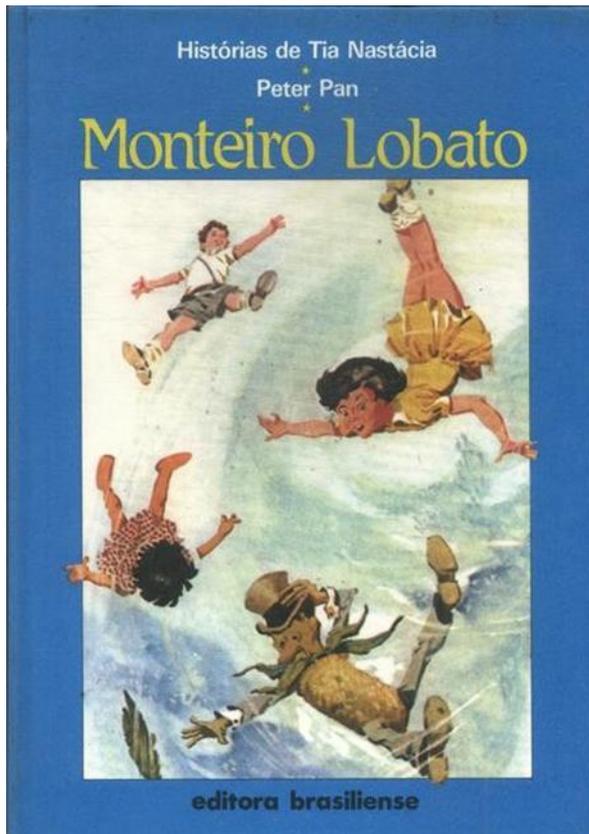


Fonte: [www.traca.com.br](http://www.traca.com.br)

Com o passar do tempo a coleção dos livros da coleção infantil de Monteiro Lobato sofreu algumas modificações, a primeira delas que constatamos foi em relação a diminuição das ilustrações do citado artista cujas imagens passaram a vigorar na coleção. No que se refere a adaptação de *Peter Pan*, comparamos duas edições com ilustrações do artista: na vigésima edição, de 1977, existe um total de 23 ilustrações inseridas, já na trigésima edição, datada de 1986 (capa cartonada, brochura em tamanho grande 21x28 cm), apenas 8 das 23 ilustrações permaneceram na obra.

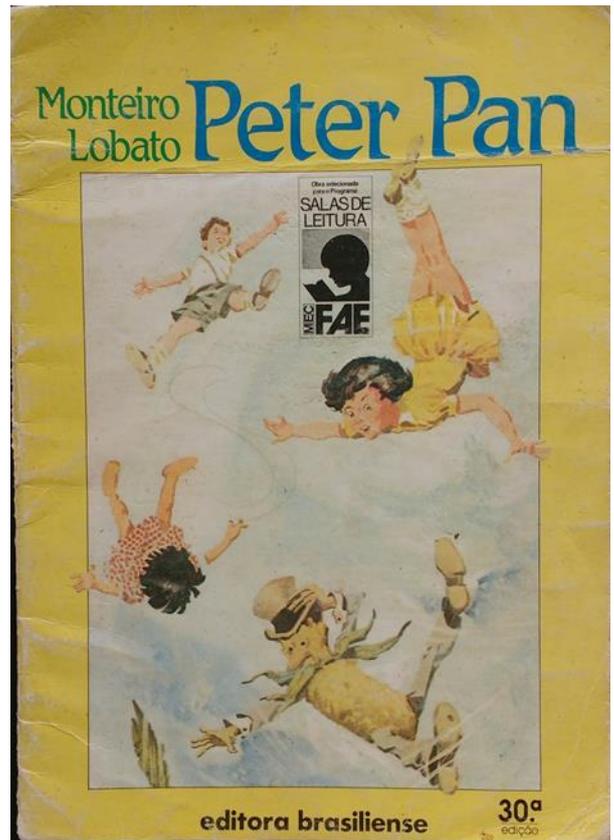
A segunda mudança diz respeito a eliminação da ilustração de capa, nas edições de tamanho grande, a Editora Brasiliense optou por substituiu mais uma vez a capa da obra, por outra ilustração do artista, mas essa citada imagem escolhida é referente ao conto Pena de Papagaio, a nova capa foi publicada com dois fundos diferentes, uma edição em azul, com capa dura, de 1965, na qual a adaptação de *Peter Pan* divide espaço com a obra *Histórias de Tia Nastácia* e outra, encontrada durante nossa pesquisa, datada de 1986, em capa cartonada na cor amarela unicamente com a adaptação de *Peter Pan* (Figs. 81 e 82).

**Figura 81** - Ilustração de capa de Manoel Victor Filho



Fonte: Lobato (1965).

**Figura 82** - Ilustração de capa de Manoel Victor Filho



Fonte: Lobato (1986).

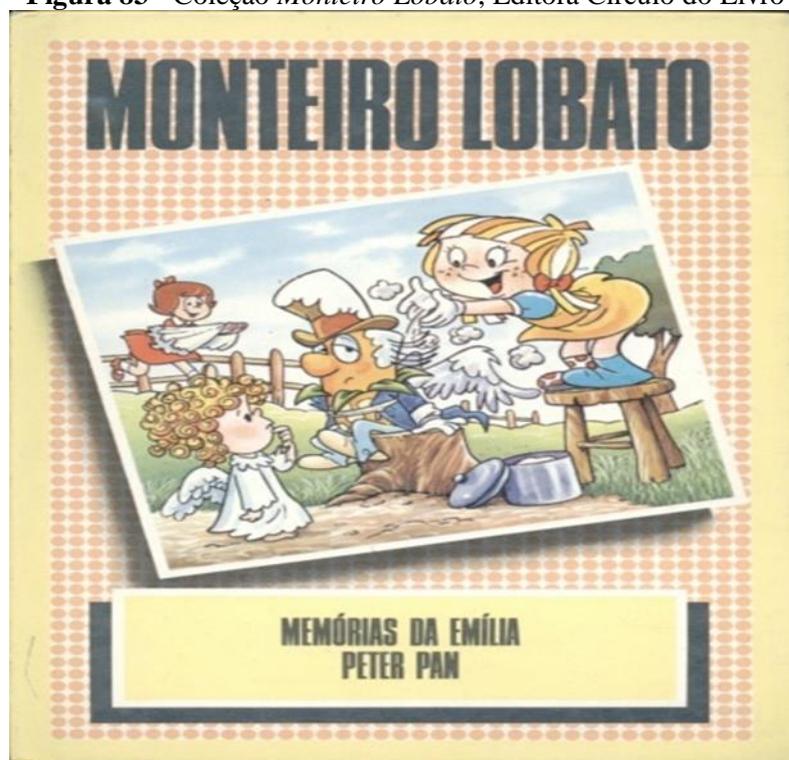
Outro elemento paratextual que também sofreu alterações ao longo das diversas edições foi o subtítulo “A história do menino que não queria crescer contada por Dona Benta”, que na primeira edição da obra não existe, vindo a surgir apenas na segunda edição, tanto destacado no layout de capa, como já evidenciamos, como na folha de guarda. É interessante aqui pontuar que a presença desse referente elemento textual, oscilou de uma edição para outra. Na segunda edição, de 1935, figura a palavra “História”, mas na décima quinta edição de 1969, o subtítulo aparece na folha de guarda e nele consta a palavra “Estória”, posteriormente, a editora optou pelo primeiro verbete em detrimento do segundo.

Quanto a colocação do subtítulo, encontramos o mesmo na coleção de capa vermelha de 1966, da Editora Brasiliense, com desenhos de André Le Blanc, a adaptação de *Peter Pan*, divide espaço com *Memórias da Emília*, esta última sendo a primeira narrativa do livro, o subtítulo aparece numa folha de guarda, que separa as duas obras, antes da narrativa e abaixo do desenho do personagem; Na décima nona edição, de 1977, e na vigésima segunda edição, de 1977, ambas com ilustração de capa e miolo, de Manoel Victor Filho, o subtítulo não aparece, retornando posteriormente nas edições maiores, da Editora Brasiliense, a exemplo, na 30ª

edição, de 1986, examinada por nós, acima do início da narrativa, logo abaixo do título da obra, como na trigésima edição, de 1986, que foi por nós analisada.

Manoel Victor Filho foi um dos últimos ilustradores de Lobato que trabalhou em todo o conjunto da obra infantil do renomado autor. Durante a década de 1980 e 1990 a coleção do Picapau Amarelo com suas ilustrações ainda eram encontradas tanto em livrarias como em bibliotecas escolares, neste último espaço de leitura a coleção ainda se faz presente. Porém é entre as décadas de 80 e 90 que a coleção infantil de Monteiro Lobato mais uma vez vai ter o seu projeto gráfico modificado, através da Editora Círculo do Livro (Fig. 83), como já citado anteriormente, nesta coleção a adaptação de *Peter Pan* mais uma vez é publicado ao lado de *Memórias da Emília*.

**Figura 83** - Coleção Monteiro Lobato, Editora Círculo do Livro



Fonte: LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília e Peter Pan*. Círculo do Livro S.A.

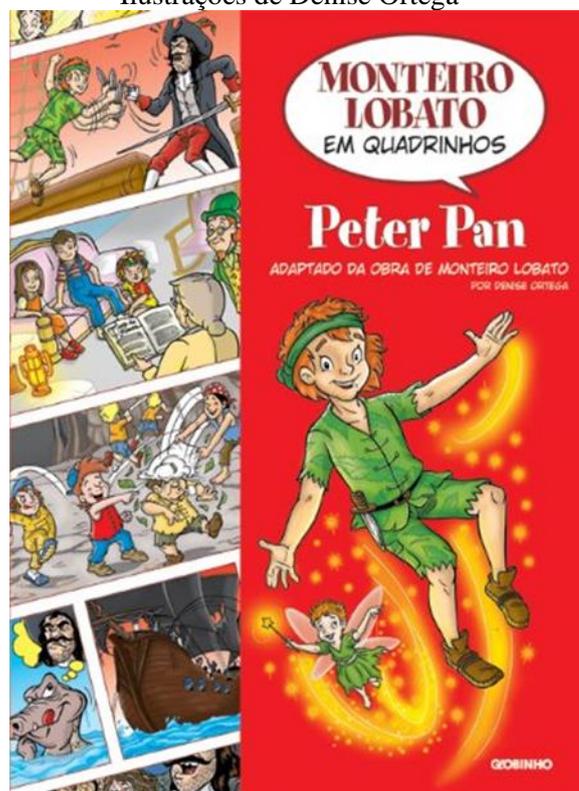
No primeiro decênio do século XXI, a obra infantil de Monteiro Lobato passa por uma nova revitalização através da Editora Globo que começa a publicar os títulos com um novo projeto gráfico e com um conjunto variado de ilustradores, além de continuar com as edições tradicionais no mercado, a mesma editora também adapta as mesmas obras para os quadrinhos. A adaptação de *Peter Pan* é também relançada com ilustrações de Fabiana Salomão (Fig. 84), já a ilustração dessa adaptação de Monteiro Lobato no gênero das Histórias em Quadrinhos ficou a cargo de Denise Ortega (Fig. 85).

**Figura 84** - Capa da adaptação de *Peter Pan* por Monteiro Lobato - ilustrações de Fabiana Salomão



Fonte: [www.globolivros.globo.com.br](http://www.globolivros.globo.com.br)

**Figura 85** - Capa da adaptação de *Peter Pan*, de Monteiro Lobato em Quadrinhos, Ilustrações de Denise Ortega



Fonte: [www.globolivros.globo.com.br](http://www.globolivros.globo.com.br)

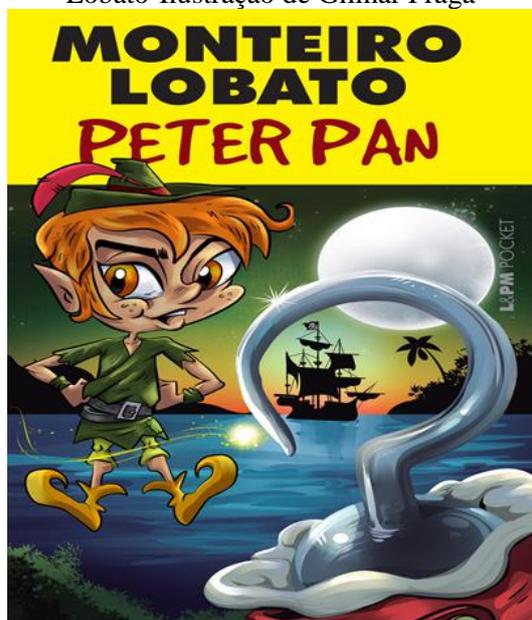
As novas ilustrações destacam-se por um pouco de autorialidade, embora se perceba aspectos de proximidade com a concepção trabalhada pela Disney em sua animação de 1953, no aspecto inovador observamos que no traço de Fabiana Salomão temos um Peter Pan um tanto abrigado, que adorna o seu cabelo com duas penas, um elemento que nos remete aos indígenas, ao invés de uma espada ou adaga afiada, a personagem faz uso de uma arma de madeira, pontuando o faz de conta, da brincadeira que todas as crianças se propõe, mas no interior da obra, o Peter Pan porta um florete e uma adaga, apenas uma cena de abertura da narrativa, pois não foram inseridas cenas de luta entre Peter Pan e o Capitão Gancho, ao contrário das ilustrações mais antigas da discutida adaptação.

A semelhança com a animação Disney fica por conta dos meninos perdidos, trajando as roupas que lembram animais, tal qual o idealizado pelo estúdio de animação no passado. Um destaque vai para os diversos paratextos que antecedem a narrativa, num deles, segundo a sua autora Camargo (2009), o primeiro contato de Lobato com a obra de Barrie se deu quando o mesmo se encontrava no EUA, ocupando o cargo de adido cultural, o que vem a reforçar o nosso postulado anterior.

Ao transpor a adaptação de Lobato para o gênero das HQs, Denise Ortega também inova no traçado do personagem, este usa uma bandana no lugar do clássico chapéu com a pena, traja uma bermuda e sapatos rústicos, já a fada Sininho porta uma varinha de condão com estrela na ponta, elemento que destoa da personagem original, que jamais foi caracterizada como uma fada que concede desejos ou que porte tal instrumento.

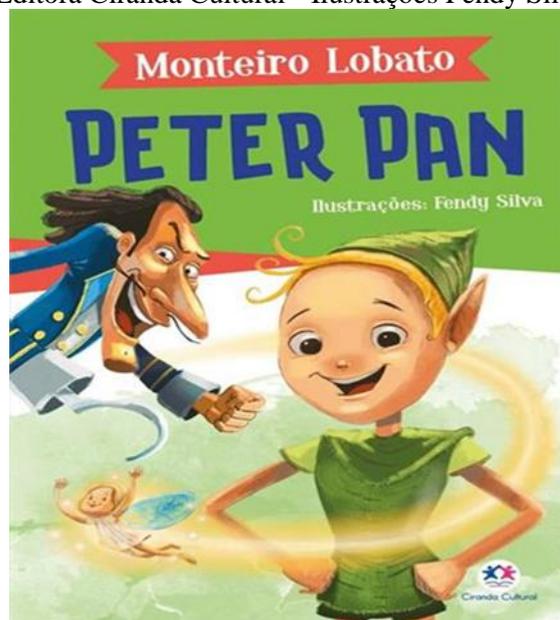
Em 2011 a nova série televisiva do Sitio do Picapau Amarelo mais uma vez traz uma nova versão para as narrativas Lobatianas, e da mesma forma que as produções anteriores, o mercado de consumo abarcou a nova adaptação. No início de 2019 a obra infantil de Monteiro Lobato passou para domínio público, sendo então, publicada por outras editoras, em diferentes formatos e mídias, desde as tradicionais obras físicas até os Ebooks, como podemos constatar nas figuras 86, 87, 88 e 89.

**Figura 86** - *Peter Pan*, Coleção Monteiro Lobato-Ilustração de Gilmar Fraga



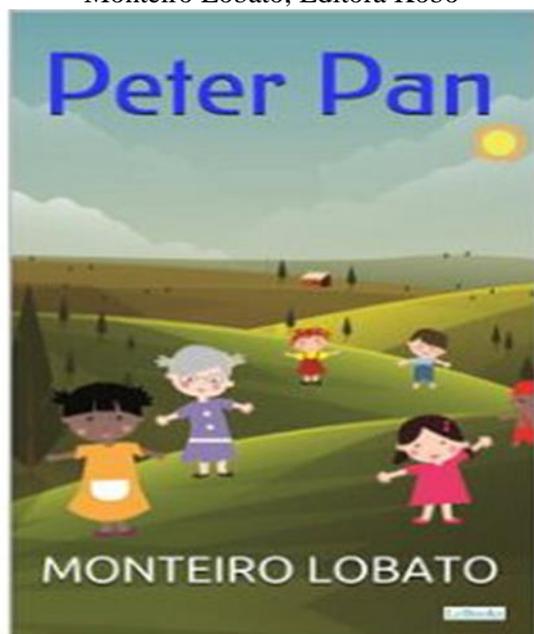
Fonte: [www.lpm.com.br](http://www.lpm.com.br)

**Figura 87** - *Peter Pan*, Coleção Monteiro Lobato Editora Ciranda Cultural - Ilustrações Fendy Silva



Fonte: [www.cirandacultural.com.br](http://www.cirandacultural.com.br)

**Figura 88** - Ebook *Peter Pan*, Coleção Monteiro Lobato, Editora Kobo



Fonte: [www.kobo.com](http://www.kobo.com)

**Figura 89** - Ebook *Peter Pan*, Coleção Monteiro Lobato - Editora Monte Cristo



Fonte: [www.bertand.pt](http://www.bertand.pt)

Nos aspectos aqui discutidos sobre os paratextos da capa e miolo, no que concerne a ilustração e os aspectos do layout, da adaptação de *Peter Pan*, de Monteiro Lobato foi possível constatar, a princípio, a falta de autoria artística por parte dos ilustradores que a partir de 1930, ano da primeira edição da obra pesquisada, trabalharam com o autor brasileiro, ilustrando ora toda a coleção, ora apenas as capas da mesma e que neste processo de trabalho efetivaram o seu contato com a obra adaptada, embora não tenha sido possível ter o pleno conhecimento dos motivos que levaram esses mesmos artistas a se valerem do decalque das ilustrações originais, haja vista que todos os envolvidos eram renomados profissionais e que demonstraram o seu valor nas imagens desenvolvidas em outros títulos da coleção infantil lobatiana. E muitos menos tivemos informações dos motivos da exclusão da referência da ilustradora inglesa como detentora da arte aqui utilizada e que sofreu intensa interferência de seus copiadoreis.

Um outro aspecto que ficou evidente, além do uso da cópia de imagens, foi a grande influência exercida pela concepção de arte da adaptação de *Peter Pan* pelos Estúdios Disney, a partir de 1953, que de certa forma também está ligado a uma exigência editorial, pois o uso de um padrão mundialmente reconhecido, propicia um resultado diferenciado para a logística mercadológica editorial.

O *Peter Pan*, de Monteiro Lobato, embora inove na sua construção narrativa, não estabelece uma discursividade entre imagem e texto, já que a arte nela utilizada é muito mais

ornamental, sem vínculos fortes com o texto, uma atitude tanto artística quanto editorial, já que as demais obras do autor primam por essa relação entre texto e ilustração.

Com a coleção de Monteiro Lobato atualmente sendo tomada por outras editoras, haja vista a mesma ter entrado no espaço de domínio público, não trouxe qualquer melhoria visual, até o momento, em se tratando da adaptação de *Peter Pan*. O *Peter Pan* adaptado por Monteiro Lobato inova na sua construção narrativa e mantém um diálogo entre ilustração e texto, mesmo valendo-se das matrizes originais das imagens e alterando-as na sua transposição, desta forma mantendo um vínculo ainda mais forte com a obra original.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escolher a adaptação de *Peter Pan*, realizada por Monteiro Lobato, a partir da obra *Peter Pan and Wendy* do escritor J. M. Barrie, analisamos o trabalho desenvolvido pelos diversos ilustradores brasileiros e estrangeiros, que colaboraram na referente adaptação como em diversas outras publicações da série literária do Sítio do Picapau Amarelo, evidenciamos um pouco de suas histórias particulares e realizamos tal percurso a partir dos protocolos de leituras, em especial, as capas e as ilustrações. Em se tratando da ilustração e dos seus realizadores, estes são temas quase nunca explorados dentro do universo lobatiano, e para a realização deste trabalho partimos do pressuposto de que a arte como meio de expressão e comunicação universal, nos proporciona muitas vezes um discurso velado ou mesmo um diálogo explícito e perceptível, fácil de ser decodificável.

Da mesma forma que o ato de ler é antes de tudo perceber as múltiplas camadas que o texto possui, a observação da arte também se constitui um exercício mais profundo do olhar, desta forma os protocolos de leitura se mostraram importantes para destacar o valor da ilustração como elemento narrativo não apenas acompanha o texto apenas como adorno, mas que contribui para a compreensão do leitor acerca da história que está sendo lida, uma compreensão que vai além da história que está ali escrita.

Embora para alguns estudiosos da literatura infanto-juvenil, discorrer sobre a ilustração e seus contornos estéticos é meramente divagar acerca de cores, traço e técnica, mostramos neste trabalho que o escopo no qual centra-se a ilustração de livros abrange uma discussão técnica muito mais ampla como também no que diz respeito as mãos que a realizam, pois sem o artista orquestrando todos os movimentos na construção da arte conceitual que vai abranger a obra literária, não há como se discutir a importância da ilustração no mercado editorial.

Todavia, como toda a pesquisa, logo nos deparamos com a grande dificuldade em organizar material que suprisse os nossos questionamentos, a princípio da autoria da arte impressa nas obras da adaptação de *Peter Pan*, realizada por Monteiro Lobato, como também um registro bibliográfico e catalográfico, aberto ao pesquisador, das diversas publicações da série infantil do referente autor, muitas das quais perdidas com o tempo, e/ou em posse de colecionadores e de pesquisadores que não são adeptos da cultura de troca de informações.

Um outro ponto, que durante a pesquisa nos legou grande dificuldade refere-se ao homem por trás da imagem, no caso o ilustrador, fato que nos fez esbarrar mais uma vez na ineficiência de um acervo institucional como também da inexistência da manutenção de um legado das famílias destes artistas do traço.

Porém, para preencher certas lacunas nas quais os estudos acerca da ilustração livresca no Brasil se mostrou bastante prolífica, tomamos como base de discussão o lado dialógico da imagem, fazendo uso dos protocolos de leitura dentro de uma perspectiva que abrange tanto o seu lado norteador, como também a sua multiplicidade dialógica que torna o ilustrador um coautor. Além disso, dentro deste mesmo núcleo de estudos, abordamos o uso dos protocolos de leitura como ferramenta de sedução, para atrair o leitor a partir do contato visual entre ele e o livro. Neste último ponto, interligamos o lado mercadológico dos protocolos de leitura com a própria história evolutiva do livro, dos velhos pergaminhos até a sua atual estrutura sem nos esquecer é claro, do espaço virtual, que se tornou um suporte de maior acessibilidade, porém sem conseguir desbancar o livro físico.

No tocante a discussão do Monteiro Lobato editor, escritor e visionário do mercado editorial brasileiro no início do séc. XX, nos pautamos em inúmeras discussões tanto de seus biógrafos como dos estudiosos de sua vasta obra, trabalhos que nos legaram diversas nuances desta grande figura do cenário literário nacional.

Desta forma, através deste trabalho, pudemos evidenciar não apenas mais um capítulo de estudos da pessoa de Monteiro Lobato, tão amplamente discutido, mas abordar através de sua obra infantil a importância da ilustração livresca como arte e espaço narrativo, da mesma forma que os seus elaboradores, artistas estes que tiveram a sua história apagada com o tempo, restando apenas poucas referências que pouco evidencia o seu talento e valor dentro do espaço editorial e publicitário. Sendo assim, por meio desta pesquisa tencionamos enlevar tanto o valor da ilustração como o do próprio artista e ressaltar a necessidade de novas pesquisas no referente campo de estudos.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Diferentes formas de ler*. UNICAMP, 2001. Disponível em: [www.unicamp.br/iel/memoria/ensaios](http://www.unicamp.br/iel/memoria/ensaios). Acesso em: 10 mar. 2014.

ALBIERI, Thaís de Mattos. *São Paulo-Buenos Aires: a trajetória de Monteiro Lobato na Argentina*. IEL/Unicamp, 2009. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270113/1/Albieri\\_ThaisdeMattos\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270113/1/Albieri_ThaisdeMattos_D.pdf). Acesso em: 25 mar. 2019.

AMADO, Jorge. Livros infantis. *Revista Vamos Lêr!*. Ano V, n. 182, 25/01/1940. Rio Editora S.A. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/183245/8353>. Acesso em: 25 mar. 2019.  
APPEL, Carlos Jorge. Lobato: um homem da república velha. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma visão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Série Novas Perspectivas).

ARANTES, Rita de Cássia Batista. *O processo ilustrador do livro infantil à luz do diálogo palavra e imagem em obras de Eva Furnari: concepções e práticas possíveis*. PUC-SP, 2009. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp122070.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2019.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 11. ed. São Paulo: Papyrus, 2006. (primeira edição francesa: 1990).

AZEVEDO, Carmen Lúcia de. In: LOBATO, Monteiro. *Fac-símile de O Sacy Perêrê: resultado dum inquerito*. Rio de Janeiro: Gráfica JB, 1998.

BARRIE, James Matthew. *Peter Pan*. Apresentação Flávia Lins e Silva. Trad. Júlia Romeu. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012. Edição Comentada e ilustrada.

BASTIANETTO, Patrizia Collina. As funções do paratexto para a inteligibilidade da obra traduzida. *TradTerm.*, v. 11, p. 53-69, abr. 2005. Disponível em: <http://goo.gl/7J7LKe>. Acesso em: 15 nov. 2015.

BELMONTE, Benedito Carneiro Bastos Barreto. O dono do Sítio do Picapau. *Vamos Lêr!*. Ano IX, n. 517. p. 17, 62. 27/06/1946. Rio Editora S. A. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/183245/26378>. Acesso em: 07 abr. 2019.

BRANDÃO, Angela. Dos seres alados da antiguidade aos anjos do rococó. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 133-154, jul./dez. 2014. Editora UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/download/39013/23817>. Acesso em: 20 maio 2019.

CAMPOS, André Luiz Vieira de. *A república do Picapau Amarelo: uma leitura de Monteiro Lobato*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CAPARELLI, Sérgio. Lobato na TV. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma visão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Série Novas Perspectivas n.8).

CARROLL, Lewis. *Alice: Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho*. Introdução e notas Martin Gardner, 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2013.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no subterrâneo*. São Paulo: Abril Educação, 2013.

CARVALHO, Ana Isabel Silva. *A capa de livro: o objecto, o contexto, o processo*. UPorto, Faculdade de Belas Artes. Porto, 2008. Disponível em: <http://mdi.fba.up.pt/investigacao/anacarvalho.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2019.

CAVALCANTE, Nathalia Chehab de Sá. *Ilustração: uma prática passível de teorização*. 2010, PUC RJ. Disponível em: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610655\\_10\\_pretextual.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610655_10_pretextual.pdf). Acesso em: 14 mar. 2019.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. *As utilizações do objeto impresso*. Lisboa: Diefel, 1998.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

DUPONT, Wladimir. *A vida*. Coleção Monteiro Lobato n. 1. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1977.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. *Uma revolução gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898*. São Paulo, SP: Editora Edgard Blücher Ltda, 2016. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-list/uma-revolucao-grafica-juliao-machado-e-as-revistas-ilustradas-no-brasil-312/list#undefined>. Acesso em: 17 mar. 2019.

FONSECA, Maria Gabriella Flores Severo. *Lendo o Quixote nas ilustrações de Gustave Doré e Candido Portinari*. UEA, 2015. Disponível em: <https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/article/view/232>. Acesso em: 17 mar. 2019.

FREITAS, Janaína Vieira de. *Julgando o livro pela capa: a influência da capa do livro para a escolha do leitor*. UFRGS. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/102311>. Acesso em 29 jan. 2019.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GONÇALVES, Alvaro. Literatura infantil. *Vamos Lêr!*. Ano VII, n. 281 p. 24. 18/12/1941, Rio Editora S. A. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/183245/13874>. Acesso em: 07 abr. 2019.

GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. A literatura infantil e o pó de pirlimpimpim. In: Eliane Marta Teixeira Lopes [et al.]. *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

HOHLFELDT, Antonio. Comparando Lobato com Lobato. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma visão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Série Novas Perspectivas n.8).

IANONE, Leila Retroia; IANONE, Roberto Antonio. *O mundo das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Editora Moderna, 1994. Coleção Desafios.

JIMENEZ, Keila. “*Sítio*” muda para evitar polêmicas. 13/03/2011. Folha de São Paulo, Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1303201110.htm>. Acesso em: 19 maio 2019.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor*. São Paulo: Edusp. Com-Arte, 2006. Coleção Memória Editorial n.4.

LAJOLO, Marisa. A modernidade em Monteiro Lobato. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma visão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Série Novas Perspectivas n.8).

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

LAJOLO, Marisa. Negros e negras em Monteiro Lobato. In: Eliane Marta Teixeira Lopes [et al.]. *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LATUFO, Isabella. *O livro ilustrado: palavra, imagem e objeto na visão de Odilon Moraes*. Literartes n.3, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/89198>. Acesso em: 15 mar. 2019.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 4º volume. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Editora Globo, 2010.

LOBATO, Monteiro. Cartas de São Paulo. Faz vinte e cinco anos. [Entrevista concedida a] Silveira Peixoto. *Vamos Lêr!* Ano VII, n. 374, p. 26, 30 set. 1943. Rio Editora S.A. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/183245/17545>. Acesso em: 02 mai. 2019.

LOBATO, Monteiro. *Fábulas*. 36ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

LOBATO, Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia*. 24ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

LOBATO, Monteiro. *Histórias diversas*. 11ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

LOBATO, Monteiro. Lucia ou a menina do narizinho arrebitado. p. 42-50. *Revista do Brasil*. n. 61, anno VI, v XVI, janeiro 1921. Monteiro Lobato & Comp. (Editores). São Paulo – Rio de Janeiro. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26286>. Acesso em: 12 jan. 2019.

LOBATO, Monteiro. Monteiro Lobato não quer mais escrever. [Entrevista concedida a] Silveira Peixoto. *Vamos Lêr!* Ano IV, n.127, p. 46-50, 05 jan. 1939. Rio Editora S.A. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/183245/6276>. Acesso em: 07 abr. 2019.

LOBATO, Monteiro. *Peter Pan*. 30ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 46ª ed. São Paulo: Editora???, 1991.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Vale a pena ser criança. *Vamos Lêr!*. Ano V, n.179, p. 3. 04/02/1940, Rio Editora S.A. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/183245/8122>. Acesso em: 07 abr. 2019.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MARTINS, Milena Ribeiro. E era a máquina e de pijamas que Lobato escrevia. In: Eliane Marta Teixeira Lopes [et al.]. *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MASTROBERTI, Paula. *Transsignificações híbridas e teorias da recepção: interferências gráfico-visuais e tradutivas na trajetória editorial da obra Peter Pan no Brasil*. PUCRS. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/047/PAULA\\_MASTROBERTI.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/047/PAULA_MASTROBERTI.pdf). Acesso em: 26 mar. 2019.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Disponível em: <https://collections.mcny.org/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24UAYWDISZKPF>. Acesso em: 04 mar. 2019.

MENCES, Jeff A. *Rackham's fairies, elves and goblins*. More than 80 full color illustrations. Dover Publications Inc. 2008.

MENDES, Denise Rezende. *Monteiro Lobato, o tradutor*. UFJF, 2002. Disponível em: [http://www.ufjf.br/bachareladotradingles/files/2011/02/denise\\_rezende\\_mendes.pdf](http://www.ufjf.br/bachareladotradingles/files/2011/02/denise_rezende_mendes.pdf). Acesso em: 07 mai. 2019.

MEREGE, Ana Lúcia. *História do livro manuscrito*. UFRJ, 2015. Disponível em: [planorweb.bn.br/documentos/historia\\_bibliotecas/historia\\_livro\\_manuscrito.pdf](http://planorweb.bn.br/documentos/historia_bibliotecas/historia_livro_manuscrito.pdf). Acesso em: 26 jul. 2019.

MOURA, Ranielle Leal. *História das Revistas Brasileiras: informação e entretenimento*. 2011. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/Historia%20das%20Revistas%20brasileiras%202013%20informacao%20e%20entretenimento.pdf/view>. Acesso em: 14 mar. 2019.

NEVES, Artur. O homem Monteiro Lobato. Fundamentos. *Revista de cultura moderna*. n. 4-5, set – out, 1948. São Paulo. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/pdf/102725/per102725\\_1948\\_00004-00005.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/102725/per102725_1948_00004-00005.pdf). Acesso em: 04 mar. 2019.

O'CONNOR, Daniel. *The Peter Pan Picture Book*. G. Bell & sons, London 1911. Disponível em: <<https://archive.org/details/peterpanpictureb00barr/page/12>> acesso 09/08/2019.

OLIVEIRA, Livio Lima de. A revolução da brochura: experiências de edição de livros acessíveis na Europa nos séculos XIX e XX. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28. 2005, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*. São Paulo: INTERCOM, 2005. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1502-1.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2019.

OLIVEIRA, Lívio Lima de. *A Revolução da Brochura: Experiências de Edição de Livros Acessíveis na Europa nos Séculos XIX e XX*. 2015, V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Disponível em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0145-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0145-1.pdf). Acesso em: 25 jul. 2019.

PENTEADO, J. Roberto Whitaker. *Os filhos de Lobato*. O imaginário infantil na ideologia do adulto. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2011.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. Livro para crianças. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma Editora, 1958.

PISSETTI, Rodrigo Fernandes. *Art Déco e Art Nouveau: confluências*. Revista Imagem, 2011, ISSN 2178-3772.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil*. Traduzido por Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROCHA, Guilherme Magri da. *Caldecott, Kipling, Rossetti: Textos infantis vitorianos*. 2013. UNESP. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2353>. Acesso em: 15 mar. 2019.

ROLLA, Angela da Rocha. *A imagem na literatura: intertextualidade e narratividade*. ULBRA, 2003. Disponível em: <http://editora.pucrs.br/anais/IICILLIJ/3/AngelaRolla.pdf> Acesso em: 25 ago. 2019.

ROMERO, Sylvio. *Contos populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6852>. Acesso em: 15 mar. 2019.

ROSA, Flávia Goulart Mota Garcia. Os primórdios da inserção do livro no Brasil. In: Porto, CM. (Org.). *Difusão e cultura científica: alguns recortes*. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 75-92. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/68/pdf/porto-9788523209124-04.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2019.

ROSA, Luciney. *Protocolos de leitura: uma experiência de leitura compartilhada*. VI CLAFPL, UEMG, 2016. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/protocolos-de-leitura-uma-experincia-de-leitura-compartilhada-25470>. Acesso em: 27 jan. 2019.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bonjuga*. As renações renovadas. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Agir Editora, 1987.

SCHMITZ, Isabelle. Hetzel e Verne, parceria de sucesso. p. 100. *Revista Scientific American Brasil*. Exploradores do futuro, Júlio Verne, n. 1. São Paulo: Editora Duetto, 2005.

SCHNITMAN, Matilde Eugênia. *A arte sutil da tipografia*. EDUFBA, 2007. Disponível em: <https://docplayer.com.br/3463444-A-arte-sutil-da-tipografia.html>. Acesso em: 14 mar. 2019.

SCHOLES, Robert. *Protocolos de leitura*. Edições 70. Lisboa: LDA, 1989.

SESC, São José dos Campos, 2015. *Ilustradores de Lobato*. Construção do livro infantil brasileiro, 1920 a 1948. Disponível em: [https://issuu.com/sescsp/docs/sesc\\_sao\\_jose\\_dos\\_campos\\_ilustrador](https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_sao_jose_dos_campos_ilustrador). Acesso em: 04 mai. 2019.

SILVA, Gisele Sebastiana. SOUZA, Reginaldo Adriano de. VENTURA, Rita de Cássia Martins de Oliveira. ALVIM-HANNAS, Anandy Kassis de Faria. *A influência do marketing sensorial no processo de decisão de compra*. UNIFACIG 2017. Disponível em: <<http://pensaracademico.facig.edu.br/index.php/semiariocientifico/article/view/449>> acesso 21/10/2019.

SILVA, Josineia Sousa da. *Protocolos de leitura em obras de Maria José Dupré na série vagalume: livros, leitura e literatura para jovens leitores no século XX*. UFES-Centro de Ciências Humanas e Naturais-PPGL-Mestrado em Letras. Vitória/ES, 2017.

SILVEIRA, Magno. In: Ode as Figuras. p. 7-9. SESC São José dos Campos, 2015. *Ilustradores de Lobato*. Construção do livro infantil brasileiro, 1920 a 1948. Disponível em: [https://issuu.com/sescsp/docs/sesc\\_sao\\_jose\\_dos\\_campos\\_ilustrador](https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_sao_jose_dos_campos_ilustrador). Acesso em: 04 mai. 2019.

STOKER, Bram. *Drácula*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

TAKEUCHI, Teresa Midori. *A ilustração na produção literária: Harry Clarke*. São Paulo: UNESP, 2005. Disponível em: [https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2008.GT1\\_tereza\\_takeuchi1.pdf](https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2008.GT1_tereza_takeuchi1.pdf). Acesso em: 15 mar. 2019.

TELLES, Angela Cunha da Motta. *Desenhando a nação: revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1868-1870*. FUNAG, Brasília, 2010. Disponível em: [http://funag.gov.br/loja/index.php?route=product/product&product\\_id=269](http://funag.gov.br/loja/index.php?route=product/product&product_id=269). Acesso em: 15 mar. 2019.

TORRES, Rubens Francisco. *Portal transmídia mundo do Sítio: análise do projeto transmídia do Sítio do Picapau Amarelo e sua relação com as demais extensões da obra de Monteiro Lobato*. 2014. UFSCar. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/5619>. Acesso em: 26 abr. 2019.

VALENTE, Thiago Alves. *Monteiro Lobato nas páginas do jornal um estudo dos artigos publicados em O Estado de S. Paulo (1913-1923)*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

Disponível em: <http://books.scielo.org/id/sx48d/pdf/leite-9788579831072.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2019.

VERDE, Rosiane Lima. *Os registros rupestres da Chapada do Araripe*, Ceará, Brasil. Pernambuco: UFPE, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/671>. Acesso em: 16 mar. 2019.

VIEIRA, Adriana Silene. *Um Inglês no sítio de Dona Benta*. Estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil lobatiana. UNICAMP. Campinas, 1998. Disponível em: [repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269589/1/Vieira\\_AdrianaSilene\\_M.pdf](https://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269589/1/Vieira_AdrianaSilene_M.pdf). Acesso em: 05 mai. 2019.

## REFERÊNCIAS DOS FILMES E DOCUMENTÁRIOS

LOBATO, Monteiro. Rádio Record SP, 1948. Duração 24 min. 54 seg. [Entrevista concedida a] Murilo Antunes Alves. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GHQALnC5m9U&list=PLD4w2g69ObAlaBGNm0FNzPGsr1ZzzIoVH&index=2&t=3s>. Acesso em: 02 mai. 2019.

LOBATO, Monteiro: Furacão na Botocúndia. Direção: Roberto Elisabetsky, Produção: Michele Mifano. Videoimagem, 1998. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=dhci4\\_ISXrE](https://www.youtube.com/watch?v=dhci4_ISXrE). Acesso em: 03 mai. 2019.

O SACI. Dir. e Roteiro de Rodolfo Nanni. Brasiliense Filmes, 1953. Dur. 01:04:39. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3hW77NwN9vc>. Acesso em: 04 mar. 2019.

PETER PAN. Direção Herbert Brenon. Paramount Pictures, 1924. Dur. 01:40:11. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=4bNLJG\\_Kkug](https://www.youtube.com/watch?v=4bNLJG_Kkug). Acesso em: 04 mar. 2019.

## REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

Fig. 1. Disponível em: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/04/21/the-hetzel-editions-of-jules-verne/>. Acesso em: 17 abr. 2019.

Fig. 2. Capa da 1ª edição de *Urupês*, por J. Wasth Rodrigues. 1918. Livro. Disponível em: <http://oficinafu.blogspot.com/2018/06/urupes-100-anos.html>. Acesso em: 17 mar. 2019.

Fig. 3. Ilustração interna de "URUPÊS", Monteiro Lobato, ilustração de capa: J. WASTH RODRIGUES; edição da Revista do Brasil, São Paulo, 1918. Lançado em 1918. Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=105819>. Acesso em: 17 mar. 2019.

Fig. 4. Capa da primeira edição de "A Menina do Narizinho Arrebitado", 1920. Disponível em: <http://www.veranunesleiloes.com.br/peca.asp?ID=2577733>. Acesso em: 17 mar. 2019.

Fig. 5. Chiquinho. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/chiquinho/9852>. Acesso em: 17 mar. 2019.

Fig. 6. Buster Brown. Disponível em: <https://blagojnacoski.com/buster-brown-haircut/buster-brown-haircut-elegant-university-of-daugavpils/>. Acesso em: 17 mar. 2019.

Fig. 7. Desenho introdutório de Voltolino para “a Menina do Narizinho Arrebitado”. Disponível em: <https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2015/10/primeiros-livros-infantis-monteiro-lobato.html>. Acesso em: 17 mar. 2019.

Fig. 8 e 9. Disponível em: <https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2015/10/primeiros-livros-infantis-monteiro-lobato.html>. Acesso em: 17 mar. 2019.

Fig. 10 e 11. Disponível em: <https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2015/10/primeiros-livros-infantis-monteiro-lobato.html>. Acesso em: 17 mar. 2019.

Fig. 12 e 13. Disponível em: <https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2015/10/primeiros-livros-infantis-monteiro-lobato.html>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 14. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/1018>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 15. Disponível em: <https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2015/10/primeiros-livros-infantis-monteiro-lobato.html>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 16. Disponível em: <https://www.veranunesleiloes.com.br/peca.asp?ID=2296557>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 17. Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=379225>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 18. Disponível em: <https://www.veranunesleiloes.com.br/peca.asp?ID=2296557>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 19. Disponível em: <http://www.monteirolobato.com/lobato-na-midia/2019/03/babel-globo-lanca-tres-livros-de-monteiro-lobato-antes-do-dominio-publico>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 20. Disponível em: <https://br.pinterest.com/alessandrath/reinacoes-de-narizinho/>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 21, 22, 23. SILVEIRA, Magno. SESC São José dos Campos, 2015. Ilustradores de Lobato. Construção do livro infantil brasileiro, 1920 a 1948. Disponível em: [https://issuu.com/sescsp/docs/sesc\\_sao\\_jose\\_dos\\_campos\\_ilustrador](https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_sao_jose_dos_campos_ilustrador). Acesso em: 04 mai. 2019.

Fig. 24, 25 e 26. Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=379225>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 27 e 28. LOBATO, Monteiro. Coleção Monteiro Lobato n. 1. Editora Brasiliense S. A., 1977. São Paulo.

Fig. 29 e 30. Disponível em: <https://marginalia.com.br/2015/11/16/colecao-terramarear/>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 31. Disponível em: <http://boaleituraparavoces.blogspot.com/2013/04/biblioteca-pedagogica-brasileira.html>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 32. Disponível em: <https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2015/10/primeiros-livros-infantis-monteiro-lobato.html>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 33. Disponível em: <http://www.monteirolobato.com/uploads/3ef09cad687c798f9802a6077371d79b.jpg>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 34. Disponível em: [https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2014/03/historias-diversas-monteiro-lobato\\_7.html](https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2014/03/historias-diversas-monteiro-lobato_7.html). Acesso em: 04 mai. 2019.

Fig. 35. Disponível em: <http://www.tz.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/12.142/7230>. Acesso em: 04 mai. 2019.

Fig. 36. Disponível em: <https://listasdelivros.blogspot.com/2018/07/colecao-obra-infanto-juvenil-de.html>. Acesso em: 05 ago. 2019.

Fig. 37. MENCES, Jeff A. Rackham's fairies, elves and goblins. More than 80 full color illustrations. Dover Publications Inc. 2008. Plate 36.

Fig. 38. BARRIE, J. M. Peter Pan. Edição Comentada e ilustrada. Trad. Júlia Romeu. Editora Zahar, Rio de Janeiro, 2012.

Fig. 39. Disponível em: <https://auction.catawiki.com/kavels/16123597-mabie-lucie-atwell-ill-j-m-barrie-peter-pan-and-wendy-1921> Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 40. Disponível em: <https://www.oldbookappreciator.com/peter-pan-and-wendy-by-british-illustrator-mabel-lucie-atwell/> Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 41. O'CONNOR, Daniel. The Peter Pan Picture Book. G. Bell & sons, London 1911. Disponível em: <https://archive.org/details/peterpanpictureb00barr/page/12> Acesso em: 09 ago. 2019.

Fig. 42. O'CONNOR, Daniel. The Peter Pan Picture Book. p. 10. G. Bell & sons, London 1911. Disponível em: <https://archive.org/details/peterpanpictureb00barr/page/12> Acesso em: 09 ago. 2019.

Fig. 43. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Cia Editora Nacioanl, São Paulo, 1930. Biblioteca Infanto Juvenil Monteiro Lobato, São Paulo, SP, 2019.

Fig. 44. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Cia Editora Nacioanl, São Paulo, 1930. Biblioteca Infanto Juvenil Monteiro Lobato, São Paulo, SP, 2019.

Fig. 45. O'CONNOR, Daniel. The Peter Pan Picture Book. p. 111. G. Bell & sons, London 1911. Disponível em: <https://archive.org/details/peterpanpictureb00barr/page/12> Acesso em: 09 ago. 2019.

Fig. 46. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. 2ª ed., p. 78. Cia Editora Nacional, São Paulo, 1935.

Fig. 47. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Cia Editora Nacioanl, São Paulo, 1930. Biblioteca Infanto Juvenil Monteiro Lobato, São Paulo, SP, 2019.

Fig. 48. LOBATO, Monteiro. A penna de papagaio. Cia Editora Nacional, São Paulo, 1930. Disponível em: <<https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2015/10/primeiros-livros-infantis-monteiro-lobato.html>> Acesso em: 12 ago. 2019.

Fig. 49. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Cia Editora Nacioanl, São Paulo, 1930. Biblioteca Infanto Juvenil Monteiro Lobato, São Paulo, SP, 2019.

Fig. 50. LOBATO, Monteiro. O Sací. Disponível em: <<http://www.kidsindoors.com.br/2016/11/o-saci.html>> Acesso em: 12 ago. 2019.

Fig. 51. O'CONNOR, Daniel. The Peter Pan Picture Book. p. 10 e 11. G. Bell & sons, London 1911. Disponível em: <<https://archive.org/details/peterpanpictureb00barr/page/12>> Acesso em: 09 ago. 2019.

Fig. 52. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Cia Editora Nacioanl, São Paulo, 1930. Biblioteca Infanto Juvenil Monteiro Lobato, São Paulo, SP, 2019.

Fig. 53. Capa, LOBATO, Monteiro. Peter Pan. 2ª ed., Cia Editora Nacional, São Paulo, 1935. Disponível em: <<https://obuquineiro.com.br/produto/peter-pan/>> Acesso em: 17 mai. 2019.

Fig. 54. Capa. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. 2ª ed., Cia Editora Nacional, São Paulo, 1935.

Fig. 55. O'CONNOR, Daniel. The Peter Pan Picture Book. p. 175. G. Bell & sons, London 1911. Disponível em: <<https://archive.org/details/peterpanpictureb00barr/page/12>> Acesso em: 09 ago. 2019.

Fig. 56. O'CONNOR, Daniel. The Peter Pan Picture Book. p. 117. G. Bell & sons, London 1911. Disponível em: <<https://archive.org/details/peterpanpictureb00barr/page/12>> Acesso em: 09 ago. 2019.

Fig. 57. Contracapa LOBATO, Monteiro. Peter Pan. 2ª ed., Cia Editora Nacional, São Paulo, 1935.

Fig. 58. Capa e contracapa LOBATO, Monteiro. Peter Pan. 3ª ed., Cia Editora Nacional, São Paulo, 1939. Disponível em: <[https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-716573621-peter-pan-monteiro-lobato-3-edico-1939-frete-gratis-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-716573621-peter-pan-monteiro-lobato-3-edico-1939-frete-gratis-_JM)> Acesso em: 09 ago. 2019.

Fig. 59. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. 2ª ed., Cia Editora Nacional, São Paulo, 1935.

Fig. 60. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. 2ª ed., Cia Editora Nacional, São Paulo, 1935.

Fig. 61. Capa alternativa 2, LOBATO, Monteiro. O Saci. Companhia Editora Nacional – Biblioteca Pedagógica Brasileira – Série 1, Literatura Infantil, Vol., IV. Disponível em: <<https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2015/11/capas-dos-livros-da-colecao-biblioteca.html>> Acesso em: 11 ago. 2019.

Fig. 62. Capa alternativa 1, O Saci de Monteiro Lobato (1921) / Companhia Editora Nacional – Biblioteca Pedagógica Brasileira – Série 1, Literatura Infantil, Vol., IV. Disponível em: <<https://www.skoob.com.br/o-saci-3115ed635469.html>> Acesso em: 11 ago. 2019.

Fig. 63. CARROLL, Lewis. - ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. Sexta edição. Tradução e adaptação de Monteiro Lobato. Biblioteca Pedagógica Brasileira – Série I, Vol. 2, Literatura Infantil. Ilustrado. Disponível em: <https://www.veranunesleiloes.com.br/peca.asp?ID=4039789&ctd=16&tot=&tipo=> Acesso em: 11 ago. 2019.

Fig. 64. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. 2ª ed., p. 33. Cia Editora Nacional, São Paulo, 1935.

Fig. 65. O'CONNOR, Daniel. The Peter Pan Picture Book. p. 41. G. Bell & sons, London 1911. Disponível em: <<https://archive.org/details/peterpanpictureb00barr/page/12>> Acesso em: 14 ago. 2019.

Fig. 66. O'CONNOR, Daniel. The Peter Pan Picture Book. p. 97. G. Bell & sons, London 1911. Disponível em: <<https://archive.org/details/peterpanpictureb00barr/page/12>> Acesso em: 14 ago. 2019.

Fig. 67. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. 2ª ed., p. 65. Cia Editora Nacional, São Paulo, 1935.

Fig. 68. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Editora Brasiliense, 11ª ed. 1959, São Paulo. Disponível em: <[https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-687371137-peter-pan-monteiro-lobato-11-edico-1959-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-687371137-peter-pan-monteiro-lobato-11-edico-1959-_JM)>

Fig. 69. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Editora Brasiliense, 11ª ed. 1959, São Paulo. Disponível em: <[https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-687371137-peter-pan-monteiro-lobato-11-edico-1959-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-687371137-peter-pan-monteiro-lobato-11-edico-1959-_JM)>

Fig. 70. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. 2ª ed., Cia Editora Nacional, São Paulo, 1935. p. 25

Fig. 71. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Editora Brasiliense, 11ª ed. 1959

Fig. 72. O'CONNOR, Daniel. The Peter Pan Picture Book. p. 151. G. Bell & sons, London 1911. Disponível em: <<https://archive.org/details/peterpanpictureb00barr/page/12>> Acesso em: 14 ago. 2019.

Fig. 73. Peter Pan. Disney, 1953. Disponível em: <<https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2018/06/04/peter-pan-o-menino-da-disney-que-nunca-cresceu-faz-65-anos.htm>> Acesso em: 14 ago. 2019.

Fig. 74. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Editora Brasiliense, 15ª ed. São Paulo, 1968. p. 57

Fig. 75. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Editora Brasiliense, 15ª ed. São Paulo, 1968. p. 25

Fig. 76. Peter Pan, Disney, 1953. Disponível em: <<https://crissilangwell.com/2016/09/19/loving-the-wind-peter-pan-and-the-blatant-racism-of-1911/>> Acesso em: 14 ago. 2019.

Fig. 77. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Editora Brasiliense, 20ª ed. São Paulo 1977. p. 20

Fig. 78. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Editora Brasiliense, 20ª ed. São Paulo 1977. p.31

Fig. 79. Capa e contracapa: LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Editora Brasiliense, 20ª ed. São Paulo 1977.

Fig. 80. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Editora Brasiliense, 22ª ed. 1979, São Paulo. Disponível em: <<https://www.traca.com.br/livro/1093996/peter-pan-adaptado/>> Acesso em: 14 ago. 2019.

Fig. 81. LOBATO, Monteiro. Histórias de Tia Nastácia, Peter Pan. Vol 5 série B; 1 Editora: BRASILIENSE Ano: 1965.

Fig. 82. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Editora Brasiliense. 30ª ed. 1986. São Paulo.

Fig. 83. LOBATO, Monteiro. Memórias da Emília e Peter Pan. Circulo do Livro S.A. São Paulo

Fig. 84. LOBATO, Monteiro. Peter Pan. Editora Globo 1ª ed. São Paulo. 2009

Fig. 85. Disponível em: <[http://globolivros.globo.com/busca?product%5Bfilter\\_product\\_type\\_text%5D=peter+pan&product%5Bfilter\\_product\\_type%5D=all](http://globolivros.globo.com/busca?product%5Bfilter_product_type_text%5D=peter+pan&product%5Bfilter_product_type%5D=all)> Acesso em 04 mai. 2019.

Fig. 86.. Disponível em: <[https://www.lpm.com.br/site/default.asp?Template=../livros/layout\\_produto.asp&CategoriaID=470880&ID=616154](https://www.lpm.com.br/site/default.asp?Template=../livros/layout_produto.asp&CategoriaID=470880&ID=616154)> Acesso em 04 mai. 2019.

Fig. 87. Disponível em: <<https://www.cirandacultural.com.br/produto/peter-pan-17078>> Acesso em 04 mai. 2019.

Fig. 88. Disponível em: <<https://www.kobo.com/gr/en/ebook/peter-pan-287>> Acesso em 04 mai. 2019.

Fig. 89. Disponível em: <<https://www.bertrand.pt/ebook/peter-pan-monteiro-lobato/22616059>> Acesso em 04 mai. 2019.

## **REFERÊNCIA DOS QUADRINHOS**

Comic Shop. Disponível em: <https://www.mycomicshop.com/search?TID=680151>. Acesso em: 06 abr. 2019.

## **REFERÊNCIA DE PÁGINAS DA WEB**

Mabel. Disponível em: <https://mabellucieattwell.com>. Acesso em: 06 abr. 2019.