

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
Câmpus de Presidente Prudente

**A PRODUÇÃO DE MONTEIRO LOBATO:
CONTRIBUIÇÕES PARA A FORMAÇÃO DE
PROFESSORES A PARTIR DE UMA LEITURA
SEMIÓTICA DA ILUSTRAÇÃO D'O SACI**

Fernando Teixeira Luiz

Orientador: Profa. Dra. Ana Maria da Costa Santos Menin

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao
Programa de Pós-Graduação em Educação –
Área de Concentração: Formação de
Professores, para a obtenção do Título de
Mestre em Educação.

Presidente Prudente
2003

**INTRODUÇÃO: OS TEXTOS INFANTIS DE
MONTEIRO LOBATO E A ILUSTRAÇÃO NA
NARRATIVA *O SACI*- JUSTIFICATIVA, OBJETIVOS
E SÍNTESE DO DESENVOLVIMENTO DO
TRABALHO**

Foi assim que se construiu a ciência: não pela prudência dos que marcham, mas pela ousadia dos que sonham.

Rubem Alves

A presente dissertação tem o objetivo de efetuar uma recuperação histórica da obra infantil de Monteiro Lobato, e conhecer, analisar e discutir as ilustrações veiculadas por uma de suas publicações de maior impacto no século XX- *O Saci* (1921)- verificando como dois artistas plásticos de contextos divergentes- Jean Gabriel Villin (década de 30) e Manoel Victor Filho (década de 70)- dialogam com esta narrativa.

Antes, porém, de tecer as especificidades deste estudo, cabe lembrar que o mesmo compreende a continuidade de um trabalho em nível de iniciação científica que desenvolvi entre 1997 e 2000, sob orientação da Dr^a Renata Junqueira de Souza. Naquele momento, enquanto aluno de graduação em Pedagogia, minha preocupação era problematizar o trabalho feito com a linguagem verbal lobatiana no âmbito escolar, investigando quais os procedimentos metodológicos de docentes das séries iniciais de escolarização para a formação crítica de leitores.

Intitulada *Aspectos Ideológicos na Literatura Infantil de Monteiro Lobato*, a pesquisa possuía, em síntese, três objetivos:

a) Detectar, conhecer e refletir sobre as ideologias propagadas pela prosa infantil lobatiana.

b) Entender como educadores enfocavam o universo ideológico do *Sítio do Picapau Amarelo* no Ensino Fundamental.

c) Levantar sugestões metodológicas, a partir dos estudos de Aguiar e Bordini (1993), que contemplem a dimensão gramatical, semântica e pragmática dos textos.

Nesse sentido, farei uma breve exposição sobre o desenvolvimento desta pesquisa inicial e suas implicações no posterior estudo *A Produção de Monteiro Lobato: Contribuições para a Formação de Professores a partir de uma Leitura Semiótica da*

Ilustração d' *O Saci*.

Parte 1- O Ponto de Partida: Aspectos Ideológicos na Literatura Infantil de Monteiro Lobato

Com a intenção de contribuir significativamente com os estudos na área de literatura (teoria e ensino), iniciei informalmente, em 1997, um trabalho que contemplava a questão das ideologias nos livros infantis de Monteiro Lobato, o primeiro escritor brasileiro a produzir textos para as crianças. Textos portadores de elementos lúdicos que abarcam em sua estrutura conteúdos didáticos, sem perder a estética que os caracterizam como obra de arte. Naquela ocasião, optei pela análise de duas publicações lobatianas (*Reinações de Narizinho* (1921) e *A Chave do Tamanho* (1942)) que, com base em Edgard Cavalheiro (1955) e Lucien Goldmann (1967), apresentavam um vasto rol de ideologias como a rejeição aos cânones gramaticais, a crítica e a superação do maniqueísmo, o sarcasmo para com a erudição ociosa, a busca pelo conhecimento, a nova concepção de infância e a desmistificação do idoso.

Em 1998, com os consideráveis avanços obtidos com a pesquisa (financiada pelo PIBIC/CNPq), investiguei como o corpo docente das instituições públicas de ensino de Presidente Prudente trabalhava a literatura infantil lobatiana em sala de aula. A partir de entrevistas efetuadas com educadores de 3ª e 4ª séries, observei que os textos de Monteiro Lobato eram apenas utilizados em datas específicas, como o dia do livro (por ser o aniversário do autor) e o dia do folclore (pelo fato de o saci ser uma das mais expressivas figuras do sítio de D. Benta). Notei, também, que tanto professores como discentes compartilhavam do mesmo referencial de Lobato e suas criações fantásticas: a série de TV

adaptada pela rede Globo, apresentada entre o final da década de 70 e limiar dos anos 80. Na mesma linha, observei que o trabalho elaborado com os escritos lobatianos estava sendo efetuado a partir do modelo dos manuais didáticos de Comunicação e Expressão adotados, os quais apresentavam fragmentos de narrativas do *Sítio do Picapau Amarelo* e exigiam do aluno a cópia de determinado trecho do enredo como resposta a um questionário banal, inviabilizando-lhe chegar ao nível pragmático implícito na configuração textual.

Cabe, portanto, perguntar: o que a escola tem feito com a literatura de Monteiro Lobato ? Considerando-se os dados levantados, podemos afirmar que o problema é, sobretudo, de metodologia de ensino de literatura. (AGUIAR, 1983 p. 140)

Conhecendo por este estudo a precariedade existente nas metodologias de ensino de docentes das séries iniciais (o que reflete a problemática da formação acadêmica), bem como a ausência de um programa nos compêndios escolares que de fato conduzisse os educandos ao ato de interpretação, pensei também em sugestões metodológicas que tocassem na questão do entendimento do conto lido, e ao mesmo tempo, a produção crítica de textos a partir de tal compreensão, respondendo assim as lacunas deixadas pelo trabalho com literatura nas práticas docentes em sala de aula (contextualizando o livro, apresentando-o como patrimônio cultural de grande importância a ser apreciado, entre outros).

Tais sugestões, embora fossem criativas e dinâmicas, focalizavam-se no trabalho com o texto verbal, com o lingüístico. O texto artístico infantil, entretanto, possui uma estrutura que transcende a configuração da narrativa, captando a atenção do leitor por meio dos mecanismos sedutores, fascinantes e persuasivos da *ilustração*.

Quando apresentei esta pesquisa na VII Semana da Educação do Campus

de Presidente Prudente(1997), no XLVIII Seminário do Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo (realizado no Campus de Assis (2000)) e no XII Congresso de Iniciação Científica em São José do Rio Preto (2000), observei que educadores e pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento se queixavam de que um dos grandes impecilhos que desagradava as crianças sobre a obra de Lobato estava na própria estrutura da publicação, em especial às poucas ilustrações. Crítica também expressiva entre os herdeiros do escritor, levando-os a entrar na justiça contra a Brasiliense alegando quebra de clausuras contratuais no que tange à ocorrência de títulos com menos de duzentos exemplares em estoque.

..." existe uma profunda decepção da família com a incapacidade de a Brasiliense reeditar a obra infantil de Monteiro Lobato, com novas ilustrações e diagramação, neste ano consagrado à memória do autor; as muitas reuniões mantidas para esse fim em 96 e 97 foram inconclusivas e o valor de marketing para a nova edição também não foi confirmado, ao passo que no próprio contrato dos anos 40 o sempre visionário Lobato já estipulava verba considerável para propaganda", diz Jorge Kornbluch, diretor da "Monteiro Lobato Licenciamentos Ltda" e casado com Joyce Campos, neta do escritor. "Conhecedoras da situação da Brasiliense, as cinco maiores editoras do país nos procuraram recentemente. Apesar de nosso respeito por Danda (Yolanda) como pessoa e intelectual, a obra de Lobato não tem recebido o tratamento que merece", diz ainda Kornbluch. (Folha de São Paulo, 1998 p.11)

Respondendo em nome da responsável pela Editora Brasiliense, Yolanda Prado, a vice-presidente Maria Tereza de Lima afirma que a empresa não tem conhecimento da atual ação legal, cumprindo rigorosamente o contrato com os herdeiros da família de Lobato.

Nosso plano maior é continuar honrando o contrato firmado entre Caio Prado Jr. e Lobato em 27 de Junho de 1945. No próximo dia da criança, pretendemos lançar os dois primeiros volumes da coleção "Rocamble", adaptações da série infantil de Lobato com ilustrações coloridas de Moacir Rodrigues, e ainda uma edição comemorativa de "O Presidente Negro". (op cit 1998 p. 11)

Além dessas descobertas como pesquisador, a prática como docente em instituições públicas e particulares de ensino, também confirmou o poder da imagem sobre o homem- Constatções que encontrariam explicações mais precisas nas reflexões de Bosi (1995), Ostrower (1995) e Novaes (1995).

Ao lecionar Conteúdos Metodológicos de Língua Portuguesa (CMLP) no Centro Específico de Formação e Aperfeiçoamento do Magistério (CEFAM) de Presidente Prudente e Presidente Venceslau nos anos 2001 e 2002, verifiquei um desejo dos alunos em compreender as especificidades das formas gráficas trazidas pelos livros infantis, uma vez que as crianças das escolas estagiadas mostravam-se interessadas pelo desenho.

Ainda em 2002, como responsável pela disciplina Literatura Infanto-Juvenil no curso de Pedagogia do Centro de Ensino Superior de Presidente Epitácio, percebi a mesma sensibilidade de educandos para com a imagem, embora ainda não soubessem interpretá-la adequadamente.

De acordo com Sandroni (1987), os recursos visuais trazem a criança para o interior do livro de forma concreta, viva, perceptível. As primeiras edições das histórias do *Sítio do Picapau Amarelo*, ao contrário do que hoje se apresenta, foram elaboradas com recursos pictóricos de luz e sombra, captando a atenção do leitor a cada página manuseada. As caricaturas de Voltolino e Belmonte, pelo capricho e exuberante beleza, conquistaram o público mirim. As ilustrações adquirem papel fundamental na produção da ficção infantil, e foram melhoradas com o tempo no intuito de fazer frente à forte competição do mercado editorial brasileiro. Não é por acaso que escritores consagrados contemporâneos insistem em investir fortemente nesse meio. O desenho, por propiciar com maior facilidade a identificação da criança com o que está lendo e contemplando, confirma-se como viável

meio de consumo e ganha novos adeptos. A simbiose entre o traço e a palavra torna-se essencial na história da literatura infantil nacional. O desenho é um veículo tão eficaz quanto o texto verbal para emitir uma mensagem, o que encontra eco nas considerações de Carvalho (1985)- pesquisadora que enfatiza a carga emotiva da imagem e seu importante e inegável papel na vida do jovem que ingressa no universo das letras.

Parte 2- A Produção de Monteiro Lobato: Contribuições para a Formação de Professores a partir de uma Leitura Semiótica da Ilustração d’O Saci.

A pesquisa *Aspectos Ideológicos na Literatura Infantil de Monteiro Lobato* e a prática docente, como se delineou no tópico anterior, convergem para o mesmo impasse: a ausência de ilustrações nas recentes edições da obra infantil de Monteiro Lobato e o fascínio que exercem sobre o público mirim, ou seja, a necessidade de imagens na coleção voltadas às expectativas dos leitores, lembrando sempre que o homem é essencialmente visual.

Por que há, então, um número inferior de ilustrações nos livros que trazem as aventuras dos netos de d. Benta, se comparados com os títulos de escritores contemporâneos, como Fernanda Lopes de Almeida, Ruth Rocha e Sylvia Orthoff ? Como eram as ilustrações do sítio no passado? Quais os principais ilustradores que marcaram o ciclo do *Sítio do Picapau Amarelo* entre 1921 e 2001 ? Quais as ideologias propagadas pelos diferentes artistas ? Quais as técnicas mais utilizadas ? Que teorias poderiam auxiliar o leitor a compreender as nuances, vertentes e variações do texto visual ? Houve uma relação direta entre Lobato e os desenhistas ? Onde se encontram as primeiras edições das narrativas do criador de Emília ?

Quais as principais publicações do escritor de Taubaté? O que os ensaios crítico-literários tem apresentado sobre a obra infantil lobatiana? O fato de Lobato ter sido um exímio pintor interferiu no processo de criação de personagens? Qual a relevância do *Sítio do Picapau Amarelo* na trajetória da literatura voltada ao público mirim?

Partindo desses questionamentos, a proposta da presente dissertação é resgatar a crítica textual sobre Lobato, recuperar sua produção literária infantil, e estudar a ilustração no cenário das terras povoadas pelos netos de D. Benta, bem como a relação intrínseca entre a ficção em língua portuguesa e a imagem.

Almejo, portanto, analisar o texto iconográfico veiculado em duas diferentes edições de *O Saci*. Compreende uma publicação recente e outra das primeiras décadas do século XX, pensando na sutil carga ideológica inserida nos interstícios do desenho.

A escolha pela análise de uma edição do passado e outra recente reflete a hipótese que impulsionou o desenvolvimento do presente estudo: saber se a relação, o contato direto entre escritor e ilustrador, contribuiria para a construção de imagens que garantissem um rico diálogo com o texto verbal. Suponho, portanto, que os exemplares mais antigos carregam a verve lobatiana pelo fato do autor ter convivido com o artista plástico, como ocorreu com Lewis Carroll e John Tenniel na construção de *Alice no País das Maravilhas*.

Para a edição contemporânea, opto pelo exemplar de 1998 reimpresso em 2001 e que apresenta as criações do artista Manoel Victor Filho.

Na busca por edições antigas, efetuei um levantamento bibliográfico em acervos no sul do país, os quais seguem-se abaixo:

Biblioteca Pública Municipal "Profª Alzira Maria do Vale" (SC)

Biblioteca Pública Prof. " Venceslau Muniz" (PR)

Biblioteca Pública do Paraná (PR)

Biblioteca "Padre José de Anchieta" (PR)

Biblioteca "Divina Providência" (PR)

A publicação historicamente mais distante localizada foi a de 1958, ilustrada por André Le Blanc e encontrada em perfeito estado, sendo esta raridade patrimônio do Instituto Nacional do Livro.

Entretanto, a prática da pesquisa, as leituras, a contínua procura por novos dados, as orientações, os diálogos mantidos com o colecionador Léo Pires e o escritor Wladimir Sacchetta (co-autor da recente biografia *Monteiro Lobato: Furacão na Botocundia*) revelaram instituições com relíquias que datavam anteriores a 1958, chegando enfim às primeiras edições.

É, portanto, o desenvolvimento desse estudo- a recuperação histórica da obra e da fortuna crítica de Monteiro Lobato e a leitura das ilustrações trazidas pelas duas edições do clássico *O Saci* (1921)- que tecerei no decorrer da dissertação.

No capítulo inicial adentrarei os pormenores do escritor Monteiro Lobato: seu itinerário, sua vida, sua obra, suas lutas, seus anseios, suas frustrações, sua fortuna crítica.

No segundo capítulo, com base na apresentação do autor que efetuei anteriormente, introduzirei o leitor no universo fantástico das criações lobatianas no panorama da literatura universal, dos textos clássicos internacionais ao poder do *faz-de-conta* que embala as aventuras dos netos de D. Benta.

No terceiro e quarto capítulos, refletirei sobre os pressupostos teórico-metodológicos que nortearão a pesquisa. Explicitarei os conceitos de literatura infantil,

ilustração e ideologia que permearão todo o trabalho e fundamentarão a posterior análise dos objetos culturais. Partirei da presença do texto artístico verbal e visual no contexto escolar, enfatizando a atuação do professor como mediador entre a criança e o livro, apontando a necessidade de preparação do mestre em Literatura Infantil para a formação de leitores mirins e discutindo a carência do profissional no que concerne ao trabalho com a interpretação de textos não-verbais. Nesse sentido, pautar-me-ei em Martins (1989), Freire (1982), Souza (1992), Brandão e Michelletti (1998), Geraldi (1984), Silveira (1995) e Ceccantini e Unti (1998).

Fixar-me-ei, a seguir, nas concepções de Eagleton (1983), Pound (1970) e Candido (1965), Cadermatori (1986), Carvalho (1985), Coelho (1985), Lajolo e Zilberman (1988) sobre o fenômeno literário, aprofundando-me então nas especificidades da literatura para crianças. Seguindo essa linha, a ilustração será pensada e problematizada tomando-se como referencial os estudos contemporâneos sobre arte de Camargo (1998), Faria (1992) e Ostrower (1990).

Refletirei ainda sobre os conceitos de infância, tendo como viés a exposição de Guiraldelli (1995) no que tange às idéias de Descartes, Montaigne, Locke e Rousseau.

Finalizando, deter-me-ei na questão da ideologia, dos signos, das teorias do texto e da linguagem, apoiando-me em Santaella (1985) Peirce (1987), Bakhtin (1997), Trevizan (2000) e Menin (1999).

No quinto capítulo, dedicar-me-ei à apresentação dos principais desenhistas (artistas plásticos, caricaturistas, chargistas, professores...) que contribuíram com a caracterização visual dos personagens do Sítio. Com base nas categorias teóricas discutidas no decorrer da pesquisa, perscrutarei e confrontarei o trabalho de dois diferentes

ilustradores (detectando o teor ideológico subjacente a suas produções gráficas) separados pelo intervalo cronológico de cinquenta anos e com propostas artísticas divergentes, antagônicas, impregnadas de constantes alterações e inovações.

Tais capítulos articulam-se, amalgamam-se e complementam-se no sentido de propiciar uma visão geral dos textos infantis do escritor de Taubaté e das formas visuais que os acompanham. Compreendem, acima de tudo, um convite ao conhecimento da provocadora estrutura de dois códigos carregados de significação, ideologia, humanismo e artisticidade.

CAPÍTULO 1- MONTEIRO LOBATO: VIDA, OBRA E FORTUNA CRÍTICA

Ainda hoje não vejo razão para não continuar considerando Monteiro Lobato
como uma das muitas lendas maravilhosas inventadas por ele próprio
Érico Veríssimo

Antes de dar início ao capítulo que objetiva aprofundar-se nas especificidades da obra infantil de Monteiro Lobato, cabe explicitar que o presente texto será fundamentado em Cavalheiro (1955) e Azevedo, Camargos e Saccheta (1997), que compreendem as mais completas biografias sobre o autor existentes no país.

É importante também ressaltar que optei pelo título *Monteiro Lobato: Vida, Obra e Fortuna Crítica* com a intenção de apresentar e contextualizar a trajetória, a produção e os ensaios críticos sobre escritor de Taubaté no cerne da literatura brasileira. O *Sítio* emerge em um momento ainda marcado pelo requinte, pela linguagem arcaica e pelas descrições características do estilo romântico, e contribui com a abertura modernista ao propor uma literatura que refletisse a realidade nacional. Nesse sentido, foi no intervalo entre o Romantismo e o Modernismo que Lobato construiu sua obra. Textos marcados pela vertente fantástica, ou seja, pela presença criativa do sobrenatural, do verossímil, do inverossímil, da metafísica. Textos que partem de cânones da literatura universal como Carroll e Collodi e compreendem o impulso inicial para o fortalecimento da literatura infantil como arte.

1.1 Do anonimato à consagração: a trajetória de um artista

Detectar a vida de uma época que passou talvez seja um lance tão criativo quanto entender o dia-a-dia do presente. Muito difícil entender ambos — passado e presente — se não nos colocarmos numa perspectiva histórica. Se não for assim, há sempre o perigo de cairmos em opiniões puramente subjetivas e que deixam os aspectos básicos de uma obra ou de uma época à margem. (APPELL, 1983, p. 25).

Nascido em uma serena noite de 18 de abril de 1882 em Taubaté, cidade localizada no interior de São Paulo, José Bento Monteiro Lobato teve a vida marcada pelo amor à arte, à ficção, à literatura. Filho de José Bento Marcondes Lobato e Olímpia Augusta Monteiro Lobato, além de neto do Visconde de Tremembé, o menino, já apelidado de Juca, divide seu tempo entre as brincadeiras com as irmãs menores Ester e Judite, e o vasto campo da estância

em que vive, lugar que serviria posteriormente como cenário e inspiração para o desenvolvimento das ações de suas personagens no *Sítio do Pica Pau Amarelo*, para as brincadeiras de Pedrinho e Lúcia e para o desenrolar de tantos e tantos enredos que cativam a cada página o leitor mirim.

É necessário esclarecer que o escritor foi batizado com o nome de José Renato e não José Bento. As biografias afirmam que ele alterou o próprio nome para que pudesse usar a estimada bengala herdada do pai que trazia inscritas as iniciais J.B.M.L., que correspondiam às iniciais do progenitor.

Quando se alfabetiza, torna-se Lobato um leitor assíduo de toda a literatura infantil européia que se acha no país traduzida para o português.

Já na adolescência, o mancebo Lobato se prepara para os exames escolares de fim de semestre, sofrendo uma grande decepção com a reprovação em uma prova oral de Português. Estuda muito e, a partir de então, consegue, enfim, a aprovação na disciplina em que tivera dificuldades.

Na intenção de concluir os estudos preparatórios, Monteiro Lobato se fixa em um colégio interno conhecido como Instituto de Ciências e Letras, onde expressa seus talentos já como exímio escritor. Seus textos são constantes em jornais escolares, identificando-se com pseudônimos. Sociedades Literárias são por ele fundadas, as quais discutem e produzem textos em prosa. Lobato, aliás, ingressa em um grêmio formado por amantes da poesia de Álvares de Azevedo, e isso serve para reforçar ainda mais a vocação pela arte de redigir e a admiração por Joaquim Manoel de Macedo (escritor de renome no período imperial, cujo livro *A Moreninha* se destaca como uma relíquia do Romantismo no Brasil).

Joaquim Manuel de Macedo, particularmente, entusiasmou-o, e bem mais tarde lembraria a emoção do primeiro encontro: “Ah! *A Moreninha!* Li esse romance no Colégio, escondido — e achei-o a coisa mais linda do mundo. Meu entusiasmo, foi tanto que fiz todos os meus companheiros o lerem” (CAVALHEIRO, 1953 p.52)

Aos dezoito anos, Monteiro Lobato decide ingressar na Faculdade de Belas Artes, mas é detido pelo avô Visconde de Tremembé, que queria vê-lo bacharel na Faculdade de Direito no Largo de São Francisco. Lobato então ingressa na referida Faculdade imposta pelo Visconde, diplomando-se em 1904. Sua vida acadêmica é marcada por associações literárias e concursos artísticos, os quais acabam formando em sua escrita um já nítido e delimitado estilo: crítico, irônico e hilário! Estilo este que se aperfeiçoaria com o tempo e o consagraria mais tarde como um marco na literatura brasileira. Ao contrário do curso de Direito que nada o interessa, o amor à arte lhe toma a alma a cada instante. Em Lobato, desenho e ficção já eram intrínsecos.

Terminado o curso, Monteiro Lobato se entrega às leituras como se estivesse buscando um analgésico para a angústia que sentia. Relatava sempre suas amarguras nas correspondências que trocava com o amigo Godofredo Rangel. Empenhava-se em ler Tolstói, Maquiavel, Balzac e Shakespeare, mas apenas o filósofo existencialista Nietzsche lhe prende a atenção, propondo-lhe seguir a si mesmo, a seu *eu*, em vez de seguir os outros. Aquilo lhe era uma carta de independência, um convite à liberdade mental e moral sem ter que dar satisfação à opressão cotidiana responsável por tal tensão. A frase em que leu de Frederich Nietzsche, "*Vade Mecum?*" *Vade, Tecum*", compreendida como "Queres seguir-me? Segue-te", é perfeitamente descrita nas cartas a Rangel como a força que o motiva a superar o marasmo e a depressão.

Em 1907, é então nomeado promotor público da comarca de Areias, cidade decadente do interior paulista — O primeiro cargo de segurança em sua vida.

Já amadurecido, envolve-se com uma jovem de nome Maria Pureza da Natividade, a quem desposa sentindo uma necessidade íntima de manter-se vinculado à alguém.

Lobato tem quatro filhos, Edgar, Marta, Guilherme e Rute, os quais lhe tiram as horas de paz por lhe tomarem a atenção a cada momento. Aquela situação, porém, é transformada por uma repentina notícia que o deixa aterrorizado: Seu avô, o Visconde de

Tremembé, havia acabado de falecer em Taubaté em razão de complicações decorrentes de um aneurisma.

O que verdadeiramente irritava e frustrava Lobato naquela ocasião era sua vocação literária impossibilitada de vingar. É a Rangel que ele desabafa esta angústia, expondo seus objetivos de concretizar os desejos artísticos com que tanto sonhara. Consegue Lobato, porém, o reconhecimento nacional ao publicar um artigo no Jornal *O Estado de São Paulo* denominado “Velha Praga”. Ali, mostrava-se um escritor já amadurecido, de estilo definido. O jovem artista aprendia muito em termos de retórica nas leituras de obras de mestres como Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, mas não se restringia a estes autores. Lobato queria mais! E conseguiria igualar-se aos gênios da literatura ao inovar uma periodização de quatrocentos anos presa aos padrões estéticos europeus, ao buscar um vocabulário que retratasse a linguagem tipicamente brasileira e ao criar personagens voltados exclusivamente às crianças, algo que antes jamais se havia pensado.

Com as idéias já aprimoradas de “Velha Praga”, Lobato publica *Urupês*, baseando-se na mesma temática de seu artigo no jornal *O Estado de São Paulo*. Nesse livro, o autor atribuiria ênfase à saúde e à força de vontade como requisitos para o progresso.

... não é a consciência ou a força de vontade simplesmente que dão um melhor nível de vida a milhões de pessoas, mas boas condições sócio-econômicas. Monteiro Lobato quis adaptar um modelo americano ao Brasil, sem levar em consideração que o mesmo não se encaixava em nossa realidade.” (APPEL, 1983 p.25).

Jeca Tatu, o grande personagem de *Urupês*, simboliza a ignorância, a preguiça e a grosseria do homem do campo. Esse personagem, porém, esconde um problema ainda maior que é o da concentração de poder nas mãos de poucos, das desfavoráveis condições sócio-econômicas. Lobato, porém, não denuncia esta realidade. Por encontrar no interiorano um sujeito sem iniciativa, um doente, quer ele inserir a idéia de que a saúde era a base necessária para que o brasileiro conseguisse progredir, mas a problemática de fato era maior. O brasileiro deixava de

conquistar o êxito não por questões meramente relacionadas à saúde, mas por razões plenamente sociais resultantes da péssima distribuição de renda.

Após a publicação de *Urupês* e *Cidades Mortas*, Lobato se depara com um movimento literário que comungava com seus ideais. A busca de uma literatura brasileira que retratasse verdadeiramente a realidade do país. Tratava-se da semana de Arte Moderna de 1922.

Não se tendo integrado no movimento, Lobato passou a vida a debicá-lo, às vezes de maneira irritante. Pagavam-lhe na mesma moeda, fingindo ignorá-lo. Puro mal entendido: O Modernismo era mais do que uma “patuscada”, e o autor de *Urupês*, era apesar de tudo, um moderno, embora sem se dar conta. Moderno porque de todos os tempos. “ Se Anita e nós, dizia Oswald de Andrade, tínhamos razão, a luta de Monteiro Lobato, por sua vez, significava a repulsa ao estrangeirismo, afobado de Graça Aranha, às decadências lustrais da Europa podre, ao esnobismo social que abria seus salões à “Semana” . (CAVALHEIRO, 1995 p.315).

Com o tempo, José Bento Monteiro Lobato funda sua própria editora, a qual desbanca os demais concorrentes no mercado. As produções da editora de Lobato variavam, constituindo-se de poesias e prosas até livros de medicina, veterinária, educação e política. Mestres emergentes da Literatura Brasileira, como Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Lima Barreto, além de clássicos como Visconde de Tawnay eram materiais frequentes e quase exclusivos dessa editora. A grande proposta de Lobato que vingava era a produção de livros no Brasil, já que, até então, as obras adquiridas no país eram impressas em Portugal. Monteiro Lobato é o precursor do movimento editorial brasileiro, produzindo no próprio território nacional os livros que antes eram preparados no exterior. A “Monteiro Lobato e Cia”, entretanto, fecha mais tarde suas portas em razão da falência que a assola, transformando-se então na Companhia Editora Nacional. Essa nova empresa, porém, não terá a participação do grande mentor Lobato (HALLEWELL, 1985).

Após aquela dolorosa falência, causada principalmente por falta de energia elétrica, Lobato parte para a América do Norte, morando ali por um longo período. Os boatos

de que ele havia viajado ao exterior com o dinheiro levado de seu país chegam-lhe aos ouvidos, dando-lhe a certeza de que seu nome era alvo dos mais contundentes rumores. Lobato, porém, evitava se preocupar com isso. Estava ciente de que agora era uma figura pública, o que justificava o surgimento de comentários venélicos. Na verdade, ele havia saído sem dinheiro algum daquela falência, tendo que leiloar seus bens para conseguir manter-se no exterior.

Em 1931, Monteiro Lobato se dedica à exploração do ferro e do petróleo no Brasil. Estava ele certo de que essas riquezas poderiam ser exploradas no país e conduzi-lo ao tão aguardado progresso. As forças oficiais, porém, descartam a hipótese de Lobato, evitando auxiliá-lo nessa busca.

Lobato mergulha na causa pela concretização de sua vontade, pela exploração do petróleo e do ferro no país e, conseqüentemente, pelo extermínio da miséria. O descaso das autoridades para com seus planos era explícito. Desatou então a criticar o presidente Getúlio Vargas, os órgãos governamentais que insistiam em afirmar que no Brasil não havia petróleo. Mas isso para Lobato era um engodo, pois acreditava que o trabalho nas fontes petrolíferas era a única solução para o problema da pobreza no país, para suas necessidades mais gritantes.

Monteiro Lobato foi, então, perseguido pelos órgãos oficiais e logo depois encarcerado. Toda a humilhação decorrente daquele cárcere marca sua vida por completo, deixando-lhe na memória uma grande decepção para com os adultos. As únicas esperanças que lhe restam de uma nação melhor, ele encontra apenas nas crianças, as quais ainda não se achavam corrompidas pela ganância, pelo arrivismo e pelo conservadorismo como os mais velhos. Investe, então, nos jovens, propondo-lhes uma literatura inovadora, crítica e criativa. Funda uma nova editora, a conhecida Brasiliense, onde publica suas narrativas.

Em suma, Lobato, após o impacto da decepção em relação às autoridades, retorna à produção infantil em que havia iniciado em 1921 com o lançamento de *A Menina do Nariz Arrebitado*.

1.2 O Escritor das Crianças

A obra infantil de José Bento Monteiro Lobato é vasta:

Ele publica em 1921 sua primeira ficção, *A Menina do Nariz Arrebitado*, reestruturando-a, posteriormente, com o título de *Reinações de Narizinho*. Este livro é uma coletânea dos melhores contos infantis de Lobato, protagonizados pelas crianças do *Sítio do Picapau Amarelo*.

Compondo essa coletânea, tem-se “Narizinho Arrebitado”, “O Sítio do Picapau Amarelo”, “O Marquês de Rabicó”, “O Casamento de Narizinho”, “Aventuras do Príncipe”, “O Gato Félix”, “Cara de Coruja”, “O Irmão de Pinóquio”, “O Circo de Cavalinhos”, “Pena de Papagaio” e “O pó de Pirlimpimpim”.

Além de *Reinações de Narizinho*, a obra de Monteiro Lobato abarca *O Saci* (1921), *Viagem ao Céu* (1932), *Caçadas de Pedrinho* e *Emília no País da Gramática* (1933), *Geografia de Dona Benta* (1935), *Memórias de Emília* (1936), *O Poço do Visconde* (1937), *O Pica Pau Amarelo* (1939) e *A Chave do Tamanho* (1942).

Monteiro Lobato também fez algumas adaptações do cinema, dos cartuns, dos clássicos da literatura européia e da mitologia greco-romana para a literatura infantil. Nessa linha, há “O Irmão de Pinóquio” e “O Gato Felix”, ambos fragmentos de *Reinações de Narizinho*; *História do Mundo para Crianças* (1933), *Serões de D.Benta*, *Histórias de Tia Nastácia* e *O Minotauro* (1937) e *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944).

Outra das habilidades exercitadas por Lobato compreende as traduções de obras literárias européias, antes presentes no país apenas na língua de origem. Nesta linha, tem-se Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, Rudyard Kipling, *Mogli*, *O Menino Lobo*, Mained Reid, *Os Negreiros da Jamaica*, Jack London, *Caninos Brancos*, Wells, *O Homem Invisível*, Carlo Collodi, *Pinóquio*, Mark Twain *As Aventuras de Huck*, Conan Doyle, *O Doutor Negro*, H.C. Andersen, *Novos Contos*, Perrault, *Contos de Fadas*, Edgard Burroughs, *Tarzan* e Eleanor Porter *Pollyana e Pollyana Moça*.

Um dos grandes achados de Lobato, tal o de seus antecessores, L.Carroll e Collodi, foi mostrar o maravilhoso como possível de ser vivido por qualquer um. Misturando o imaginário com o cotidiano real, mostra, como possíveis, aventuras que normalmente só podiam existir no mundo da fantasia”. (COELHO, 1987 p:96)

Monteiro Lobato remonta aos clássicos de Carroll , Collodi e mesmo Andersen, ao reunir realidade e fantasia em textos voltados para crianças. E isso ele revela, com uma riqueza desmedida, ao retocar seus escritos com tonalidades de ciências e filosofia. Melhor, elabora textos dotados de encanto, magia, fantasia, e estes atributos, como defende Sandroni (1987), nunca são alienantes.

Em 1921, Monteiro Lobato publica, na *Revista do Brasil*, partes fragmentadas de sua primeira obra: *A Menina do Nariz Arrebitado*. Naquele mesmo ano é lançado o referido livro, que agrada muito o público mirim. O formato e as perfeitas ilustrações do artista Voltolino permitem com que as crianças se identifiquem com o que estão lendo. Fator que contribui com o sucesso de vendas da primeira edição.

Dez anos depois, Monteiro Lobato aperfeiçoa sua obra, reeditando-a com o nome de *Reinações de Narizinho*. A diferença entre ambos os títulos está na estrutura do vocabulário formal do texto, passando para um estilo mais simples, mais afetivo, próprio para as crianças.

Amparando-se na alegação de que se tratava de literatura escolar, fato que garante ao escritor a ampla aceitação da obra e a sua indicação pela rede escolar como “segundo livro de leitura”, Lobato começa a criar uma literatura infantil com características bem diversas daquela que se produziu até então, sobretudo no que se dizia a respeito à participação da criança na narrativa: a história é contada do ponto de vista da criança e, desse modo, antes de ensinar, procura interessar e divertir o leitor. (FELIPOUSKI, 1989 p.102).

Três foram os grandes livros de literatura escolar brasileira: *Através do Brasil*, de Manuel Bonfino e Olavo Bilac, *Saudade*, de Tales de Andrade, e *Narizinho Arrebitado*, de Monteiro Lobato. O livro de Monteiro Lobato- e isso é curioso, porque demonstra o amplo predomínio da literatura escolar- embora já com características de uma literatura capaz de transcender o simplesmente pedagógico, a obra de intenção didática ou educativa, como os dois livros anteriores não tinham- apareceu como “literatura escolar”, conforme se lê no frontispício da primeira edição. Monteiro Lobato teve que fazer concessões à literatura escolar no primeiro plano do êxito de sua obra literária para a infância. Nem de outra maneira, talvez, a certo prazo, poderia ter vendido ao governo do Estado um total de 30 mil exemplares da sua edição inicial. (ARROYO, 1968, p.198)

Nota-se que, na primeira edição de 1921, a personagem Emília é apresentada como “Sr.^a Dona Emília”, D. Benta se exhibe como “uma velha triste...”, ao tempo em que os mesmos personagens são descritos de maneira mais familiar no exemplar de 1931, o que revela um amadurecimento afetivo do escritor para com suas criações, e estético, para com o texto, no intervalo entre as duas versões.

Coelho (1987) observa-se isso em um capítulo da obra *A Menina do Nariz Arrebitado*, com o título de “O Sono à Beira do Rio”.

Naquela casinha branca - lá muito longe, mora uma triste velha de mais de setenta anos. Coitada! Bem, no fim da vida que está e trêmula e catacega, sem um só dente na boca-jururu... Todo o mundo tem dó dela: - Que tristeza viver sozinha no meio do mato. (op cit, p.97).

O mesmo trecho é exibido com uma estrutura totalmente diferente em *Reinações de Narizinho*. O título do capítulo altera-se para “Narizinho Arrebitado”.

Numa casinha branca, lá no sítio do Pica Pau Amarelo, mora uma velha de mais de sessenta anos. Chama-se Dona Benta. Quem passa pela estrada e a vê na varanda, de cestinha de costura ao colo e óculos de ouro na ponta do nariz, segue seu caminho pensando:
- Que tristeza viver assim tão sozinha nesse deserto... (op cit, p.97).

O aperfeiçoamento estético mencionado anteriormente é visível na comparação entre as duas versões. Na reedição de 1931, Lobato parece estar mais próximo de seus personagens. O sítio, antes indefinido, é citado com maior precisão pelo autor. A reedição de *Reinações de Narizinho* é, porém, apenas um esboço para uma produção literária ainda mais densa, que Lobato desenvolveria após a década de 30.

A aceitação da citada publicação de Monteiro Lobato é imediata, isso porque o autor alega tratar de uma literatura escolar. Na verdade, o escritor havia feito um contrato com o governo para a divulgação de seu texto. Tal contrato o obrigava a redigir não com as características inovadoras da edição posterior, mas prendendo-o a um estilo arcaico.

De fato, não apenas *Reinações de Narizinho*, mas todo o conjunto do *Sítio do Picapau Amarelo* ensinava conteúdos presentes no currículo dos colégios, como noções de Matemática, Gramática, História e Geografia, mas isso era encontrado totalmente associado ao lúdico, ao “divertir”. E tal mérito o autor consegue recorrendo a uma linguagem própria às crianças, concebendo-as como sujeitos e não como alvos de valores em que os adultos impunham atrelados aos velhos contos de caráter pedagógico.

Monteiro Lobato, nesse sentido, dispara severas críticas a estas narrativas por não construírem o enredo em uma dimensão criadora, inovadora, envolvente. Na obra *Reinações de Narizinho*, por exemplo, ele apresenta o tédio e a angústia Branca de Neve, de Cinderela, do Patinho Feio e de tantas e tantas outras personagens da literatura universal condenadas ao marasmo de um eterno *final feliz*. As crianças do *Sítio do Picapau Amarelo*, vivas e ativas, buscam sempre alegrar estas entristecidas personagens européias, provando que o cotidiano na mansidão do sítio era tão jocosa e gratificante quanto a perenidade no interior dos empoeirados livros infantis.

A inspiração de Monteiro Lobato para a criação das inúmeras histórias do sítio é vasta e rica. Recorre ele à mitologia pagã, às velhas histórias de tradição oral que se eternizaram no tempo e na História, na narrativa *As Aventuras de Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, e nas façanhas de Pedro Malazartes, “ovelha negra” entre as inúmeras criações infantis no contexto literário por ter como característica principal o caráter de transgressor de todas as regras pré-estabelecidas. O estilo sarcástico de La Fontaine e Esopo corresponde ao ponto de partida do autor para o desabrochar de sua carreira literária. A questão da moralidade, freqüente nos fabulistas, é cuidadosamente trabalhada no *Sítio do Pica Pau Amarelo*. Ele explora a questão da *honra*, do *pudor*, tão comuns nos adultos, através de criações extremamente irônicas, ricas e arrojadas. O problema da ética também é inovador na postura dos seres fictícios de Lobato, especialmente na boneca Emília. Para ela, o mundo (aqui centrado especificamente no sítio) não é mais dos fortes, dos robustos, mas dos espertos, dos ardilosos, dos arrivistas. “Interessante é notar-se como Lobato estabelece a relação real/mágico numa ótica perfeitamente adequada à psicologia infantil” (SANDRONI, 1987, p.59)

Monteiro Lobato ainda resgata em seus escritos a relação intrínseca entre realidade e fantasia. Ao contrário do adulto, que se vê em uma relação antagônica entre a quimera e o real, entre a razão e a emoção, a criança não estabelece tal distinção, e esta é a causa principal de sua predileção pela obra lobatiana.

Partindo dessa explicação inicial, posso agora detalhar o ambiente onde se desenvolvem as aventuras das crianças: tem-se o sítio, dividido entre a cozinha em que habita a serviçal Nastácia, a sala, em que a avó Benta conta aos netos as histórias infantis, e o campo, onde as crianças vivem as mais fantásticas aventuras. Na floresta, há o vale do Capoeirão dos Tucanos, local habitado pelos sacis, pelos caiporas e pelas demais figuras lendárias. No lago

existe o Reino das Águas Claras, onde impera o Príncipe Escamado sobre uma legião de peixes súditos

O importante, acima de tudo em Lobato, é que seus livros são dotados de um vocabulário simples, coloquial, próprio à realidade da criança, propiciando à mesma identificar-se no texto. A criança se vê na obra que está manuseando, se projeta no interior da narrativa. Ela adentra o livro, não permanecendo como mero espectador da narração.

Há também a aventura e a magia. Pedrinho e Narizinho conseguem viajar aos mais fantásticos reinos, enfrentar os grandes perigos e se safar deles, regressando ao sítio sempre com o auxílio de um pó encantador, o *pó de pirlimpimpim*.

Essa estrutura facilita o momento de aprendizagem do jovem, já que nos livros são inseridos “conteúdos escolares” atrelados ao recreativo, ao deleite. Esses conteúdos, se expressos sob vias tradicionais, não interessariam aos leitores como interessam na obra de Lobato, pois aqui eles adquirem a possibilidade de aprenderem e de se divertirem.

D.Benta é a democrática proprietária do sítio do Pica Pau Amarelo, aberta às inovações advindas dos netos. Tia Nastácia é a adulta que desconhece o científico, mas é hábil nas experiências que tem com o mundo. Visconde é o sábio que personifica a idéia da imparcialidade da ciência e o conhecimento ilhado em um mundo livresco. Emília incorpora a Filosofia e a transgressão. Por ter estas qualidades que estão geralmente nas crianças, a boneca é alvo da admiração de jovens, em especial das meninas, que encontram na mesma a própria inquietude para o mundo.

Nesse sentido, as criações do universo lobatiano formam um envolvente conjunto que funde o maravilhoso ao real, construindo a efabulação de diferentes narrativas que se encontram em perene diálogo com o público.

Tal aspecto evidencia a esteticidade dos textos lobatianos. Signos são selecionados intencionalmente com determinado propósito ideológico e social. Conquistam a criança com prazer, sedução e fascínio, garantindo-lhe a adesão e ensinando-lhe Matemática, Mitologia, História e Geografia, entre outras áreas do conhecimento, de forma sutil. Atestam implicitamente à eficácia do Escolanovismo- Movimento educacional do qual Lobato era adepto.

O colossal êxito do *Sítio do Picapau Amarelo* atribui ao século XX o título de “século das crianças”, já que impulsiona o surgimento de novos textos destinados aos leitores mirins. O pioneirismo de Lobato, entretanto, enfrenta periclitantes obstáculos. Seus livros foram queimados em praça pública por incitação das autoridades religiosas, que encontram em Emília a subversão, o pecado, a resistência. A boneca almejava ascensão social, casava-se por interesse e logo arquitetava o divórcio. A imagem de um personagem tão determinado rompe com um modelo feminino extremamente conservador, o que abala a opinião pública dos anos 30 e 40.

Mas o tempo é implacável com Monteiro Lobato. Ele falece em 04 de julho de 1948, na Capital de São Paulo, em razão de um colapso fatal. O *Sítio do Picapau Amarelo*, porém, o imortaliza no tempo e na História, tornando-o um marco na literatura infanto-juvenil brasileira.

1.3- A Fortuna Crítica: Leituras e Releituras da Produção Lobatiana

A literatura brasileira, em seu trajeto histórico, sempre foi influenciada pelos padrões estéticos europeus.

Explica Candido (1965) que, do período do descobrimento ao século XVII, havia na colônia apenas manifestações artísticas não muito articuladas. O homem branco, de origem portuguesa e cristã mutilava as culturas do índio e do negro, considerando-as inferiores e luciféricas. A produção da literatura dar-se-á somente com o movimento Seiscentista, ou seja, o Barroco. A criação literária, contudo, ainda não é uma expressão de brasilidade, e sim uma *continuidade* do que se produzia em Portugal. Vale lembrar que o poeta Gregório de Mattos passou grande parte de sua vida em Coimbra, retornando ao Brasil apenas em sua senectude, quando enviuvava. Portanto, sua formação enquanto literato nada tinha de brasileira. Além disso, o país não portava condições que lhe permitissem uma produção artística em grande escala dotada de brasilidade, de algo que refletisse a sociedade que se constituía paralelamente.

Seguindo os estilos que surgiam na Europa, os intelectuais mineiros aderiram à arte neoclássica, que retomava o requinte, a beleza e o esmero da Renascença. Nessa linha, Thomas Antônio Gonzaga escreveu em três partes *Marília de Dirceu* (1752, 1799 e 1812), título clássico que promove algumas alegorias mitológicas (como o expoente português Camões) e resgata o bucolismo, o pastorismo e a vida simples do campo.

O Romantismo adere, ainda mais, à incorporação de tendências artísticas estrangeiras. Os escritores da primeira geração (Bernardo Guimarães, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo...) citam constantemente em seus textos excertos de Virgílio, Shakespeare e Lamartine. Os da Segunda geração (Álvares de Azevedo, Fagundes Varela...) são diretamente influenciados pelo poeta inglês Lord Byron. Os da terceira (cujo grande destaque é Castro Alves) são denominados Hugoanos diante da freqüente presença do literato francês Victor Hugo em seus romances e poemas.

A Era Realista é impregnada pelas idéias revolucionárias de Prodhon, Comte, Taine e Darwin. Tais idéias direcionam a prática de um conjunto de escritores brasileiros. Machado de Assis, porém, como crítico literário, percebe a influência dos padrões estéticos europeus na arte produzida no país. Explicita-a em um ensaio originalmente publicado em 1873, denunciando a ausência de um instinto de nacionalidade nas obras do passado. Trata-se de uma reflexão incipiente que culminaria posteriormente no Modernismo.

Dado que as condições deste escripto o permittissem, não tomaria eu sobre mim a defeza do mau gosto dos poetas arcaicos nem o fatal estrago que essa escola produziu nas literaturas portugueza e brasileira. Não me parece todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquelle mal. Nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência litteraria, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro; e mais que tudo, quando a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação. As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quizeram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a litteratura brasileira, litteratura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora (op. cit. 1938 p.134).

No que tange à literatura infantil brasileira, os críticos Silvio Romero e José Veríssimo já apontam no limiar o século XX a necessidade de textos voltados ao público mirim. As publicações até aquele momento compreendiam traduções de clássicos da literatura universal, como os títulos de Collodi, La Fontaine e Barrie. Assim sendo, o país já possuía condições de criar narrativas que espelhassem a realidade nacional e suas particularidades.

Embora os críticos citados clamassem por textos próprios às crianças, a maior parte dos intelectuais do início do século entendia que as obras infantis não gozavam de *status* literário. No que concerne à produção de Monteiro Lobato, a crítica apenas discutia seus livros destinados ao leitor adulto como *Urupês* (1918) e *Cidades Mortas* (1919), já que os escritos para crianças não eram considerados ainda como literatura. Essa visão apenas é redimensionada na década de 70, quando se busca critérios para definição, análise e distinção da literatura infantil enquanto arte, ao tempo em que novas pesquisas pautadas em estudos da psicologia enfatizam a relevância da infância para o sujeito em seu aspecto cognitivo.

Monteiro Lobato, nesse sentido, além de ser o precursor da literatura para crianças no Brasil, foi também um exímio crítico literário. Atuou, porém, informalmente. Nas cartas enviadas ao amigo Godofredo Rangel, explicitava sua concepção de infância, de estética, de inspiração, de arte. Promove uma apreciação sobre a própria obra, comparando-a com títulos renomados da produção internacional. Firmava-se como um escritor tão envolvente quanto Daniel Defoe. Propunha textos diferentes do que prevalecia no mercado editorial, composto por traduções de contos europeus e livros que se distanciavam das expectativas do leitor iniciante, como as narrativas de Olavo Bilac, Coelho Neto e Júlia Lopes de Almeida.

Ando com a idéia de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do Robinson Crusóe do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no *Robinson e n' Os filhos do Capitão Grant*.

(LOBATO 1956 p. 292).

Dessa forma, as prosas e poesias nacionais infantís formavam-se lentamente como *literatura*, levando autores consagrados como Cecília Meireles a escreverem sobre a singularidade de tal fenômeno.

Com o sucesso do sítio de D. Benta, o nome de Lobato se alarga por todo o continente. Sua vida é registrada e documentada por Edgard Cavalheiro em uma completa pesquisa histórica.

Nessa perspectiva, um dos trabalhos pioneiros sobre a fortuna crítica de Lobato e a natureza das manifestações artísticas para crianças é o de Leonardo Arroyo. Autor de *O Tempo e o Modo* (1963) e *Literatura Infantil Brasileira* (1969), realiza um inventário sobre o que se produziu no Brasil para o leitor mirim do período colonial (ênfatizando a literatura oral, a mitologia nacional) à primeira metade do século XX, em que predomina a ficção de Monteiro Lobato. *O Sítio do Picapau Amarelo*, nessa ótica, é considerado como a produção máxima de narrativas infantís de todos os tempos. É impregnado de um instinto de nacionalidade, de

brasilidade. Nunca se elaborou nada daquele nível nos quatro séculos de história do país. Os elementos que caracterizam a genialidade da prosa lobatiana são descritos cuidadosamente pelo crítico, como se verifica no fragmento abaixo:

... apelo à imaginação em harmonia com o complexo ecológico nacional, a movimentação dos diálogos, a utilização ampla da imaginação, o enredo, a inteligência visual e concreta, a graça na expressão – toda uma soma de valores temáticos e lingüísticos que renovava inteiramente o conceito de literatura infantil no Brasil, ainda preso a certos cânones pedagógicos decorrentes da enorme fase da literatura escolar (ARROYO, 1968 p.198).

O estudo de Arroyo mantém-se como o primeiro passo nas pesquisas sobre uma modalidade literária ainda em constituição e o caráter precursor de Monteiro Lobato. Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1990), tece importantes considerações sobre a grandeza da literatura nacional e os avanços proporcionados por Lobato no que tange ao Modernismo e às narrativas para crianças. É um trabalho exaustivo, que compreende um dos mais completos estudos sobre o que se produziu no Brasil no que concerne à arte literária. Por tratar de um campo extremamente amplo, complexo e árduo (dos alicerces portugueses aos cânones do século XX), Bosi não se aprofunda nos contos para crianças de Lobato. Assim sendo, o livro de Arroyo continua sendo a maior fonte nesse contexto sobre o assunto.

Apoiando-se nesse material, desenvolve-se a crítica literária contemporânea, composta basicamente por Nelly Novaes Coelho, Barbara Vasconcelos de Carvalho, Marisa Lajolo e Regina Zilberman.

Coelho é autora de grandes publicações sobre literatura infantil. Em uma densa pesquisa em arquivos históricos, investiga a gênese das narrativas infantis em textos que remontam à Antigüidade Clássica. Como em Arroyo, encontra em Lobato o expoente, o precursor, o pioneiro na produção de contos para jovens. Apresenta um panorama geral do universo mágico do sítio de D. Benta, as transformações estéticas de *A Menina do Nariz Arrebitado* (1921) para *Reinações de Narizinho* (1931), o projeto literário pautado em princípios escolanovistas,

criticando as práticas educativas tradicionais e propondo um ensino significativo, divertido e dinâmico. A atuação do rinoceronte Quindim como o professor idealizado em *Emília no País da Gramática* reflete com perfeição os anseios de tal projeto. “Lobato rompe com a racionalidade tradicional e abre as portas para a criatividade que precisa ser liberada, inaugurando uma literatura para a infância rica em fantasia” (1983 p. 354).

Carvalho (1985) retoma frequentemente a biografia elaborada por Cavalheiro (1955) para contextualizar o leitor na trajetória de Lobato, fortalecendo a historiografia e as bases de sua fortuna crítica. Pesquisadora e estudiosa do campo das artes, Carvalho tem em seu texto as marcas da poeticidade, do uso da linguagem emotiva e intimista. Divide a obra de Lobato em dois grandes grupos: o didático, que tem a finalidade de explicitar ao garoto determinado conhecimento científico, e o recreativo, em que a ênfase é atribuída à aventura, ao dinamismo.

Lobato é o maior clássico da Literatura Infantil Brasileira. Ele não apenas escreveu livros para crianças, mas criou um universo para elas. Entre seus precursores, contemporâneos e continuadores, tornou-se um marco, embora o “antes” seja muito limitado (1985 p.133).

Zilberman é responsável pela coletânea *Monteiro Lobato: Uma Revisão crítica* (1983), que aglutina textos apresentados no Encontro Nacional de Literatura Brasileira da PUC-RS, realizado em outubro de 1982 por ocasião do centenário de nascimento de Lobato. Em conjunto com Lajolo, que possui um vasto número de publicações na área, parte dos estudos de Arroyo, Coelho e Carvalho, avançando à proporção em que detalha o itinerário da literatura infantil no Brasil no livro *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias* (1988).

Firmam-se como autoras críticas contemporâneas, expondo o processo do fenômeno artístico que culminaria com o surgimento de narrativas sedutoras e arrojadas, como os contos de Ruth Rocha e Fernanda Lopes de Almeida. Ao contrário de Arroyo, que busca as fontes da literatura para crianças no país enquanto colônia e encerra sua pesquisa com a genialidade de Lobato, a dupla de estudiosas parte de Lobato para compreender o *boom* da

literatura no século XX. Tanto em Arroyo como em Lajolo e Zilbermam, porém, há um consenso quanto à importância da obra de Monteiro Lobato como um marco no campo da arte, resultado de desarticuladas manifestações artísticas e solicitações do público por textos infantis no passado, e gerador de um novo paradigma que conduziria a literatura infantil à sua aceção mais ampla no futuro.

... o sítio não é apenas o cenário onde a ação pode transcorrer. Ele representa igualmente uma concepção a respeito do mundo e da sociedade, bem como uma tomada de posição a propósito da criação de obras para a infância. Nessa medida, está corporificado no sítio um projeto estético envolvendo a literatura infantil e uma aspiração política envolvendo o Brasil – e não apenas a reprodução da sociedade rural brasileira (op. cit. 1988 p. 56).

Verifico, dessa forma, o processo de constituição da fortuna crítica de Lobato, que é inerente à formação da crítica literária infanto-juvenil nacional. Configura-se em princípio com a apreciação que Monteiro Lobato faz de sua própria obra. Aprofunda-se posteriormente com o levantamento de fontes folclóricas feito por Arroyo, e os estudos de Coelho, Carvalho, Lajolo e Zilbermam, que o complementam nas três últimas décadas do século XX.

A crítica, porém, não se limita exclusivamente a tais nomes selecionados. É muito mais ampla, complexa, volumosa. Leituras e releituras são efetuadas diariamente, expondo ao público as múltiplas facetas de Lobato. De artigos introdutórios a teses, detecto uma vasta bibliografia sobre o autor. Em cada título, contudo, está presente um consentimento geral sobre o caráter inovador, original, rebelde, dinâmico, versátil, hilário e criativo do universo fantástico lobatiano, que rompe com a tradição literária vigente e se sobressai consolidando um novo campo na esfera artística.

Wilson Martins, autor do clássico *História da Inteligência Brasileira* (1978) declara que Monteiro Lobato é o patrono do movimento modernista, e não Graça Aranha, como muito se cogita. Lobato sabia, perfeitamente, que o Modernismo seria implantado no país independente da Semana de 22. Reagiu contra os padrões estéticos instaurados pela vertente

romântica. Foi responsável pelo primeiro passo em direção à legitimação definitiva da produção brasileira voltada à criança no que diz respeito à literatura, inaugurando-a com a força de temas inovadores e a presença da linguagem coloquial, em contraste com o estilo arcaico que imperava na escrita do início do século.

A História, porém, imortalizou Lobato como um exímio escritor de livros infantis que não sabia produzir para adultos. O grande inimigo dos modernistas. O crítico reacionário que perseguiu, aviltou e execrou a proposta das vanguardas européias.

Buscando contornar esses equívocos, os autores Azevedo, Camargos e Sachetta (1997) mostram que a relação de Lobato com os modernistas não foi tão nefasta como a crítica revela. Declaram que o escritor era amigo de Oswald de Andrade, permitindo com que este publicasse o livro *Os Condenados* em sua editora, trazendo na capa uma pintura de Anita Malfatti – artista criticada pelo escritor taubateense em um polêmico artigo denominado “Paranóia ou Desmistificação” (1917).

Nesse sentido, este artigo não deve ser interpretado como uma postura conservadora de Lobato em relação à sua prática. Pela leitura de suas biografias, pode-se compreender que seu pensamento não se reduz a isso. Ao contrário, semeia as idéias modernistas que vigoram na arte até os dias atuais.

Especificamente no âmbito da literatura infantil, o *Sítio do Picapau Amarelo* se enquadra no conjunto dessas idéias. Trata-se de uma *armadilha ficcional*. Surpreende, seduz e envolve a criança, estabelecendo um diálogo que não se esgota na primeira leitura, no primeiro contato.

O *Sítio do Picapau Amarelo* possui uma estrutura (personagens arrojados, enredo dinâmico, anedotas tênues...) que promove a identificação imediata da criança com os protagonistas da obra, garantindo sua adesão. Por isso, os mecanismos que permitem a

persuasão do leitor são entendidos como uma *armadilha*. Entendo-os, portanto, como uma armadilha ficcional, já que o sítio é uma criação de Lobato que objetiva conquistar meninos e meninas, povoando-lhes o imaginário com primor e fantasia, e recorrendo a signos devidamente organizados com a finalidade de propiciar determinado impacto, determinado efeito, determinada reação.

Por ter esse caráter estético e eloqüente, a literatura lobatiana fascina profissionais de diversos campos da arte, levando-lhes a adaptar o *Sítio do Picapau Amarelo* de acordo com interesses comerciais e expectativas de público.

Entendendo as peculiaridades da ficção lobatiana, no capítulo a seguir aprofundar-me-ei no estudo sobre os escritos fantásticos de Monteiro Lobato no cenário da literatura infantil universal.

**CAPÍTULO 2 - A PRODUÇÃO DE MONTEIRO
LOBATO NO CONTEXTO DA LITERATURA
INFANTIL UNIVERSAL**

Monteiro Lobato, que foi um dos maiores escritores para adultos de nosso país, depois que se voltou para o sítio de d. Benta não quis outra vida

Jorge Amado

... com relação à gênese da Literatura Popular/Infantil ocidental, sabe-se que está naquelas longínquas narrativas primordiais, cujas origens remontam as fontes orientais heterogêneas e cuja difusão, no ocidente europeu, se deu durante a Idade Média, através da transmissão oral.

(COELHO, 1985 p.5)

O princípio da literatura voltada para o público infantil remonta à Antiguidade, desenvolvendo-se com vastas produções tanto nas civilizações orientais como nas ocidentais. Cada qual seguiu de forma distinta seu caminho, até o período medieval, quando se cruzaram e foram resgatadas por mestres como Perrault e os irmãos Grimm.

No, oriente a literatura infantil tem na Índia um dos seus principais berços com as obras *Calila e Dimna* (século V a. C), *Novelas místicas de Barlaam e Josafat*, *As Mil e Uma Noites* e *Sindebar*, de onde saem as aventuras do marujo Simbad. *Calila e Dimma* é um marco do gênero literário oriental, sendo este traduzido do sânscrito ao persa e do persa ao islâmico, do qual se irradia posteriormente por toda a Idade Média e se consagra como uma das mais antigas obras da literatura asiática.

No ocidente, as fontes da literatura infantil encontram-se na mitologia grega. Os mitos intencionam elucidar determinada realidade recorrendo a seres fantásticos de origem sobrenatural, todavia, com todos os vícios, defeitos e imperfeições peculiares aos mortais. Deuses dominam e ditam o destino do homem, dignificando-o ou atirando-o em desgraça. Nesse contexto, os poemas épicos de Homero merecem destaque pela caracterização do cotidiano dos personagens em meio às inúmeras intervenções das divindades do Olimpo. Assim sendo, *Ilíada* explora a guerra de Tróia, apresentando o herói Aquiles- e sua rebeldia indomável perante a tirania do rei Agamenon- e as mediações de Zeus no decorrer do enredo. *Odisséia*, seguindo uma linha romanesca que se contrasta com a primeira produção, traz o jovem Telêmaco- auxiliado pela deusa Atena- na busca do pai Ulisses em uma insandecida procura que, paulatinamente, o engrandece como virtuoso, como excelso, como herói.

Cabe, também, enfatizar a importância das Narrativas Primordiais no processo de constituição e consolidação da literatura para crianças. Prosas de estilo escapista, mágico e fantasioso. Tais narrativas se difundem com o tempo por toda a Idade Média,

mantendo-se sob cunho oral e conquistando cada vez mais adeptos pela popularidade que exercem. Esta literatura será resgatada e registrada por estudiosos e filólogos como Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm, personalidades que se tornaram expoentes da arte literária infantil. A produção de cada um, porém, sofrerá algumas mudanças de adaptação de acordo com as respectivas fontes com as quais mantiveram contato. É importante lembrar, todavia, a existência de uma fonte primordial, a literatura oral, de onde as demais se refletiriam.

A Idade Média compreende um período cronológico em que se cruzam duas vertentes literárias: a Popular, derivada das antigas fontes orientais, e a Culta, que abarca prosas aventurescas de inspiração ocidental referentes às Novelas de Cavalaria.

A produção medieval refletirá a violência, a impiedade e as lutas pelo poder deste período. O quadro aterrador aqui instaurado se amenizará no decorrer do tempo, diluindo-se proporcionalmente à medida que se distancia da Idade das Trevas.

Veja-se, por exemplo, a estória do Chapeuzinho Vermelho”: Na versão original, registrada por Perrault, o lobo devorava avó e neta, na versão de Grimm, essa violência é “atenuada” com o aparecimento do caçador que abre a barriga de lobo, de onde saem as duas vivas, e nas versões modernas, o lobo é “bonzinho”... (COELHO, 1983 p. 22).

As versões de Chapeuzinho Vermelho exemplificam, perfeitamente, as transformações estéticas que aconteceram na transição da Idade Média à Moderna. O primeiro registro, de Perrault, é o clássico original da época medieval, com todo ímpeto e carnificina próprio daquele momento. Os irmãos Grimm já se posicionam no intervalo cronológico entre as duas fases históricas citadas. Chapeuzinho é, aqui, salva pelo heroísmo do caçador corajoso. As demais adaptações apresentam o lobo como um pateta que tenta fazer o mal e fracassa em todos os seus planos. Nota-se que Chapeuzinho Vermelho é uma narrativa da época gótica -estilo artístico marcante no período medieval- presente em uma heterogeneidade de fontes, o que propicia as mais diferentes versões.

Já na Idade Moderna, a Europa se torna palco de grandes acontecimentos, como o impulso às navegações e as importantes “descobertas” oriundas das mesmas. A estética agora busca por padrões nos modelos greco-romanos da Antigüidade, em um movimento de ordem puramente intelectual denominado Renascimento.

A Renascença teve seu berço na Itália e dali se irradiou por todo o continente, proporcionando transformações nos campos artísticos e científicos. A imprensa, aqui finalmente inventada, tem um papel fundamental nas veias literárias por possibilitar o surgimento do livro, registrando e eternizando vivências humanas pelos caminhos do tempo.

Neste período, surgem como grandes expoentes Boccacio, autor de *Decameron*, precursor de uma produção cômica que reforçaria, posteriormente, os alicerces da literatura infantil; Miguel de Cervantes, com *Dom Quixote da La Mancha e Sancho Pansa*, Gianfrancesco Caravaggio, *Noites Agradáveis*, e Jean La Fontaine, “O Lobo e o Cordeiro”, “A Raposa e o Esquilo” e outras fábulas que reportam a Esopo, Hesíodo e Bábrio- autores da Antigüidade Clássica cujos textos exaltam explicitamente uma ferina crítica social- e que influenciariam mais tarde o espanhol Tomás de Iriarte, o russo Ivan Andreievitch e o italiano Carlos Alberto Salustri.

Além de Cervantes, Caravaggio e La Fontaine, outra grande personalidade que se revela como grande expoente é Charles Perrault.

Perrault não é responsável apenas pelo primeiro surto de literatura infantil, cujo impulso inicial determina, retroativamente, a incorporação dos textos de La Fontaine e Fénelon. Seu livro provoca também uma preferência inaudita pelo conto de fadas, literalizando uma produção até aquele momento de natureza popular e circulação oral, adotada doravante como principal leitura infantil. (LAJOLO, ZILBERMAN 1988 p.16).

Contos da Mamãe Gansa, de Perrault, é um marco na produção literária concernente ao Classicismo francês. Resgata os esquecidos e inumados contos de fadas, propiciando a elaboração de uma pesquisa de caráter folclórico. Trata-se este de um interessante momento em que se literaliza uma modalidade artística apenas apresentada sob exposição oral.

Esse estilo recorre à opulência em prosopopéias e exprime o interesse do escritor pela cultura popular menosprezada em seu tempo. Além disso, há aqui uma preocupação voltada para as práticas benignas e uma metafórica experiência de vida embutida.

Contos da Mamãe Gansa é composta por narrativas que, pela popularidade que exercem, tornaram-se universais. Dentre essas narrativas, cabe citar “A Bela Adormecida no Bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Barba Azul”, “O Gato de Botas”, “As Fadas”, “Cinderela” e “O Pequeno Polegar”.

O início da Era Romântica é marcado pelas publicações de *Robison Crusoe*, de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, ambos herdeiros do espírito aventureiro de Perrault.

A criança, ao foco do Romantismo, é vista como um ser puro, inocente e imaculado, aberto ao sentimentalismo humano. A produção agora impressa, voltada a essa nova concepção de infância, conquista o público com narrativas fantásticas e aventureiras. Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm são os representantes diretos dessa nova fase, que permeia o ápice do período romântico e se estende ao princípio do Realismo Clássico. Vasta e rica é a produção resgatada pela dupla, as quais serviram de modelo a ser adotado por mestres como Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*, Carlo Collodi, *Pinóquio*, James Barrie, *Peter Pan*, James Fanimore Cooper, *O Último dos Moicanos*, e Júlio Verne, *Vinte Mil Milhas Submarinas*. Modelos marcantes estruturados com elementos como a Aventura e a Fantasia.

Muitas das obras resgatadas pelos Grimm, porém, chocam-se com as de Perrault, mas o teor das adaptações e a estética de cada autor tratará de diferenciar as mesmas. Dos contos retomados por ambos, tem-se, em linhas gerais, *A Bela Adormecida*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Cinderela* e *O Pequeno Polegar*.

Outra grande celebridade de destaque nesse contexto é Hans Christian Andersen, cuja produção, eterna e rica, compreende *O Patinho Feio*, *Os Sapatinhos Vermelhos*, *O Soldadinho de Chumbo*, *Pequetita*, e *Os Cisnes Selvagens*, entre outras.

H. C. Andersen é fruto da mentalidade romântica de sua época, e expressa esta conduta literária em sua obra. São freqüentes em seus contos a defesa dos direitos iguais e a valorização dos sujeitos por suas virtudes e não pela aparência formosa que ostentam.

Em suma, o gênero literário infantil emerge na Europa de duas vertentes, a oriental e a ocidental, que se encontram paralelamente no período medieval e que são retomadas por Charles Perrault e pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Seus sucessores, como Hans Christian Andersen e Lewis Carroll, reproduzem estes caminhos de sucesso, pois agora já estavam bem definidos os tipos de obras que agradavam jovens por todo o mundo.

Considerando esta periodicidade das Escolas Literárias, vale ressaltar o Classicismo (que abarca a coletânea de Charles Perrault *Contos da Mamãe Gansa* e *Fábulas*, de Jean de La Fontaine, que resgata a inventividade marcante do grego Esopo), o Romantismo (tendo Daniel Defoe, Jonathan Swift, Hans Christian Andersen e os Grimm como expoentes) e o Realismo Maravilhoso (Lewis Carroll e Carlo Collodi), fechando a Era Clássica da Literatura Infantil européia.

Seguindo a presente abordagem histórica, Coelho (1985) aponta algumas tendências literárias que, nos rastros do Romantismo, dominam a literatura européia. Compreendem as Novelísticas de Aventura, as Narrativas do Realismo Humanitário e as Narrativas Jocosas.

Os literatos, cujos textos se inserem nas Novelísticas de Aventura, buscam provar ao homem sua capacidade de auto-realização em grandeza, coragem e generosidade, tendo como elemento-base a ação, a aventura do tipo “folhetinesco”. Nesse sentido, opto por

ressaltar, entre os mais importantes escritores dessa tendência, Walter Scott, *Waverley*, Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, e Alexandre Dumas, *Os Três Mosqueteiros*.

As Narrativas do Realismo Humanitário exibem o lado sentimental e afetivo da alma humana, advogando a causa dos fracos e perseguidos. Expressam-se aqui Charles Dickens, *As Aventuras de Oliver Twist*, e Eleanor Porter, *Pollyana*.

As Narrativas Jocosas ou Satíricas exploram o avesso da vida, o burlesco, o cômico do cotidiano. Possuem como principal representante Mark Twain, autor de *As Aventuras de Tom Sawyer*.

Tais narrativas, embora fossem dirigidas ao público adulto, fascinam multidões de garotos por todos os continentes, consagrando-se, definitivamente, como uma literatura juvenil.

Assim sendo, na linha que tem o adolescente como foco da recepção, merecem destaque Lyman Frank Baum, *O Mágico de Oz*, Conan Doyle, *Um Estudo em Vermelho*, Rider Haggard, *As Minas do Rei Salomão*, Mary Shelley, *Frankenstein*, Michael Ende, *A História sem Fim*, Herman Melville, *Moby Dick*, J.R.R. Tolkien, *O Senhor dos Anéis*, e J.K. Rowling, *Harry Potter*.

No Brasil, a aurora da literatura para crianças se dá nos primeiros dias da República, com publicações periódicas de obras estrangeiras traduzidas. A crítica literária da época, composta, fundamentalmente, por José Veríssimo e Silvio Romero (Lajolo & Zilberman, 1988), já pontuava a necessidade de uma literatura tipicamente nacional em meio aos escritos daquele momento e à precariedade dos textos brasileiros destinados à criança. Contudo, o impulso inicial de produções oriundas do berço do país terá como representante, no primeiro momento, o poeta Olavo Bilac. Sua obra, porém, reflete um nacionalismo exagerado, levando o jovem leitor a honrar sua nação infinitivas vezes. A ideologia do amor à terra natal, da paixão ao

país, da ternura amínica ao Brasil, surge mais forte do que nunca. A pátria é concebida como a musa inspiradora, que evoca o mais íntimo afeto e o mais sagrado respeito. Tais aspectos se exibem de maneira clara tanto em *Poesias Infantís* (1904), como também no clássico *Contos Pátrios* (1904), elaborado em parceria com Coelho Neto e que serviria, posteriormente, à crítica para demarcar o prelúdio da literatura infantil brasileira..

Esta estética puramente nacionalista é reflexo do modelo positivista europeu. A filosofia de Augusto Comte, propagada sob as idéias de Pátria, Ordem e Progresso, tornava-se cada vez mais forte e irradiava-se por todo aquele continente. O Brasil, também resgatando estes princípios positivistas, expressava-os na própria produção literária infantil, pois acreditava que tais valores nacionalistas ajudariam na formação da cidadania no sujeito.

... A produção e circulação no Brasil desta literatura infantil patriótica e ufanista se inspira em obras similares européias. Vale a pena observar, por outro lado, que o programa nacional de uma literatura infantil a fim de um determinado fim ideológico é bastante marcado por um dos traços mais constantes da literatura brasileira não infantil: a presença e excitação da natureza e da paisagem que, desde o romantismo (ou, retroage indo desde o período colonial), permaneceram na nacionalidade. (LAJOLO, ZILBERMAN, 1988 p.39).

A preocupação básica nesta fase está na formação do cidadão, no desenvolvimento de seu sentimento de honra à pátria. Valor este que remonta ao Romantismo, ao Neoclassicismo e ao Seiscentismo. Como nas produções francesas e italianas, as nacionais, representadas pelo poeta parnasiano Olavo Bilac, reforçam este apontado princípio ideológico de paixão pelo país. A terra, sempre presente em suas poesias infantís, nada mais é que um sinônimo de nação, uma metáfora patriótica, uma homenagem a seu idealizado Brasil.

O Brasil bilaquiano é, porém, escapista e romântico demais. Sua descrição foge à realidade, aos problemas de cada dia, e centraliza-se na flora nacional, com seus rios, seus campos, seu primor. Deixa-se de lado os problemas cotidianos da população, e volta-se a um país tão belo, tão humano, tão perfeito, tão fictício.

Além de *Contos Pátrios*, destacam-se nesse momento *Contos Infantís* (1886), de Júlia Lopes de Almeida, *Cartilha das Mães* (1895), de Arnaldo de Oliveira Barreto, *Era uma Vez* (1908), de Viriato Correia, e *Saudades* (1919), de Tales de Andrade.

A busca por recuperar o panorama histórico da literatura infantil brasileira leva a José Bento Monteiro Lobato, o primeiro escritor brasileiro a produzir uma literatura verdadeiramente infantil, a propagar uma modalidade artística ainda pouco explorada no país e a elaborar uma obra rica, criativa e inteligente apropriada às crianças. A produção lobatiana, nesse sentido, compreende o segundo momento da literatura infantil no Brasil (1921-1945).

“A literatura lobatiana rompe com o modelo tradicional de literatura infantil, ao criar novas expectativas e adequá-las à preocupações com a recepção de seus textos.” (FILLIPOUSKI, 1983 p.103)

Monteiro Lobato se achava preocupado com a carência de textos voltados às crianças, na ausência no país de uma literatura que realmente fosse de carácter infantil. Essa profunda angústia ele deixa evidente nas cartas que a Godofredo Rangel dedica, explicando-lhe a falta de uma produção literária infantil e uma necessidade de se estimular a mesma. Fascinado pela obra de Defoe, principia-se a delinear seu projeto de literatura para crianças, retomando, posteriormente, as primeiras impressões sobre tal publicação que lhe inspirara, confirmando, assim, a importância da leitura para a formação do indivíduo.

Olavo Bilac tentava elaborar obras destinadas ao público mirim, mas suas criações nada interessavam aos jovens pela linguagem inadequada de cada poema ou conto. Bilac e Lobato são, aliás, figuras antagônicas. Se o primeiro se achava preso à estética européia, o segundo viera a romper com a mesma, propondo uma arte literária verdadeiramente brasileira, uma linguagem autêntica e inovadora comprometida com a realidade da população. Princípios

que divide com Euclides da Cunha, Graça Aranha e Lima Barreto e que seriam fortificados posteriormente na Semana de Arte Moderna de 1922.

O conjunto de contos que compõem o clássico *A Menina do Nariz Arrebitado* tem sua grande estréia em 1921 na “Revista do Brasil” (SP), com fragmentos periódicos das narrativas infantis trazendo as grandiosas ilustrações do artista Voltolino.

Dez anos mais tarde reeditam *A Menina do Nariz Arrebitado*, com alterações do título para *Reinações de Narizinho*. Ainda em 1921, publicam *O Saci*, resgatando a mitologia do folclore brasileiro. Em 1932 Monteiro Lobato lança *Viagem ao Céu*, em 1935, *Geografia de D.Benta*, em 1936, *Memórias de Emília*, em 1937, *O Poço do Visconde*, em 1939, *O Picapau Amarelo* e, em 1942, *A Chave do Tamanho*.

Além dessas obras, Monteiro Lobato fez algumas adaptações da literatura clássica européia, do cinema e dos cartuns, como “O Irmão de Pinóquio” e “O Gato Félix” (ambos presentes em *Reinações de Narizinho*), e *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944).

Nessas narrativas aventurescas, encaixam-se situações, personagens e celebridades que nasceram da intenção de Lobato ou vivem na memória dos tempos (Na História, na Lenda, na Literatura ou no Mito). E aí está a maior originalidade de Monteiro Lobato: redescobrir realidades estáticas, cristalizadas pela memória cultural e dar-lhes nova vida, em meio às “reinações” do pessoalzinho que vive no Sítio do Pica-pau Amarelo”. (COELHO, 1985 p. 189).

O grande avanço de Monteiro Lobato está em inovar. Ele cria personagens e, ao mesmo tempo, resgata outros que estavam perdidos no tempo, na memória, recriando-os. Nas adaptações, por exemplo, Lobato, resgata os clássicos tradicionais, questionando-os. As idéias ali inseridas são alvo do olhar sarcástico e inquieto do escritor. Os sentidos das “Verdades” são aqui colocados por ele em cheque — E isso Lobato faz, com sucesso, por meio da personagem Emília.

Monteiro Lobato contribuiu, também, com a tradução de algumas obras clássicas da Literatura européia, como algumas produções de Lewis Carroll (*Alice no país das*

maravilhas), Collodi (*Pinóquio*), Eleanor Porter (*Pollyana* e *Pollyana Moça*) e Hans Christian Andersen (*Contos de Andersen*). Dessa forma, ele tornava acessível ao público brasileiro obras antes apenas encontradas em inglês, francês e italiano.

O que marcou Monteiro Lobato na História e na Literatura foi, porém, sua vasta produção de livros, abarcando duas décadas de trabalho. *O Sítio do Picapau Amarelo* é hoje uma das mais ricas criações dirigidas ao público infantil.

O sítio é o ambiente em que se desenvolvem todas as ações, todas as façanhas, das crianças Lúcia e Pedrinho. D. Benta é a matriarca que governa o lugarejo. Por ser democrática, deixa os habitantes do local viverem livres, independentes. Seus netos são jovens, criativos, abertos às novas experiências e sedentos pelo desconhecido. Tia Nastácia é uma sábia em termos de experiência, vivência e intuição. Tio Barnabé remete ao folclore, aos mitos e às lendas deixados no tempo e que constituem a cultura popular. Rabicó, o porco de estimação, é a personificação da alma humana tão cheia de vícios e, ao mesmo tempo, de virtudes e perfeições.

Lobato ainda abusa do lúdico, da fantasia, da imaginação, misturando-lhes a temas que estarrecem, que aterrorizam, que afobam. Problemas aparentemente restritos ao cotidiano do adulto são lançados pelo autor à realidade infantil. E isso ele faz com sucesso em *A Chave do Tamanho* ao retornar a Segunda Grande Guerra Mundial, em uma linguagem inovadora e cativante destinada às crianças, sempre atrelada à magia e ao ritmo aventureiro.

Em um terceiro momento de expansão da literatura infantil nacional (1940/1970), há aqueles que tentaram reaver o estilo lobatiano e que não tiveram muito êxito com este procedimento. Menotti Del Pichia, Malba Tahan, José Lins do Rego, Origenes Lessa e Érico Veríssimo foram alguns dos poucos que tiveram sucesso em conservar originalidade e criatividade em seus livros, os quais, mesmo dotados de linguagem cativante e de temas lúdicos, alucinantes e folclóricos, ainda não portavam o mesmo caráter marcante e transcendente de

Lobato. Os demais escritores fracassaram em suas frustrantes tentativas de imitar a prosa lobatiana, não conseguindo repetir o mesmo espírito que o consagrara como um marco na literatura infantil brasileira, jamais ultrapassado.

A grande exceção que merece ser ressaltada é Jerônimo Monteiro. Segundo Lajolo e Zilberman (1988), trata-se do único autor capaz de seguir os passos literários de Lobato, resgatando as raízes da sociedade brasileira e retratando a curiosidade e o desejo pelo conhecimento característicos das crianças.

Após a década de 40, porém, eclodem inúmeras produções literárias por todo o país. Centenas de publicações destinadas ao público infantil, mantendo um estimável mercado de livros. Mas nem sempre, como se sabe, quantidade é o mesmo que qualidade. A preocupação real e o estímulo dos novos autores na busca por editoras após Lobato, era a venda de livros e a conseqüente formação de consumidores assíduos.

Observo uma miséria em termos de estética e de valores nestas novas séries emergentes. Enquanto Monteiro Lobato, por exemplo, buscou colocar o idoso, personificado pela avó Benta, como uma ilustre companhia nas aventuras das crianças Lúcia e Pedrinho, o velho, nestas novas produções literárias, limita-se a um obstáculo para as façanhas dos garotos. O idoso se recusa a participar das aventuras, a abrir-se para o lúdico, usando da coerção para inibir os jovens, contribuindo para o distanciamento das relações “sênico x criança”.

No livro *O Cachorrinho Samba* (1949), de Maria José Dupré, reforça-se a idéia de obediência, de bom comportamento, de subordinação da criança para com o adulto experiente, detentor do saber, distante. No sítio, emerge uma nova concepção de infância e a desmistificação do idoso. D. Benta não apenas ensina, mas também aprende com os netos. Acompanha-os nas explicações. Ajuda-os a resolver os problemas. Não esconde a sensação de angústia quando se sente acoada. Vale lembrar a viagem em que enfrentaram o gigantesco

pássaro Roca em *Reinações de Narizinho* (1921). Nunca adultos e garotos estiveram tão unidos, compartilhando do mesmo receio perante o perigo e da mesma alegria em meio ao triunfo.

Assim, noto que o terceiro momento foi absolutamente fraco e infértil no que se refere a uma produção de qualidade no país.

Quando a concepção de desenvolvimento do Brasil foi condicionada à aceleração do projeto de industrialização, a literatura infantil viu-se envolvida mais diretamente, a ponto de confundir-se com a meta proposta: textos foram escritos segundo o modelo da produção em série e o escritor foi reduzido à situação de operário, fabricando, disciplinadamente, o objeto segundo as exigências do mercado” (LAJOLO, ZILBERMAN 1988 p.119).

As transformações ocorridas na sociedade converteram os escritores a meros operários que devem contribuir com o capitalismo em vigor, produzindo livros de acordo com as exigências de mercado. O Estado, aliás, tinha forte peso no processo de elaboração do livro destinado ao consumidor mirim. Nas décadas de 30 e 40, por exemplo, sob égide de Getúlio Vargas, os livros infantis voltavam-se exclusivamente à formação cívica do indivíduo.

O aparecimento da televisão nos anos 50 a torna a grande rival dos livros, já que surgia como grande novidade e alvo de expectativas do momento.

Vigoram algumas produções literárias em séries, mas não foram nada inovadoras. As narrativas infantis mostram-se fracas mesmo na década de 60, momento histórico de grande espírito criativo, que se expressou principalmente na música (com uma verdadeira produção que se opõe ao governo), e nas artes gráficas (com os cartuns de Maurício de Souza).

O ambiente rural é, então, apresentado de forma idílica. As crianças partem para sítios, estâncias e fazendas apenas para se divertirem em inesquecíveis aventuras. O campo é a concretização de um sonho que a vida urbana impossibilita realizar. O escapismo aos problemas da realidade são também frequentes neste momento. Os livros não buscam encarar os problemas da sociedade, e por isso os acoberta recorrendo a temas que não refletem a vida cotidiana.

Enfim, em um quarto momento, conquista-se a originalidade tão amortecida na fase anterior. O humor e as artes gráficas, tendo Monteiro Lobato como antecipador, são os elementos também freqüentes nas novas produções infantis pós década de 70. Segundo Laura Sandroni, (1987), o humor, também presente anteriormente em Malazartes, foi uma das inovações lobatianas atuantes especialmente na personagem Emília. Crítico e prazeroso, este recurso é retomado pela nova geração de escritores, os quais conseguem manter o espírito questionador que consagrou as criações de Lobato como precursoras de uma incomparável literatura destinada exclusivamente ao público mirim. Como o humor, os recursos gráficos constituem outra característica presente nestes novos escritores, de quem Lobato também foi o grande pioneiro. A ilustração traz a criança para o interior do livro de forma concreta, viva e perceptível. A primeira edição de *Reinações de Narizinho*, ao contrário das demais, foi elaborada com recursos pictóricos de desenho, cor, luz e sombra, prendendo a atenção do leitor a cada página manuseada. As formas visuais adquirem papel fundamental na produção da ficção infantil, e foram melhoradas com o tempo no intuito de adentrar a forte competição de mercado. Este novo recurso, por propiciar com maior facilidade a identificação da criança para com o que está lendo e observando, ganha novos adeptos, confirmando-se como forte meio de consumo, explicando o grandioso interesse do mercado de livros e o aperfeiçoamento contínuo destas obras para que se insiram em tal mercado, conquistando seu próprio público assíduo e vencendo a competição interna entre editoras que, cada vez mais, apostam em suas produções. Em resumo a quarta geração de escritores (pós década de 70), recorre ao humor e à ilustração como atrativos em suas obras, lembrando sempre que esses recursos são freqüentes nos escritos de Monteiro Lobato.

O humor e a ilustração são elementos presentes especialmente nos livros do escritor e cartunista Ziraldo, um dos grandes representantes nas últimas décadas de uma literatura

infantil tipicamente brasileira. Como Lobato mergulha nas raízes folclóricas de nossa cultura, Ziraldo também se volta a este tema com a “turma do Pererê”, momento em que aproveita os cartuns para colocar em discussão o contexto rural do país, marcado pelas políticas de latifúndio personificados no personagem “Seu Neném”, homem ganancioso e calculista, com fortes traços de coronel, que dedica sua vida à caça de uma onça pintada denominada Galileu. Inova Ziraldo a cada obra com um vocabulário estimulante e cativante, próprio à criança, razão que o consagrou com o Prêmio Jabuti de 1981 pela produção *O Menino Maluquinho*.

Maluquinho é um menino ativo, feliz, irreverente — O perfeito retrato da criança. O enredo é ilustrado pelo próprio autor, auxiliado por alguns jovens que têm seus esboços integrados à obra. O sucesso de *O Menino Maluquinho* leva Ziraldo a adaptar seu personagem para uma revista em quadrinhos com o mesmo título do livro, e a lançar dois filmes sobre o Menino, ambos fiéis ao livro original.

Ziraldo com sua turma do Pererê (1972/ 1973) é, sem dúvida, um momento significativo, pois realiza a simbiose de traços e palavras, através de linguagem dos quadrinhos, trazendo a problemática rural para este moderno meio de comunicação de massa. (SANDRONI, 1987 p.63)

Ainda nesta perspectiva de fazer uma síntese entre o riso e os recursos visuais como atrativos para o público mirim, há as marcantes atuações de Fernanda Lopes de Almeida, com *A fada que tinha idéias*, e Eva Furnari, a qual destina seus livros, geralmente sem textos e protagonizados pela famosa Bruxinha, ao jovem que está ingressando no mundo da leitura.

Merece destaque nesse enfoque o trabalho de Lygia Bojunga Nunes, contemplada em 1982 com o Prêmio Hans Christian Andersen, pela vasta obra literária, pela riqueza estética e pelos temas introspectivos, filosóficos e existenciais que transfere para textos destinados às crianças.

“As personagens dessa autora vivem, no limite, crises de identidade entre a imagem que os outros têm delas e a auto-imagem que irrompe de seu interior, manifestando-se através de desejos, sonhos e viagens...” (LAJOLO, ZILBERMAN; 1988 p.158).

Como Lobato procede em *A Chave do Tamanho* e *O Poço do Visconde*, Bojunga expõe à realidade infantil problemas antes restritos ao ambiente adulto. As tensões cotidianas são constantes na ficção da autora, exibindo confrontos entre o que o protagonista sonha, seus desejos íntimos, e o que a sociedade cobra que ele seja. Com estas crises de identidade, a escritora propicia curiosas viagens ao interior psicológico humano, demonstrando os conflitos inconscientes e a luta decorrente deste fator pela conquista da própria individualidade.

O trabalho de Bojunga é constituído por *Os Colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa Amarela* (1976), *A casa da Madrinha* (1978), *Corda Bamba* (1979) e *O Sofá Estampado* (1980), todos condecorados e reconhecidos pela perfeição estética, pelo caráter transgressor dos padrões de linguagem e pela originalidade.

Vale também ressaltar a escritora Ana Maria Machado, agraciada em 2000 com o prêmio Hans Christian Andersen pelo conjunto de sua obra. Merecem destaque, nessa linha, os livros *O Elefantinho Mal Criado* (1979) e *Camilo, o Comilão* (1977).

Além de Lygia Bojunga Nunes e Ana Maria Machado, cabe lembrar, nessa quarta geração de escritores, João Carlos Marinho, *O Caneco de Prata* (1971), Edy Lima, *A Vaca Voadora* (1973), *A Vaca na Selva* (1973), *A Vaca Proibida* (1975), *A Vaca Invisível* (1976) e *O Poder do Superbicho* (1979), Margarida Ottoni, *Dois Meninos na Transamazônica* (1974), Bartolomeu Campos Queirós, *O Peixe e o Pássaro* (1974), Ignácio de Loyola, *Zero* (1975), Wander Piroli, *O Menino e o Pinto do Menino* (1975), Ruth Rocha, *Marcelo Marmelo Martelo* (1976), *O Reizinho Mandão* (1978), Domingos Pellegrini *Os Meninos* (1977), Henry Correia Araújo *Pivete* (1977), Sérgio Capareli *Os Meninos das Ruas*

da Praia (1979) e Luciana Sandroni, *Minhas Memórias de Lobato* (2002), todos reconhecidos pela inquietude em manter o espírito questionador e a busca contínua de novos caminhos.

Assim sendo, a história da literatura infantil brasileira pode ser dividida em quatro momentos distintos. Partindo dos estudos de Coelho (2000), opto por designá-los como *pré-lobatiano*, *lobatiano*, *pós-lobatiano* e *neolobatiano*. O *pré-lobatiano* reúne toda a produção infantil do início do século e se caracteriza pela postura pedagógica dos textos. O *lobatiano* constitui a abertura de uma nova proposta artística perante o quadro apresentado, mostrando-se transgressor, inaugural, dinâmico, sublime e carregado de inventividade. O *pós-lobatiano* envolve um conjunto de escritores que busca retomar os artifícios criadores de Monteiro Lobato. Finalizando, há o *neolobatiano*, formando uma geração contemporânea que consegue resgatar a magia, o encanto, a esteticidade e a beleza do sítio de D. Benta, superando as limitações que prevalecem no período anterior.

Uma vez apresentados os alicerces da literatura infantil nacional sob perspectiva histórica e discutido a biografia de Monteiro Lobato, cuja obra é objeto de análise desta dissertação, explicitaremos, refletiremos e discutiremos a seguir os fundamentos teórico-metodológicos que nortearam o desenvolvimento da pesquisa.

CAPÍTULO 3 - METODOLOGIA DE PESQUISA

Quadros e esculturas não são, para nós, coisas boas ou feias, mas entes intelectuais e sensíveis, realidades espirituais em que se manifestam as idéias

Otávio Paz

3.1 A Pesquisa

Ronald Jobe, em palestra ministrada no *I Seminário Internacional de Literatura Infantil e Juvenil do Oeste Paulista* (2000), afirma que a função da literatura é humanizar o leitor, tornando-o sensível ao pensamento e à voz do escritor. A Escola deveria favorecer e incentivar no educando o prazer pela narrativa infantil, mas acaba afastando-o dos livros por deficiências na metodologia de ensino.

O trabalho com a obra de Monteiro Lobato também se enquadra neste impasse. Os docentes, por sua vez, justificam que evitam usar tais publicações pelo fato de as ilustrações ali inseridas serem precárias e impróprias à criança.

Nesse sentido, meu objetivo com esta esta dissertação é contribuir com a formação de professores no que concerne ao trabalho dirigido à literatura infantil, oferecendo aos profissionais das séries iniciais subsídios teórico-metodológicos para as aulas que se centram nos textos de Monteiro Lobato e suas respectivas ilustrações.

Enfatizando o valor da gravura no texto literário, a pesquisa busca estudar as diferentes propostas de ilustração para uma narrativa da atmosfera lobatiana. Em princípio, analisarei duas edições de uma mesma ficção (*O Saci*). A primeira constituirá um exemplar elaborado nas primeiras décadas do século XX, e que será escolhida e coletada após o levantamento documental no acervo do colecionador Léo Pires Ferreira em Londrina (PR), na Biblioteca e Museu Monteiro Lobato (SP), na Biblioteca Mário de Andrade (SP), na Fundação Biblioteca Nacional (RJ) e na Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (RJ), enquanto a segunda será uma das mais recentes publicações presentes no mercado editorial. A seguir, com base em alguns teóricos, confrontarei essas edições, considerando a adequação das imagens para o público mirim.

Definido o material temático do Projeto, torna-se mister refletir sobre um método para análise (e posterior comparação) das produções visuais que compõem a ficção *O Saci* do universo mágico do *Sítio do Picapau Amarelo*.

A partir de algumas leituras e fichamentos da tese de Menin (1999), opto pela análise crítica da configuração textual como procedimento de pesquisa. Pautando-se em Auerbach (1994), Candido (1972, 1993) e Magnani (1996), a autora expõe que um traço marcante do citado método encontra-se no fato de se tomar o texto como ponto de partida e de chegada da interpretação, reconhecendo a autonomia da obra e considerando os aspectos extra-textuais (autor , receptor, contexto...), conferindo-lhes a singularidade devida.

Tais aspectos referem-se a opções temático-conteudistas (o que?) e estruturais-formais (como?), projetadas por um determinado autor (quem?), que se apresenta como sujeito de um discurso produzido de determinado ponto de vista e de lugar social (de onde?) e momento histórico (quando?), movido por certas necessidades (por quê?) e propósitos (para que?) e visando a determinado efeito em determinado tipo de leitor (para quem?) e à circulação, utilização e repercussão logrados pelo projeto do autor, ao longo da trajetória da obra. (MAGNANI, 1996, p.2)

Assim sendo, a pesquisa privilegia a perscrutação das ilustrações, e o método semiótico baseado na análise crítica da configuração textual se adequa a tal intenção, uma vez que aborda o objeto de estudo sob ampla perspectiva de envolvimento do artista, do momento histórico de produção e do público previsto, chegando à carga ideológica subjacente às formas visuais.

Para a execução de uma reflexão completa, recorro à vertente teórica da Semiótica norte-americana, centrada na imagem e entendendo-a como signo, pensando na criança como foco de recepção, como apontam os estudos de Hans Robert Jauss. A proposta da citada abordagem é preconizar o alocutário como tópico essencial do movimento artístico. “Nessa relação de “parceria” auto-leitor, o texto torna-se objeto de fruição, de análise e de interpretação, mediante preenchimento de seus vazios.” (MENIN, 1999 p.69).

Embora não me atenha à Estética de Recepção no desenvolvimento deste estudo, cabe lembrar sua relevância no rol de teorias que defendem a natureza dialógica da linguagem. De acordo com Stan (1992), a união entre a Semiótica e a abordagem recepcional é incontestável, já que ambos pensam no processo de recepção. Tal aproximação é contemplada por pesquisadores contemporâneos, como Trevizan (2000) e Magnani (1996). Calcadas nesses pressupostos teórico-metodológicos, as vertentes conceituais inserem-se em duas esferas: A Semiótica e a Crítica literária (que se atem às peculiaridades da literatura infantil).

A dimensão semiótica busca interpretar, problematizar e discutir a teia ideológica inscrita nas diferentes ilustrações de duas edições de um título lobatiano. Para tanto, os alicerces teóricos nesse campo serão constituídos por Charles Sanders Peirce, *Semiótica e Filosofia* (1987), fonte em uma complexa concepção de signo, como também o francês Roland Barthes, *O Prazer do Texto* (1977), *Mitologias* (1985) e *A Câmara Clara* (1984), e a brasileira Lúcia Santaella, *O que é Semiótica* (1984), cuja contribuição está em explicitar as múltiplas possibilidades de aplicação da teoria peirciana em heterogêneos objetos culturais.

A bibliografia voltada especificamente à arte (da pintura em óleo aos cartuns) abarca a coletânea organizada por Aduino Novaes, *O Olhar* (1990), Kazuko Higuchi “Super-Homem, Mônica e Cia” In Chiappini *Aprender e Ensinar com Textos não Escolares* (1998), Sônia Luytin *O que é História em Quadrinhos* (1985) e Lúcia Pimentel Góes *Olhar de Descoberta* (1996).

Finalizando, nesta dissertação fundamento-me, outrossim, na crítica da literatura infantil, entendendo Monteiro Lobato no contexto da produção estética em língua portuguesa como um dos mais originais escritores. Isso se promove através de autores que se envolvem exclusivamente com o criador do Sítio de D. Benta, como Edgard Cavalheiro, *Monteiro Lobato: Vida e Obra* (1955), Carmem Lúcia de Azevedo, Márcia Camargos e

Vladimir Saccheta *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia* (1997), duas grandes biografias sobre a trajetória de Lobato, além de *A Barca de Gleyre* (1948), em que o escritor revela seu projeto literário ao amigo Godofredo Rangel. Merecem também destaque *Presença de Monteiro Lobato* (1982), de Eliana Yunes, e *Monteiro Lobato; Um Brasileiro sob Medida* (2000), de Marisa Lajolo, títulos que expõem fatos inéditos sobre a atuação do escritor de Taubaté.

Cabe também ressaltar as publicações de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, *Literatura Infantil Brasileira: história & histórias* (1987), Leonardo Arroyo, *Literatura Infantil Brasileira* (1969) e Nelly Novaes Coelho *Panorama Histórico da Literatura Infanto-Juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo* (1985), que problematizam a questão das diferentes fases da literatura para crianças em uma perspectiva histórico-social.

3.2 O Saci (1921): Justificando a Escolha pelo Livro

A ficção infantil de Monteiro Lobato é vasta, abarcando inúmeros títulos que se perpetuaram como clássicos da literatura moderna brasileira.

De acordo com Carvalho (1985), a saga dos habitantes do *Sítio do Picapau Amarelo* pode ser dividida em dois grandes blocos: o didático e o recreativo.

O didático é impregnado do ideário escolanista de Lobato, e sua preocupação está em ensinar deleitando, ou seja, introduzir conceitos científicos através de textos divertidos. Nessa linha tem-se *O Poço do Visconde*, *Emília no País da Gramática*, *Aritmética da Emília*, *Geografia de Dona Benta*, *Serões de Dona Benta*, *O Minotauro* e *Os Doze*

Trabalhos de Hércules, entre outros. As idéias são aqui perpassadas implicitamente- o que caracteriza o discurso estético.

O recreativo é voltado com maior ênfase ao lúdico, ao mítico, ao maravilhoso. Destaca-se nesse tópico a coletânea *Reinações de Narizinho*, como também os títulos *A Reforma da Natureza*, *Viagem ao Céu*, *O Picapau Amarelo*, *Memórias de Emília*, *Caçadas de Pedrinho*, *A Chave do Tamanho*, *Histórias de Tia Nastácia* e *O Saci*.

Na prática da leitura desses livros, verifico a presença de uma amálgama entre o recreativo e o didático. O primeiro apresenta, sutilmente, conhecimentos das mais complexas áreas do saber, como o segundo também se ocupa em povoar o imaginário do jovem com fantasia, encanto e beleza.

Embora todas as narrativas citadas mereçam a elaboração de um texto iconográfico à altura da criatividade do enredo, *A Reforma da Natureza* e *O Saci* necessitam com maior veracidade e esmero de ilustrações adequadas à história.

Segundo Carvalho (1985), o desenho auxiliaria muito a narração de *A Reforma da Natureza* por possibilitar ao leitor que visualizasse as transformações transgressoras propiciadas por Emília no reino biológico.

Por outro lado, *O Saci*, em se tratando de uma apresentação de seres lendários de diferentes regiões do país (a Vitória Régia e a Iara no Norte; o Caipora, o Lobisomem e a Mula-sem-cabeça no Nordeste; o Negrinho do Pastoreio e o Saci no Sul...(Carvalho, p. 1985)), exige imagens que complementem a cuidadosa descrição do autor no desencadear do enredo. Dessa forma a criança poderá conhecer melhor as figuras que permeiam o imaginário popular, reflexos do potencial criativo e inovador do homem.

Nesse sentido, opto pela narrativa *O Saci*, de 1921. Priorizo esta por resgatar as ricas manifestações folclóricas do Brasil. Além disso enquadra-se no gênero narrativo,

classificando-se como um conto, já que é um relato breve em prosa, constando de três momentos diferenciados: o estágio inicial de equilíbrio, o surgimento de um conflito que origina episódios e a posterior resolução do impasse, recuperando o equilíbrio perdido (Kaufman e Rodriguez, 1995).

Considero-a ainda um conto de assombração pelo fato da aventura conter seres bizarros e conduzir o leitor ao receio, ao pavor, ao medo – elementos, que, em contrapartida, excitam a curiosidade da criança e a estimulam a conhecer a mitologia nacional.

3.3 O Conto de Assombração no Cotidiano: Uma tradição aclamada.

O homem é, por natureza, um contador de histórias. Empenha-se em expor determinado acontecimento marcante em sua vida, recorrendo a todos os elementos que compõem a estrutura da narrativa: introdução, apresentação e descrição das personagens, desenvolvimento, clímax...

Há um encanto inegável pelo fascínio de uma história, o desejo em detalhá-la, conquistando a atenção e a emoção do ouvinte. No Brasil, os maiores apaixonados por essa arte são nomeados como “contadores de caso”. Pessoas que mergulham em um rico passado de experiências para falar com saudade sobre uma façanha. Os temas são variados e, muitas vezes, relatam fatos bucólicos que jamais se apagaram da memória. Compreendem uma quermesse, uma festa junina, um contato com Lampião ou uma celebração das Sagradas Missões, incluindo depoimentos sobre aparições ou fenômenos sobrenaturais (o que remete às credences populares).

Todos esses temas revelam a presença do folclore; manifestação cultural de estimada importância.

Como se sabe, o folclore tanto pode ser compreendido como uma realidade cultural viva nas ações e no pensamento de seres humanos, quanto como estudo dessa realidade. A geração de Silvio Romero via no segundo um método racional para conhecimento do primeiro, ou seja, em termos particulares, para o conhecimento do povo brasileiro. (FERNANDES, 1978, p.116).

Pensando o folclore como forma de conhecimento “científico”, o sociólogo se apropria da dimensão etimológica do termo e delimita seu objeto de estudo (sob uma esfera crítica e versátil ao conceito de “cultura do inculto”).

Em síntese, o objeto do folclore seria – pode-se falar assim, dentro desse esquema – o estudo dos elementos culturais praticamente ultrapassados: as “sobrevivências” Ou seja, como definiu Sébillot: “a ciência do saber popular” partindo da significação do próprio vocábulo (*folk* = povo; *lore* = saber), tal como propusera seu criador, William Thoms (FERNANDES, 1978 p.40).

Pela leitura do fragmento, constato que as primeiras pesquisas sobre folclore foram de natureza positivista, definindo o povo como aquele que vive das práticas do passado e não acompanha o desenvolvimento da sociedade, ou seja, o *progresso*. Investigações recentes defendem que uma gama de valores, expressas por elementos folclóricos, abrangem indistintamente todas as classes sociais. São aceitos e compartilhados pelo coletivo. A criança, por exemplo, independente do grupo social em que se encontra (privilegiado ou não) conhece determinada dança, determinado conto de fadas, determinado mito. Isso redimensiona o caráter pejorativo implícito no conceito de cultura popular. A nova visão de *grupo* inerente à concepção de cultura transcende à divisão de classes.

A cultura é o conjunto de códigos simbólicos reconhecidos pelo grupo: neles o indivíduo é formado desde o momento da sua concepção, nesses mesmos códigos, durante a sua infância, aprende os valores do grupo, por eles é mais tarde introduzido nas obrigações da vida adulta, da maneira como cada grupo social as concebe (PCN: Pluralidade Cultural 1998 p.43).

Os grupos sociais apontados são entendidos como os membros das diferentes culturas. O exposto excerto pode ser exemplificado por meio do ritual ao qual se submete o jovem para o matrimônio, variando em cada religião (indígena, judaica, católica...) com códigos e valores específicos.

A cultura popular é opulenta em lendas, seres fantásticos e figuras marcantes que povoam o imaginário do coletivo, como também em mitos, elucidando a origem do universo, da vida, do homem (Carvalho 1985, e Gaarder 1995).

Atendo-se especificamente ao folclore nacional, Silvio Romero (1960) aponta que essa riqueza de lendas e mitos (perpetuada pela tradição oral) deve-se à miscelânea de três etnias que constituíram o povo brasileiro: o índio, com uma religião politeísta e que tem como base a própria natureza (variando os deuses de acordo com a pluralidade de tribos); o negro, que encontra no candomblé e nos demais rituais africanos forças para superar o sofrimento e a dor; e o branco, de origem cristã, acostumado com as práticas da Santa Inquisição.

Diante do relacionamento do Brasil com outras nações (intensificado pela necessidade do comércio), imigrou-se mão-de-obra e importaram-se amiúde obras literárias, periódicos de arte e produções cinematográficas, possibilitando à população a apropriação e a incorporação de parte da cultura do exterior. Nesse sentido, os monstros da Grécia, os vampiros e feiticeiras dos países europeus e as múmias do Egito foram assimilados pelo cotidiano do público brasileiro – embora as adaptações elaboradas pelos filmes, visando unicamente ao êxito nas bilheterias, distorcessem as histórias originais¹.

¹ Vale, aqui, lembrar as inúmeras versões do mito de Hércules para o Cinema. O herói, após uma crise de loucura, trucidou os filhos no fogo. Para redimir-se do crime, Hércules teria que realizar as *tarefas* impostas por Eriseteu, ao termo das quais alcançaria a purificação, que constituem, respectivamente:

- 1-O estrangulamento do Leão de Neméia
- 2-A decapitação da Hidra de Lerna
- 3-A captura do terrível Javali
- 4-A caça à cerva Cerinita

A introdução de lendas estrangeiras no país não é recente. Remonta os primórdios da literatura brasileira com a recuperação da mitologia grega por parte dos artistas. Essa ação, reflexo de um estilo da época, é posteriormente criticada pelos escritores modernistas como se verifica nos textos de Monteiro Lobato. O clássico *O Sacy-Perêê*: Resultado de um Inquérito (1919), é um convite para que as gerações futuras edifiquem uma produção literária de teor verdadeiramente nacional. Tal livro compreende uma pesquisa que objetiva problematizar a figura lendária do Saci, verificando como as pessoas a receberam no passado e a concebem atualmente, marcando sua trajetória de transformação de acordo com as diferentes regiões do país.

Das nossas criações populares a mais original é o Sacy-perêê. Vem do autochtone que lhe deu o nome actual, corruptela de “Çaa cy perereg”. Não ficou provado, antes, parece que é criação exclusiva do negro. A filiação do

5-A destruição dos pássaros do lago Estínfalo

6-A limpeza dos estábulos de Áugias

7-O triunfo sobre o touro de Creta

8-O domínio dos cavalos de Diomedes

9-A busca pelo cinto de Hipólita

10-A apreensão dos bois de Gerião

11-O aprisionamento do cão Cérbero

12-A conquista dos pomos de ouro de Hespérides

As versões, porém, ferem e infantilizam o mito, embora tenham o importante papel de divulgá-lo. As produções Disney, por exemplo, construíram na longa metragem *Hércules* uma história em que a violência no enredo é atenuada. A série *O Jovem Hércules*, também da Disney, privilegia a comédia e a implícita crítica à estrutura fantástica das lendas, mas se distancia do mito ao incorporar personagens de outras tramas como as Parcas, o mancebo Alladim e o deus Thor. Uma outra versão estrangeira apresentada em 1999 pelo SBT traz o filho de Zeus como um errante. Recupera a violência da efabulação, mas perde sua literariedade, sua linguagem sígnica e polissêmica. Cria novas aventuras, conduzindo a narrativa a um distanciamento absoluto do mito grego, deturpando-o

nome ocorre por conta do Sr. Oliveira Lopes, autoridade em tuppy-guarany e línguas adjacentes. Sofreu o influxo do africano, passando de caboclinho a moleque. Modificou-se por injunção da phychica portugueza. O mestiço metteu nele muita coisa de seu (LOBATO, 1919, p.20).

O interesse pelo Saci estimula um vasto rol de leitores a escrever para o jornal em que trabalhava Lobato. Revelavam-lhe através de narrativas, pinturas e esculturas como viam a referida entidade, retomando histórias contadas pelos antepassados. Em cada relato, erguia-se um diferente olhar sobre o Saci, suas travessuras e proezas.

Há uma sutil intenção de Lobato ao promover essa pesquisa. Edgard Cavalheiro (1955) afirma que Oswald de Andrade o conhecia como um adepto do Modernismo (mesmo ciente de seu repúdio ao movimento de 1922). Assim, a luta de Lobato também se dirigia à busca de temas que divulgassem a realidade nacional, a aproximação entre a língua literária e a fala coloquial brasileira, a valorização do cotidiano e a pesquisa do material folclórico como fontes da nova arte.

Cabe lembrar um ponto interessante nos estudos que se debruçam sobre a vertente modernista. Alguns críticos consideram tal movimento contraditório, por almejar uma produção crítica fiel ao *nacional* apoiando-se em vanguardas *européias*. Meu objetivo com esta dissertação, porém, não é discutir tal questão, mas sim a intenção de Lobato em compor um trabalho que retratasse o país fielmente, recuperar sua produção literária infantil e problematizar as ilustrações presentes em duas edições de *O Saci*.

As fases literárias anteriores ao Modernismo resgatavam a mitologia grega para inspiração e preparação de romances e poemas, e essa prática remonta ao Renascimento europeu. A proposta de Lobato está em priorizar a mitologia brasileira, tão rica e envolvente: “E até hoje todos os povos modernos cultuam aqueles symbolos mortos apesar de nenhuma significação que elles tem fóra do ambiente grego” (1919 p.19). De acordo com o desígnio de

“Mythologia Brasílica”, o autor, sem desqualificar a inigualável criatividade do mito grego e estando perfeitamente consciente de sua contribuição para a humanidade, discute a relevância das lendas nacionais.

Temos nós, no seio da massa popular, matéria-prima digna de ser plasmada pelas mãos da arte? Sim. Não tão abundante e rica como tinha o grego, povo eleito da Harmonia; mas rica e abundante no suficiente para darmos ao mundo uma contribuição vultosa de criações originais (op cit1919 p.19).

O gosto pelas criaturas lendárias atravessou o tempo e hoje é explorado pelo mercado editorial – embora tenha distanciado dos anseios nacionalistas de Lobato.

As Histórias em Quadrinhos e a literatura infantil brasileira dedicam parte de suas produções ao resgate das figuras mitológicas dos contos de assombração. Há, porém, impasses que merecem ser salientados.

Como alerta Srbek (2001), nas revistas às quais o Brasil tem acesso predominam os quadrinhos norte-americanos da “Disney” (calcados em um ambiente cultural estrangeiro) e os gibis da Maurício de Souza Produções (*A Turma do Penadinho*), que reproduzem os seres lendários britânicos. *A Turma do Pererê*, clássico do cartunista Ziraldo que comungava com os princípios de Lobato- a nova concepção de infância, a busca pelo conhecimento e a crítica aos cânones gramaticais- não mais se encontra nas bancas, completando assim um lamentável quadro.

No que tange à literatura, há um investimento das Editoras em maior escala para com o conto de assombração nacional. Coleções são publicadas exclusivamente com o intuito de difundir histórias da cultura popular.

Assim sendo, cabe lembrar as séries “Contos de Espantar Meninos” e “Curupira”, ambos da Editora Ática. A primeira, com contos de Regina Chanlian e ilustrações de Helena Alexandrino, comporta os títulos *A Hora do Caipora*, *A Risada do Saci* e *A Cuca vem*

Pegar. A segunda, com textos de Joel Rufino dos Santos e ilustrações de Zeflávio Teixeira, abarca os livros *Dudu Calunga*, *Rainha Quiximbi* e *Cururu virou Pajé*.

Com base nessa exposição, apresentarei, a seguir, uma das mais conhecidas narrativas do âmbito folclórico concernente ao objeto de estudo desta dissertação: *O Saci*, de 1921.

3.4 O Saci: Síntese do Enredo

Antes de dar início à apresentação da narrativa, cabe tecer uma breve exposição sobre o conceito de lenda e mito, bem como a diferença entre ambos subjacente às definições.

Dorson (1970) define a lenda como uma “narrativa oral tradicional considerada verdadeira por quem a conta e por muitos membros da sociedade onde circula, mas que contém elementos extraordinários ou sobrenaturais, segundo determinado padrão” (p.184). Difere-a do mito, entendendo-o como “um acontecimento em tempos antigos ou pré-históricos que faz alusão a deuses e outros entes sagrados” (p.185).

Atendo-se a essa questão, Alceu Maynard Araujo (1970) remete o leitor a Câmara Cascudo, que concebe o mito como um “sistema de lendas gravitando sobre um tema central com área geográfica ampla e sem exigência de fixação no tempo e no espaço”(p.416).

Comungando com essa mesma visão integradora de mito e lenda (para qual a segunda se insere na primeira), Araujo expõe as idéias norteadoras de sua obra sobre Folclore recorrendo a Basílio de Magalhães:

Mito: Transfiguração de seres e fenômenos naturais em corpos inaturais e forças sobrenaturais, tótems e tabus, pelo eu projetivo do homem – Foi então que se geraram as lendas, os contos, as fábulas de tradição popular. O que

caracteriza a lenda é a apoteose, ligada a proezas heróicas ou maravilhas supra-sensíveis, ao passo que o conto é a narrativa de façanhas míticas, ou mesmo heróicas, nimbadas pelo halo da lenda (ARAUJO, 1970 p. 414).

Embora tenha encontrado uma bibliografia contraditória no que se refere à caracterização de mitos e lendas (vale ressaltar que parte das fontes pesquisadas se achava calcada na perspectiva positivista citada no tópico anterior), detectei fortes vínculos entre as reflexões de Câmara Cascudo e Basílio de Magalhães. Ambos tematizam os conceitos discutidos acima, relacionando-os e completando a definição de Dorson que, mesmo com uma explicação coerente e complexa, implicava em uma separação entre as duas formas de manifestação folclórica.

Tendo como base essa conexão, observo que em *O Saci* Monteiro Lobato viabiliza sua proposta de literatura brasileira. Recupera a mitologia nacional oriunda da cultura portuguesa, africana e indígena, culminando com a criação de seres lendários a povoarem o imaginário do homem, propiciando o desenvolvimento dos contos de assombração.

Uma vez apresentada a concepção integradora de lenda e mito, cabe anunciar a natureza mítica da linguagem literária e da ilustração. Para Barthes (1984), tais modalidades artísticas envolvem a transfiguração- ou metamorfose- de um ser. O desenho e a fotografia, por exemplo, incluem o processo de transformação do corpo real em imagem.

Para o semiólogo francês, o mito é um sistema de comunicação e se caracteriza não pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a apresenta.

Entendendo estas considerações, passarei ao desenvolvimento do tópico anteriormente anunciado: a síntese do enredo de *O Saci*, a qual foi elaborada a partir da quinquagésima sexta edição, 1994, reimpressa em 2001.

A história tem início com o desejo de Pedrinho em passar as férias no paradisíaco *Sítio do Picapau Amarelo*, onde poderia viver empolgantes aventuras ao lado da

prima Narizinho, ouvir as mais belas histórias narradas pela avó Benta ou percorrer a vasta extensão territorial da propriedade em busca do desconhecido, do incognoscível, do novo.

A partir desse fato introdutório, o autor promove um recorte na cena e apresenta os principais personagens do universo lobatiano: a distinta D. Benta, senhora do lugarejo e portadora de uma notável bagagem de leituras e experiências; a quituteira tia Nastácia, perfeita personificação da contribuição do negro na cultura brasileira; a jovem Lúcia (conhecida como “a menina do nariz arrebitado”) que constitui a imprescindível figura feminina na produção e a grande aliada de Pedrinho em suas façanhas homéricas; o sábio Visconde de Sabugosa, força inabalável de um conhecimento culto, erudito e enciclopédico, embora alienado e ilhado em um mundo livresco, o Marquês de Rabicó, porquinho que melhor apresenta o íntimo humano, já que corresponde à síntese de bondade e vileza, de meiguice e antipatia, de amor e ódio; e Emília, a audaciosa boneca de pano que se torna humana no decorrer da obra de Lobato – uma das principais figuras na vasta galeria de criações que, sendo porta-voz do próprio escritor, protagoniza a maior parte de suas publicações.

O enredo, no desenvolvimento da narração, é marcado pela minuciosa descrição do espaço. Em princípio detalha-se a casa, os cômodos, os quartos, o escritório, a sala de jantar, a sala de visitas (com cada artefato cuidadosamente lembrado) e a varanda, ocupando-se nos parágrafos posteriores com os jardins cobertos por uma pluralidade de flores, o pomar opulento que se estendia até o horizonte, as múltiplas espécies de pássaros que surgiam a cantar, o terreiro vedado por uma cerca de pau-a-pique, o pasto, a estrada que rumava ao vilarejo, a ponte e o ribeirão, bem como a tapera do velho Barnabé e a mata virgem do Capoeirão dos Tucanos, que ocultava mistérios e sorrateiros perigos. Tais pormenores levam o leitor a constatar que os habitantes do sítio de D. Benta se achavam em absoluta paz e harmonia.

O temor e a curiosidade de Pedrinho, porém, começam a alterar o presente quadro. Almejava o garoto caçar no Capoeirão dos Tucanos e , para conseguir permissão da avó, resolveu exibir-lhe a coragem, a virilidade. Declarava que não tinha medo de onça, serpentes ou aracnídeos, mas logo se calou quando D. Benta advertiu que a mata era habitada por sacis.

Afoito, o menino ficou alguns dias a pensar naqueles diabólicos seres, chegando a consultar tia Nastácia para obter informações mais precisas. Esta persignou-se com fervor e revelou que tio Barnabé já tivera contato com os mesmos.

“Tio Barnabé era um negro de mais de oitenta anos que morava no rancho coberto por sapé lá junto da ponte. Pedrinho não disse nada a ninguém e foi vê-lo. Encontrou-o sentado, com o pé direito num toco de pau, à porta da casinha aqueitando ao sol” (LOBATO, 1994 p.13).

Quando o menino expôs suas dúvidas e intenções, o velho imediatamente descreveu o saci (“um diabinho de uma perna só” (p.14)), narrando a seguir as travessuras do referido duente (“ Azeda o leite, quebra a ponta das agulhas, esconde as tesourinhas de unha, embaraça os novelos de linha...”(p.14)).

Aproveitando o momento, tio Barnabé confessou ao garoto que, certa vez, o saci invadiu-lhe a casa. Por sorte conseguiu afugentá-lo com um cachimbo ardendo-se em pólvora, que explodiu enquanto o faceiro monstrinho o pitava.

Impressionado com aquela história, Pedrinho obstinou-se em caçar a aterradora entidade. Velozmente tomou nota com o negro sobre o ritual necessário para tal captura, antes de embrenhar-se pela mata adentro: precisaria de uma peneira com duas taquaras cruzadas em seu centro. Em dias de ventania, quando se formasse um redemoinho, jogar-se-ia a peneira no mesmo. Como os redemoinhos guardam em seu cerne um saci, bastaria colocar embaixo das taquaras uma garrafa que traria a criatura fantasmagórica para seu interior.

Finalizando, a garrafa seria tampada com uma rolha devidamente riscada com o símbolo de uma cruz, prendendo o saci e tornando-o escravo do caçador.

Acompanhado por Narizinho, Pedrinho seguiu as instruções do velho Barnabé e se dedicou à busca dos seres. No final da ação, percebeu que a garrafa se mantinha vazia, intacta. A prima então ironizou o garoto, não acreditando na eficácia daquele método.

Desapontado, Pedrinho reclamou por explicações a Barnabé. Aprendeu então que o saci apenas tomará forma, se tornará visível, quando aquele que o encarcerou adormecer.

O menino voltou contente para casa e, com o passar dos dias, partiu para o Capoeirão dos Tucanos como antes sonhara. Levou consigo a garrafa que aprisionava o saci, e isso o fortalecia com uma valentia grandiosa. O coração da mata se mostra tétrico e aterrador, mas nada abalou o jovem.

Foi quando o Saci se apresentou no fundo do receptáculo. Alertou o garoto que a região era extremamente perigosa e exigiu que o libertasse para que pudesse protegê-lo das assombrações da floresta. Sem opção de escolha, Pedrinho o soltou e se tornou seu grande amigo pelo resto da aventura.

Conheceu os gomos que geram os sacis e entendeu como nascem, crescem (transformando-se em endiabrados moleques de carapuça) e morrem (convertendo-se em cogumelos venenosos e orelhas-de-pau, fungos que se desenvolvem sobre os mais variados tipos de matéria orgânica).

Eis que surgiu uma onça. Pedrinho e o colega de uma perna só refugiam-se na copa de uma gigantesca árvore. Espantam a seguir o faminto animal, atirando em seus olhos o pó de algumas vagens secas.

Uma sucuri também apareceu, mas não representou ameaça alguma por ter acabado de engolir um boi.

Após o susto, Pedrinho e o Saci passaram a conversar sobre as severas leis da natureza, a luta dos animais pela sobrevivência, a presença arдил do homem, o significado da morte e o poder magnífico da vida.

Em meio ao diálogo filosófico, um ruído entre as folhas chamou-lhes a atenção novamente. Era o Curupira. O Saci explicou com entusiasmo que o Curupira personificava o espírito vingativo dos sertões, fazendo abater a desgraça sobre todos os que caçavam apenas por crueldade.

Aproveitando a ocasião, o Saci narrou-lhe a lenda do Boitatá e do Negrinho do Pastoreio, tão freqüentes nos pampas.

À meia-noite uma legião de sacis deixou o esconderijo e se lançou pelos arvoredos. Pedrinho contemplou-os com certo assombro. Pularam, treparam nos arbustos, formaram um ambiente festivo e jocoso.

A situação de paz é rompida pela projeção de uma nova ameaça: o Lobisomem, causa de um incontrolável rebuliço entre os sacizinhos.

Exalando um fétido cheiro de enxofre, o Saci conseguiu lograr a citada fera, que se aproximava movida pelo odor de carne humana. Perdendo as referências de onde se achava a presa, o Lobisomem continuou seu itinerário deixando Pedrinho intacto (e em pânico!). O perigo ainda não fora controlado, pois a figura mortífera da Mula-Sem-Cabeça apontava subitamente em um desenfreado galopar que estalava os arbustos. E, ao contrário do que todos imaginavam, a sinistra criatura mudou de rumo no ensejo mais periclitante. Tomou então outra direção e, embora passasse por perto da dupla de protagonistas, não chegou ao alcance dos olhos do menino.

Estavam enfim livres da presença dos dois imponentes monstros.

Os demais sacis retomaram a algazarra pelo matagal, até serem mais uma vez interrompidos pelo Caipora e pela Porca dos Sete Leitões – Seres bizarros que, embora fossem disformes e ariscos, não representavam perigo maior.

Os problemas voltam a se instaurar com a vinda de uma coruja, escrava e espiã do Saci que se achava no *Sítio do Picapau Amarelo*. Sua brusca chegada devia-se a uma grande missão: avisar seu amo que a Cuca invadira a propriedade de D. Benta e raptara Narizinho.

Pedrinho e o amigo Saci partiram imediatamente para o sítio. Queriam certificar-se da fatalidade. Encontraram rastros da Cuca na porteira, o que confirmava o alerta da coruja mensageira.

O garoto aproveitou para acalmar D. Benta e tia Nastácia, que se achavam aos prantos. Prometeu trazer Lúcia antes da alvorada, e dirigiu-se à gruta da inimiga montado em um ligeiro pangaré com o moleque de carapuça. Ali chegando, o Saci avistou a corpulenta bruxa e a fez adormecer com a fumaça de uma misteriosa folha que sigilosamente queimara em seu pito.

Com a vilã vencida pelo sono, o Saci a amarrou em fortes rolos de cipó. Para acordá-la não usaria pauladas, e sim *pingos d' água*. Perante Pedrinho “a engenhosa criaturinha trepou que nem macaco pelas estalactites gotejantes da gruta, até à que ficava bem a prumo sobre a cabeça da Cuca. E lá, então, encaminhou um fiozinho d' água de modo que gotejasse bem no meio da testa da Cuca” (LOBATO 1994 p.40).

A narrativa atingia o clímax.

A inimiga despertou furiosa e, ao saber das intenções dos adversários, exigiu que estes lhe trouxessem um fio de cabelo da Iara – Essa seria a condição para que desencantasse Narizinho, a qual havia sido convertida em pedra!.

Aceitando as imposições da Cuca, a dupla de aventureiros rumou à cachoeira mais próxima e colheu o material da sereia. Regressou apressadamente e apresentou à bruxa o requisitado fio. Esta, porém, os ignorou e traçou uma missão ainda mais árdua: desejava a barba de um Caipora.

Indignado e colérico com aquela nova investida, o Saci se recusou a submeter-se a tal trabalho, e ameaçou a vilã de recorrer aos pingos da estalactite no caso desta não resolver o impasse de Narizinho. Temendo os citados pingos - que lhe causavam uma tortuosa dor de cabeça- e se mantendo imobilizada pelos cipós, a Cuca se rendeu com fúria e revolta. Suas últimas palavras foram: “ Farei o que querem. Desencantarei a menina. Voltem ao sítio, procurem perto do pote d’água uma flor azul que lá deixei, arranquem-lhe as pétalas e lancem-nas ao vento logo ao romper da manhã. Narizinho, que deixei transformada em pedra, reaparecerá imediatamente” (LOBATO, 1994 p.44).

Pedrinho procedeu à feitiçaria como a monstruosa criatura instruíra. E em pouco tempo, Narizinho surgiu entre a campesina paisagem do terreiro, para o supremo contentamento da avó Benta e da cozinheira Nastácia. Pedrinho foi, então, aclamado como grande herói, mas o mesmo, mostrando uma invejável maturidade, confessou-lhes que o triunfo sobre a Cuca se devia à astúcia, à intrepidez e à inteligência do amigo Saci.

Narizinho procurou com entusiasmo o duende para agradecer-lhe ; mas não o encontrou. Decepcionou-se no primeiro momento, porém, logo achou em seu travesseiro uma lembrança deixada por ele. Era um ramo de miosótis, planta conhecida na Inglaterra como *forget-me-not*. Fecha-se então a seqüência. O pedido do Saci para que a menina nunca o esquecesse- expresso implicitamente pelo nome da planta, em um enigma que se completava em outro idioma- compreende o grande epílogo do conto.

E assim se instaura o desfecho do conto: a vitória de Pedrinho- o herói- e o desencantamento de Lúcia- a donzela- explicitam a recompensa aos justos, ao tempo em que a derrota final da Cuca - a bruxa - ergue-se como o castigo à vilania, à maldade, à perfídia. Pelos elementos aqui citados, constata-se um elo entre *O Saci* e os contos de fadas tradicionais, embora o conjunto de publicações de Lobato não se adeqüe a essa perspectiva. Nas demais histórias os heróis não são apenas os personagens masculinos, há uma atuação ativa das mulheres, não há vilões e relações maniqueístas levadas ao extremo, e os epílogos são marcados pela busca e conquista de determinado conhecimento.

Concatenada à estrutura verbal da narrativa, a ilustração de *O Saci* carrega inegável carga ideológica. É justamente essa conexão (lingüística x visual) que tecerei nos próximos capítulos, conhecendo, investigando, refletindo e problematizando como dois artistas plásticos conceberam o enredo. Assim sendo, farei a seguir uma discussão sobre o conceito de literatura e ilustração- e suas implicações no âmbito escolar- para, no capítulo final, aprofundar-me no estudo sobre as imagens veiculadas pelos escritos fantásticos de Monteiro Lobato no cenário da literatura infantil nacional.

CAPÍTULO 4- DISCUTINDO O ENSINO DE LITERATURA INFANTIL NA EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL

Gosto de Lobato. Não o Lobato das mil mortes de Urupês, mas o Lobato que botou na boca da Emília, quando perguntava “quem é você?”, a síntese da rebeldia: “Eu sou a Independência ou Morte!”
Ruth Rocha

4.1- A Criança, o Livro Ilustrado e a Formação do Educador: um diálogo

Uma concepção de leitura muito freqüente nas unidades de ensino concerne à decodificação dos signos lingüísticos através do condicionamento estímulo-resposta. Pauta-se na abordagem behaviorista (MIZUKAMI, 1986), e é constante nas práticas de alfabetização, no momento de iniciar a criança no universo das letras.

Com os intensos avanços nas pesquisas de ordem cognitivista, redimensionou-se o conceito de leitura, entendendo-o como “um processo de compreensão de expressões formais e simbólicas, por meio de qualquer linguagem” (MARTINS, 1989, p.30).

Partindo dessa reflexão, bem como dos estudos de Paulo Freire (1982), Souza (1992) pensa o ato de ler em uma esfera social, necessário para a formação crítica do homem e sua integração em uma sociedade movida por signos.

Leitura é, basicamente, o ato de perceber e atribuir significados através de uma conjunção de fatores pessoais com o momento e o lugar, com as circunstâncias. Ler é interpretar uma percepção sob as influências de um determinado contexto. Esse processo leva o indivíduo a uma compreensão particular da realidade.

(SOUZA, 1992 p.1).

Seguindo uma perspectiva bakhtiniana, Brandão e Micheletti (1998) enfocam a leitura como uma interação dialógica. Envolve uma mente produtora que dirigirá seu documento escrito para outro sujeito (quiçá distante no tempo e no espaço). Isso pressupõe a concepção de que o leitor não é um elemento passivo, já que é responsável pelo funcionamento da máquina textual

concretizado no momento da leitura.

O ato de ler é um processo abrangente e complexo, é um processo de compreensão, de inteligência de mundo que envolve uma característica essencial e singular do homem: a sua capacidade simbólica e de interação com o outro pela mediação da palavra. Da palavra enquanto signo, variável e flexível, marcado pela mobilidade que lhe confere o contexto. Contexto entendido não só no sentido mais restrito de situação imediata de produção do discurso, mas naquele sentido que enraíza histórica e socialmente o homem. É tendo no horizonte essa concepção de palavra enquanto signo vivo, dialético, voltado para o outro, que nossas preocupações sobre leitura têm sido suscitadas. (BRANDÃO , MICHELETTI, 1998, p.17)

Nesse sentido, a contribuição de Trevisan (2000) está em trazer a questão da leitura completa para discussão, bem como suas possibilidades. Retomando o conceito do crítico Stierle (1979) no que tange à *competência recepional*, a autora salienta que, quanto maior for a bagagem cultural do sujeito, seu repertório enciclopédico, maiores serão as chances deste promover um rico diálogo com a produção escrita. Penetrará na cadeia lingüística, reconhecerá o jogo intencional dos signos e adentrará a dimensão ideológica subjacente às malhas textuais. Melhor: estabelecerá vínculos entre a obra lida e outras criações literárias, perfazendo a intertextualidade, o relacionamento entre textos (modelo teórico de Kristeva (1974) resgatado por Trevisan). Ativando suas leituras anteriores, o indivíduo estabelece um confronto entre estas e o novo texto que arrosta, verificando semelhanças e diferenças. Completa-se, dessa forma, o ato de ler.

Há um diálogo entre as produções que merece ser lembrado. Nenhum texto emerge do nada. Toda obra brota de outros textos, todo autor recorre a suas experiências literárias ao escrever, ao lançar suas idéias na composição de uma narrativa. Como já pontuara Eliot (1989), o passado (o repertório anterior) está no presente (o novo texto oriundo dessa bagagem).

Em *O Fantástico Mistério de Feiurinha* de Pedro Bandeira (1998), por exemplo, detecta-se, no enredo, implicitamente, leituras anteriores das obras de Charles Perrault, Monteiro Lobato, Hans Christian Andersen, Esopo, La Fontaine e dos irmãos Grimm. Tal constatação se deve ao fato de o enredo tocar nas histórias tradicionais dos contos de fadas. O mesmo procedimento se verifica em *Reinações de Narizinho* (1921), quando Lobato resgata as princesas dos referidos contos para uma festa no Sítio do Picapau Amarelo.

Os dois livros mencionados merecem destaque por se inserirem na esfera da literatura infantil. Trabalham a palavra com artisticidade e exibem ilustrações com inegável teor estético. Quando o código verbal e o visual se acham em perfeita sintonia, veiculam-se em uma coerência que agrada à criança.

Há, porém, impasses no trabalho com títulos infantis que valem ser salientados, como o preconceito que ainda impera na crítica literária nacional no que concerne às produções para o leitor mirim e às deficiências na formação acadêmica do professor nas aulas sobre arte.

Arroyo (1963) ressalta que a maior parte dos profissionais considera a prosa infantil inferior a outros gêneros, como a crônica e a rapsódia, direcionadas ao leitor adulto. Essa observação pode ser notada nas críticas feitas pelo público assíduo da *Cult* (2000) - um periódico brasileiro voltado a dossiês de cânones da literatura universal. No exemplar de número 37, lamentava-se o fato de a revista pouco ter produzido sobre contos e poemas para jovens. A indignação devia-se à precária divulgação do prêmio Hans Christian Andersen que, naquele ano, foi concedido à escritora brasileira Ana Maria Machado pelo conjunto de sua obra.

Os resultados da pesquisa *Aspectos Ideológicos na Literatura Infantil de Monteiro Lobato* (2000) comprovaram-me que caberia ao docente a preparação do leitor, mas este não procede de maneira adequada por não conhecer textos literários infantis, autores consagrados e respectivos ilustradores, e nem mesmo possuir a prática da leitura, inviabilizando o contato com obras variadas. Além disso, a Universidade acaba não oferecendo ao licenciando o espaço para a discussão destas questões. Os currículos contemplam a Literatura Infantil como disciplina optativa e geralmente semestral, impedindo maiores aprofundamentos. Novas bibliografias sobre o assunto adentram anualmente o mercado editorial, mas o mestre muitas vezes não tem condições financeiras para adquirí-las.

Além desses percalços, percebi por esse estudo que uma porcentagem significativa de educadores lecionou durante décadas com os mesmos procedimentos assimilados na graduação, sem voltar a frequentar novos cursos. No ensino de Língua Portuguesa, isso implica uma prática unicamente voltada à dimensão lingüística, com o objetivo de levar o aluno ao domínio da gramática, da ortografia, da morfologia e da sintaxe. A própria denominação da disciplina espelha essa perspectiva. A *Língua* é um conjunto de normas mais ou menos estáticas a serviço da fala, e constitui objeto central de estudo da Lingüística. A língua está inscrita na *linguagem*, que é de natureza complexa, compreendendo uma síntese dialética entre *língua* e *fala*.

Com base em Souza (2000), os estudos em Semiótica, que enfocam o valor das linguagens como cernes de ideologia e propõem alternativas de análise que consideram a junção entre locutor, locutários e criação, surgem no Brasil em grande escala apenas no limiar dos anos 80.

Entendendo que a maior parte do professorado que atua nas séries iniciais formou-se na década de 70 e não mais se atualizou em novos cursos, posso compreender o porquê de tanto se priorizar o texto artístico somente como pretexto para o ensino de gramática. As teorias da época em que se graduaram privilegiavam essa conduta.

Em entrevista¹ efetuada com uma parcela de professores da Rede Municipal de Ensino de Presidente Prudente, verifiquei lacunas e incoerências nas concepções de Método e Metodologia. 80% dos profissionais pensa-as como sinônimos. Estruturas meramente burocráticas das aulas. Com base em Geraldi (1974), entendo o método como uma diretriz que nasce de um viés epistemológico. A metodologia constitui a organização da ação educativa pautada em uma vertente teórica. Centra-se esta em uma organização conceptual, de natureza epistemológica e política, que envolve o domínio de determinados conceitos (O que é leitura? O que é texto? O que é literatura? O que é interpretação? O que é arte? O que é ensino de leitura? O que é ser leitor crítico?...), e em uma organização formal, que corresponde à seqüenciação do que será ensinado, os caminhos que o grupo de alunos trilhará para a incorporação de determinado conhecimento sistematizado.

Em geral, o livro didático de Comunicação e Expressão se utiliza da segunda modalidade para o ensino de literatura. Apresenta um rol de atividades a ser executado, ignorando o trabalho com a artisticidade dos textos (bem como as ilustrações que o acompanham), fixando-se no

¹Mais uma vez retomo a pesquisa que realizei enquanto aluno de graduação, denominada *Aspectos Ideológicos na Literatura Infantil de Monteiro Lobato*. Desenvolvida entre 1997 e 2000, enfoca a concepção de diferentes educadores sobre a obra homônima de Monteiro Lobato.

ensino da língua. Torna-se, porém, a voz que impera na sala de aula. O educador toma-o como guia, estabelecendo uma relação de subordinação e acomodação. O compêndio passa a ser um meio de “sanar” o despreparo, as dificuldades e os receios do docente.

Por um lado, de acordo com as pesquisas de Penim (1980) e Aquino (1996), tem-se indisciplina, evasão, poucos recursos, relação hierárquica marcada por fiscalização e autoritarismo do Dirigente de Ensino e do Coordenador para com o mestre. Problemas de ordem periclitante que necessitam de solução.

Por outro, é apenas neste tipo de escola que a criança de classe desfavorecida tem acesso ao texto literário, à arte, mesmo não a recebendo adequadamente. As experiências neste campo nas primeiras séries são deveras lamentáveis, e muitas vezes definham o desejo do leitor mirim. É, porém, este o único espaço de contato entre a criança e a obra literária infantil. Em casa, com a família, isso não acontece, já que a TV se torna o exclusivo palco de atrações. O mesmo se observa no grupo de amigos, em que o jovem se distancia ainda mais dessas questões, voltando-se para o universo dos jogos eletrônicos.

Grande parte dos pais se preocupa em formar no filho o hábito de ler, mas, por também não conhecer os títulos infantis variados, compra livros pela imagem da capa. Tais produções, quase sempre de caráter pedagógico, não rumam ao encontro dos anseios do garoto, rompendo-lhe o prazer pelo escrito.

Há nas unidades de ensino exemplares de clássicos da literatura infanto-juvenil nacional. O problema está na formação do docente para trazer tais criações aos estudantes e nas

políticas educacionais que não viabilizam um ensino com *qualidade*, voltado às expectativas do aluno.

A formação acadêmica é importante e necessária, na medida em que proporciona ao professor os subsídios teóricos para a sua prática docente. Daí a necessidade de que o professor seja formado por instituições de ensino sérias e de qualidade, por outro lado, é também, e principalmente, na prática, isto é, no emaranhado concreto da ação pedagógica cotidiana que a competência profissional do educador vai sendo efetivamente construída e aprimorada. Trata-se, no fundo, de uma competência na qual teoria e prática devem estar intrinsecamente articuladas. (SILVEIRA, 1995, p.28)

Mesmo diante desse quadro, a escola é ainda um meio de transformação da realidade. Embora haja uma alienação por parte do mestre no que tange ao tipo de sujeito que quer formar, e qual modelo de cidadão crítico e atuante que inspira o ensino, é a educação formal que possibilita ao leitor mirim o acesso à arte. O livro literário, como patrimônio cultural, é politicamente engajado com as causas sociais, forma e desenvolve a criatividade e proporciona momentos de fruição e prazer. Cabe ao educador direcionar seu trabalho nessa perspectiva. Promover e mediar o encontro entre a criança e a literatura. Faz parte de seu *compromisso*.

Tal encontro não envolve somente a leitura do código verbal. Contempla, acima de tudo, o visual, as gravuras, o traço, onde ambos se complementam intersemioticamente.

O gosto pelo segundo aspecto pode ser percebido no seguinte caso: Em pesquisa realizada em 1992 com alunos de 7^{as} e 8^{as} séries², detectou-se uma atenção especial dos jovens para com a ilustração. Não possuíam, porém, subsídios que os habilitassem a ler os textos não verbais, a captar o jogo sógnico das imagens, e por isso se limitavam a avaliar os desenhos com base no grau de

²Coordenada pelos professores Carlos Erivany Fantinati e Maria Alice Faria do curso de Letras da Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis.

imitação da realidade. Um texto visual, de acordo com esses depoimentos, era considerado bom ou mal à proporção que retratasse com perfeição o mundo. Uma vez que a escola permite o contato entre o garoto e a obra, é necessário que o docente instrumentalize o aluno a *interpretar* o pictórico e o lingüístico, o que implica a qualidade da formação docente para a superação de alguns problemas na educação contemporânea.

Somente o conjunto de depoimentos referentes a uma primeira etapa da pesquisa, em que os alunos puderam escolher livremente as obras que desejavam ler para responder a questões dos entrevistadores, já foi suficiente para oferecer um quadro curioso do papel que desempenha na obra o texto não-verbal para o jovem leitor. Ao contrário do que talvez se pudesse imaginar, não apenas as crianças das séries iniciais do 1º Grau atribuem importância à ilustração nos livros. Também os adolescentes pesquisados declaram preferir largamente a obras que alternam o texto verbal e o não-verbal. Como disse muito a seu modo um garoto de 14 anos: "Lendo a seco não dá". Diversos estudantes demonstraram encarar a ilustração como uma espécie de "descanso" para o texto verbal. (CECCANTINI e UNTI, 1992 p.05)

Essa atitude dos alunos, de se preocuparem apenas com o figurativismo da ilustração, seu grau de imitação da realidade, ou, na sua dificuldade em falar sobre uma dada ilustração, quando dizem gostar dela “porque é bem desenhada”, porque “são desenhos bem feitos”, revela, na verdade, um grande despreparo para a leitura da ilustração. Não percebem a pluralidade de propostas estéticas embutidas nas obras que alimentam o mercado; não diferenciam as muitas técnicas e estilos dos ilustradores; limitam-se a rejeitar qualquer ilustração que não aspire à mera imitação do real. Um exemplo dessa atitude foi a rejeição maciça dos alunos à ilustração metonímica, experimental, beirando à abstração, em que Cartus se vale de uma técnica mista de desenho, xerox, colagem, para *Desculpe a nossa falha*, de Ricardo Ramos (2ª ed., São Paulo, Scpione, 1988). Fica patente, portanto, o papel fundamental a ser desempenhado pelo professor no sentido de alargar os horizontes dos alunos para uma leitura mais criteriosa do texto não-verbal.

(op. cit. p.5)

Pensando na fragilidade da formação acadêmica nessa área, intenciono apresentar a riqueza de ideologias, o caráter polissêmico, o teor estético das ilustrações. Despertar a atenção do educador para as grandes possibilidades de trabalho com as formas visuais na sala de aula. Para tanto, apresentarei a seguir o conceito de Literatura Infantil e Ilustração que nortearão todo o estudo e fundamentarão a posterior análise dos objetos culturais, problematizando como Jean Gabriel Villin e Manoel Victor Filho dialogam com a ficção *O Saci* (1921).

4.2. Conceito de Literatura Infantil

Os textos com predomínio da função literária da linguagem têm uma intencionalidade estética. Seu autor emprega todos os recursos oferecidos pela língua, com liberdade e originalidade para criar beleza e recorre a todas as potencialidades do sistema lingüístico para produzir uma mensagem artística, uma obra de arte. Além disso, emprega uma linguagem figurada, opaca. (KAUFMAN e RODRIGUEZ 1995 p.4).

Com os consideráveis avanços da escrita nas civilizações ocidentais e orientais da Antigüidade, fez-se presente uma das mais belas formas de expressão artística: a *literatura*. Manifesta-se, em princípio, com a produção de espetáculos teatrais e de poemas líricos, idílicos e épicos, bem como a transcrição de mitos que atravessaram o tempo através da tradição oral. De Homero a Saramago, a literatura se manteve até os dias atuais com obras que se imortalizaram durante os séculos em constante diálogo com o público.

Em diversos países, nos diferentes contextos, inúmeros críticos têm se empenhado em compreender o fenômeno literário, suas especificidades e a inesgotabilidade de seu discurso, já que têm *sempre o que dizer* ao homem.

Essa preocupação é explicitada com os questionamentos levantados por dezenas de estudiosos -como Pound, Eagleton e Candido- que, problematizando o conceito de literatura, diferenciam sua estrutura de outras modalidades textuais (a jornalística, a científica, a instrucional...). Avançam sobre o que postula o senso comum, no qual prevalece a idéia de que é apenas o uso de belas frases ou de escritos “imaginativos” que se limitariam aos romances (Eagleton, 1983).

O conceito de literatura que utilizarei na presente pesquisa pautar-se-á nas reflexões do poeta Ezra Pound (1970), que a entende como a palavra carregada de significado. A linguagem trabalhada com artisticidade, saturada de metáforas, antíteses e signos, em que cada substantivo utilizado, cada verbo aproveitado, é escolhido intencionalmente com determinada significação, com determinada finalidade ideológica, com determinado compromisso social e

político.

Complementando esse pensamento, Eagleton (1983) define a literatura como o emprego da linguagem de forma peculiar, única, “não pragmática”. Contrapõe-se, por exemplo, ao manual de biologia, que emite uma mensagem recorrendo ao denotativo, ao sentido dicionarizado dos vocábulos. A literatura é lapidada pela conotação, pela polissemia, pelos múltiplos sentidos do signo lingüístico.

Candido (1965), comungando com tal concepção, refere-se à arte literária como um sistema simbólico de comunicação inter-humana, de elaboração e recepção entre homens. Os estudos de Candido enfocam a formação da literatura no Brasil, explicando essa questão a partir de uma ampla e criteriosa pesquisa sobre os períodos barroco e arcáde. Com base nesse resgate histórico, o autor salienta que autores e leitores são cúmplices na viabilização do fenômeno literário, transcendendo as limitações do tempo e do espaço, ou seja, o texto artístico permite que um sujeito emocione outro em um contexto diferente (um escritor de um passado remoto a dialogar com um leitor do presente) ou em localidades geográficas distantes (um literato de uma nacionalidade distinta (inglês, francês, italiano, russo...) a comover um leitor de outro país (um brasileiro, por exemplo, a conhecer o primor estético de Shakespeare, Flaubert, Dostoievski, Calvino...)).

Considerando essas reflexões, redimensionarei esta discussão, atendo-me a um campo da teoria literária: a prosa para crianças. Tomando como base a problematização que abre este capítulo, indago: os textos infantis poderiam ser concebidos como obras de arte? Como

literatura? O que é literatura infantil? Qual a importância da literatura infantil? Quais os valores ideológicos propagados por essa linguagem artística? O que caracteriza o texto infantil como literário? O que marca a especificidade desse discurso como um campo particular nos estudos literários?

Quais artistas se empenharam em ilustrar a obra de Monteiro Lobato? Quais as ideologias veiculadas pela linguagem verbal e visual de *O Saci*? Como ilustradores de contextos diferentes dialogaram com a ficção mencionada? Os desenhistas que tiveram contato direto com o criador do *Sítio do Picapau Amarelo* produziram ilustrações fiéis aos desígnios do escritor?

Na busca por respostas para esses questionamentos, farei um breve recuo no tempo para se compreender as transformações na concepção de infância que culminariam posteriormente com a formação de um gênero literário voltado exclusivamente à criança.

Dos primórdios da civilização à Idade Média, o sentimento de infância não existia, não se tinha consciência dessa particularidade enquanto fase distinta do ciclo vital. Pensadores como Platão até se interessavam pela questão do desenvolvimento infantil, mas eram mínimos. Durante séculos, garotos foram considerados como “adultos em miniatura”, compartilhando do trabalho e da diversão com os mais velhos.

Após o Renascimento, momento em que se reviram as práticas da Idade Média e o estatuto da ciência se solidificou definitivamente, inúmeros intelectuais começaram a refletir sobre as características singulares da criança. Dentre os primeiros filósofos que escreveram nesse campo, destacam-se Descartes, Montaigne, Locke e Rousseau (Guiraldelli, 1995).

Para Descartes (1596-1650), pelo fato de o homem ser uma mistura de corpo e alma, o corpo acaba induzindo ao erro através dos sentidos e por isso tende a falhar. Não sendo confiável, ele é tomado por idéias confusas e assim seduzido ao erro. A origem dessa fragilidade encontra-se na infância. De acordo com o filósofo, há na criança um recalque da razão que apenas será vencido na maturidade, quando o jovem se tornar um adulto e conhecer a Filosofia. Essa visão revela uma noção de infância, mesmo sendo traduzida por uma hipervalorização negativa da mesma.

Montaigne (1553-1592) condena as brincadeiras dos pais para com os bebês, pois estes ainda não entendem o agrado. Como Descartes, avalia a infância como um momento nefasto e a Filosofia como único caminho que conduz o homem à razão. E para que o jovem adentrasse o “estado filosófico” que idealizavam, era preciso submetê-lo aos castigos corporais.

Locke (1632-1704), mesmo desconfiando da eficácia da punição física, ocupou-se em detalhar formas para o bom uso do látigo. Compartilhava com os mesmos princípios dos demais intelectuais mencionados, encontrando também na criança a ausência do racional e o fracasso absoluto da Filosofia.

Ao contrário desses, Rousseau (1712-1778) deixa em segundo plano os castigos e ressalta a preciosidade, a singularidade e a importância da infância. Entende-a como o estado de pura Filosofia. Em linhas gerais, afirmava que a natureza era boa e o homem, portanto, era naturalmente bom. Todo o mal se encontrava na civilização, na sociedade, que afasta o sujeito de sua essência. Por esse motivo, Rousseau, em contraste com a ótica que prevalecia, almejava

que as crianças vivessem em seu estado de inocência. Em sua obra clássica *Emílio* (1762), livro-chave de suas idéias e que, apesar de queimado e condenado pelo Tribunal da Justiça em Paris, teve suas concepções difundidas por todos os continentes, enfatizou o ensino ativo (adequado à faculdade do jovem) e a formação moral pelo exemplo, e não pela punição.

Com os avanços nesses estudos e suas conseqüentes implicações, os pesquisadores contemporâneos- Piaget, Vygotsky, Luria e Leontiev (MIZUKAMI, 1986)- apontam que hoje a infância é concebida como uma fase especial de formação. Em nada se compara com o adulto, como outrora se pensou. A criança carrega características específicas e potencialidades que devem ser trabalhadas e cultivadas. A literatura, nesse sentido, constitui um meio sensível e inteligente que propiciará o desenvolvimento do jovem integralmente. Privar-lhe do encanto e da fantasia é sufocar a riqueza de seu mundo interior, de sua imaginação, de tudo que lhe é peculiar.

O projeto de uma literatura para crianças já é pensado no período de declínio do feudalismo, mas encontra uma atenção exclusiva e uma produção em grande escala somente nas últimas décadas do século XIX.

Lajolo e Zilberman (1988) afirmam que, no momento da Revolução Industrial na Europa, a maior parte dos garotos trabalhava nas fábricas no lugar dos adultos subversivos ou criminosos que agitavam a ordem social. Com o surgimento de novos estudos na linha de Rousseau, aponta-se a fragilidade dos jovens perante o mundo e intensifica-se a necessidade de prepará-los para que tivessem condições de enfrentar a sociedade. Isso explicita a importância

crucial da escola como mediadora entre a criança e o meio externo. A educação passa então a ser obrigatória a todos os pequenos cidadãos, e não apenas à burguesia.

Com a alfabetização dos garotos, a literatura encontra na criança uma consumidora e se fortalece como mercadoria. Uma porcentagem significativa de livros que circula pelo mercado editorial acaba, porém, não se enquadrando como literatura, como obra de arte. Compreendem textos de caráter pedagógico, ou seja, criações que deixam transparecer o modo como o adulto quer que o leitor mirim se comporte e entenda a realidade. Esboçam um projeto de ordem escapista, apresentando um mundo ilusório, ingênuo e de natureza utópica. Não há artisticidade. Exprime-se apenas a intenção de fazer com que a criança incorpore determinado valor ideológico.

As propostas de literatura infantil dos primeiros escritores brasileiros exemplificam o teor do tipo de narrativa mencionado. Empenhavam-se em elaborar contos que formassem na criança o sentimento de civismo, nacionalismo, de cidadania, de amor à Pátria. Os textos, porém, não portavam esteticidade, literariedade. Limitavam-se a louvar o país, deixando o trabalho com a linguagem conotativa, metafórica, substantivada de significação, em segundo plano.

O texto literário, ao contrário do pedagógico, é polissêmico, rico em sentidos. Aberto e lacunar a muitas leituras e interpretações que variam com o passar dos tempos. Tem sempre um modo específico de dizer algo à humanidade, e por isso é eterno, mantendo-se atual mesmo com o correr dos anos.

A multiplicidade de significados encontrada em uma obra deve ser lida de

acordo com a bagagem cultural do leitor e o momento histórico em que se insere. O impacto de uma criação hoje, por exemplo, não é o mesmo que em épocas pretéritas. Novos elementos são descobertos a cada nova leitura, o que leva a uma inesgotabilidade de sentidos do discurso literário. Essa constatação pode ser notada na fortuna crítica brasileira. Autores vituperados no século passado são aclamados no presente. Por quê? Porque novos componentes são encontrados no diálogo que se promove com o escritor.

A literatura infantil é uma expressão artística. Trata-se de uma modalidade discursiva impregnada de humanismo e esteticidade. Carrega uma carga ideológica implícita, subjacente à configuração textual. Sua função é sensibilizar a criança, despertando-lhe a criticidade, a contestação, a reflexão sobre a própria prática enquanto membro de uma sociedade e sujeito histórico. Nesse sentido, parte-se da leitura de um escrito artístico para se chegar à leitura do mundo. Assimila-se um universo de informações estruturadas pelas malhas textuais e se compreende melhor a realidade.

Entendendo a diferenciação entre o pedagógico e o estético, cabe ainda explicitar o que diferencia a literatura infantil de outros meios de comunicação que têm como matéria a linguagem..

O adjetivo, já ensinava nossa antiga professora, determina o substantivo, justificando-o. Quando se fala em literatura infantil, através do adjetivo, particulariza-se a questão dessa literatura em função do destinatário estipulado: a criança. Desse modo, circunscreve-se o âmbito desse tipo de texto: é escrito

para a criança e lido pela criança. Porém, é escrito, empresariado, divulgado e comprado pelo adulto. A especificidade do gênero vem dessa assimetria, sendo que todas as diferenças, tensões e intenções da relação adulto/criança manifestam-se também na literatura infantil.

(CARDEMARTORI, 1986, p.21)

Com base no excerto, a especificidade dos textos literários infantis deve-se ao fato destes terem a criança como leitor, como receptor, como alocutário. A prosa é elaborada com uma configuração lingüística adequada à expectativa do menino, um vocabulário próprio para tal, possibilitando-lhe momentos de confronto com sua realidade, de ruptura³ e de prazer.

Entendendo a literatura infantil como “um fenômeno estético e ideológico vinculado à cultura e à época” (CARVALHO, 1985 p.194), verifico que a criança é quem garante a singularidade desse discurso, já que é ela que constitui a recepção, o outro pólo da comunicação discursiva.

Com os avanços nos estudos cognitivistas e a ênfase no novo conceito de infância, a criança passa a deter um novo papel na sociedade, estimulando o surgimento de objetos industrializados como o brinquedo. Propicia o fortalecimento de pesquisas na área da Educação, que, em lhe observando o comportamento, detectam problemas psicológicos, éticos e sociais a serem vencidos (o medo, a rebeldia, a carência afetiva, a insatisfação, entre outros).

Coelho (1987), Aguiar e Bordini (1993) apontam para a importância das mensagens inscritas na linguagem artística do texto para a criança. Por meio de ações dos

³Termo denominado fruição na teoria de Barthes (1977). De acordo com o semiólogo francês, a fruição desconforta, rompe com a cultura do leitor, contrasta-se com sua visão de mundo.

personagens, das atrocidades cometidas pelos vilões e das lutas travadas pelos heróis em nome de causas justas (expressas no enredo), o leitor, lentamente, conscientiza-se de certos valores de conduta humana e de convívio social. Aqui se encontra a grande função social da leitura: a sensibilização perante o texto artístico, a aquisição de regras para a vida em sociedade (sem mecanismos de coerção ou de construção de sujeitos acríticos), a ampliação do conhecimento e o estabelecimento de elos entre o indivíduo e as produções culturais distantes no tempo e no espaço. A partir da identificação com os personagens da história, o leitor mirim assimila um conjunto de valores e os transforma em padrões de comportamento - tudo isso graças ao poder vigoroso que os jogos ideológicos e sógnicos⁴ propagam. Narrativas concebidas por um escritor, com base em suas

⁴Compreendem a riqueza de signos e ideologias que constrói a linguagem artística e que constituem mecanismos de impacto, atração e sedução do público. De acordo com Perez (2000), o texto literário é marcado, por estratégias

leituras anteriores, são construídas em determinadas circunstâncias visando atingir determinado receptor, o qual, de acordo com seu repertório de leituras, detecta alguns valores ocultados pela armadilha textual e previstos pelo autor.

Em linhas gerais, a literatura infantil é produzida por um adulto que escreve com arte para o menino, para a menina. O modo específico de dizer determinada mensagem compreende o *locus* da ideologia, à região em que esta se oculta sutilmente na teia do texto. É, sobretudo, neste modo que reside a singularidade da literatura para a criança.

Em meio à complexidade destas questões, cabe efetuar uma exposição sobre o conceito de ideologia.

Optei por defini-la apoiado nos pressupostos de Mikhail Bakhtin (1997). Após levantamento bibliográfico, detectei uma gama de teóricos que problematizava uma definição de ideologia, apoiada em diferentes concepções e em múltiplos campos do conhecimento. Escolhi assim o conceito bakhtiniano, que se centra especificamente na teoria da linguagem.

Entendo, aqui, a ideologia como princípios, idéias e valores característicos dos signos, de toda e qualquer modalidade da linguagem.

Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si

comunicativas do autor para conquistar o leitor e manter sua adesão. Tais estratégias são compostas por signos, que se cruzam na teia textual e se relacionam com o mundo para veicular implicitamente uma mensagem (a ideologia).

mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. Um corpo físico vale por si próprio: Não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia. (BAKHTIN, 1997, p.31).

Os signos não apenas definem a realidade, não apenas simbolizam o objeto, mas são, acima de tudo, fragmentos de um contexto. São dotados de uma função ideológica, e não se separam dela.

Os estudos de Bakhtin apontam ainda uma crítica à visão psicologista, que situa a ideologia no interior da consciência individual. Para o teórico, a ideologia se realiza apenas através do material semiótico, o que rompe com a apontada concepção.

No que tange à palavra, Bakhtin não a concebe como foco direto da ideologia se vista isoladamente. Pensa-a como um elemento neutro que se transforma em signo quando funciona ideologicamente, isto é, quando estiver contextualizado em um texto, expressando um significado literal e social, que poderá ser alterado de acordo com a situação em que se inserir. No discurso literário, em que a conotação se faz continuamente presente, os vocábulos transcendem seu significado dicionarizado e passam a representar o que está no universo textual e nas condições de situação de produção do texto. A palavra *ígneo*, por exemplo: pela esfera denotativa se associa ao fogo, mas pode se vincular na arte ao significado de amor e de paixão. A palavra passa a ter um sentido peculiar, único, construído, de modo estratégico e estético, pela Arte.

O grande objeto de estudo da obra bakhtiniana é a linguagem⁵, que é

⁵Cabe salientar que a produção de Mikhail Bakhtin, de acordo com Robert Stan (1992), acaba culminando com a delimitação de algumas categorias de análise que remontam gêneros literários da antiguidade, como a Carnavalização e a

compreendida como uma síntese dialética entre a fala e língua. A fala corresponde ao uso individual da língua, expressão oriunda do interior humano sendo enfatizada por uma corrente teórica da Lingüística denominada Subjetivismo Idealista. A língua constitui um conjunto de normas lingüísticas que se mantém parcialmente estática, enfatizada pelos teóricos lingüistas do Objetivismo Abstrato. Entendendo que a importância de ambas não pode ser pensada isoladamente, a contribuição de Bakhtin está em aproximá-las, culminando, assim, no conceito dialético da linguagem. Esta, é histórica, dinâmica, compreendendo a interação social. Não é um sistema acabado, renova-se a cada instante, transforma-se a cada momento.

A produção de Bakhtin torna-se uma revolução nos estudos voltados à lingüística em meio à crítica textual vigente em sua época. Nas análises de literatura efetuadas no século XIX, por exemplo, a atenção era concentrada na figura do autor, desconsiderando-se os outros elementos essenciais na comunicação artística (contexto, recepção,

Sátira Menipéia. O procedimento carnavalesco é caracterizado por instaurar o choque entre o oficial e o não oficial, o sagrado e o profano, o erudito e o popular, buscando a síntese reveladora da face humana. A Sátira Menipéia resgata a expressão cômica grega e é constituída pela presença do engraçado, pela libertação das limitações históricas, além da fusão entre o diálogo filosófico e o fantástico, a síncrese de fontes euro-afro-indígenas, a estrutura em três planos (terra, céu e inferno), a metamorfose, a infração às regras de bom tom e a subjacente crítica social.

etc). No século XX, com as vertentes teórico-críticas do Formalismo Russo e do New-Criticism, tem-se a valorização dos aspectos intrínsecos da obra (estilo, personagem, enredo, ambiente...). Apenas com Mikhail Bakhtin e Yuri Tynianov aponta-se e problematiza-se a perspectiva diacrônica do texto, ou seja, concentra-se a atenção do crítico literário no diálogo texto/contexto, não se privilegiando mais a atenção exclusiva na obra em si mesma, nem em qualquer outro elemento isolado do enredo histórico da produção textual.

Com a nova concepção da crítica textual, o próprio texto passa a ser valorizado em sua natureza semiótica, observando-se que o mesmo é formado por três unidades intrínsecas: a gramatical, a semântica e a pragmática.

A pragmática ganha relevo e é apontada como a unidade reveladora das ideologias subjacentes às malhas textuais, já que as unidades gramatical e semântica são veiculadoras do sentido lingüístico do texto. Para a execução de uma leitura completa (o que implica o entendimento amplo do texto) faz-se mister que o leitor transcenda este sentido lingüístico do texto e adentre a teia ideológica dos signos trabalhados estrategicamente pelo autor.

Uma teoria da leitura deve envolver, necessariamente, reflexões sobre a natureza triádica da linguagem, constituída de um elemento produtor (AUTOR), da matéria produzida (TEXTO) e do sujeito receptor (LEITOR), qualquer que seja a modalidade dessa linguagem (a jornalística, a literária, a fílmica, a publicitária...) (TREVIZAN, 2000 p.35).

Com base nas considerações de Trevizan, fundamentadas na semiótica peirciana, compreendo que, para a interpretação de uma obra literária, é necessário perceber a relação

existente entre o texto, o escritor e o receptor. Nesse sentido, o locutor, a produção estética (marcada por um momento histórico) e o público, que imortalizará um título literário a partir do diálogo que mantém com o mesmo através dos decênios, constituem eixos que compõem a comunicação artística (elementos estes citados por Candido na parte introdutória de *Literatura e Sociedade* (1965)).

Pelo conceito bakhtiniano de *ambivalência* textual, o contexto adquire enfoque. Oferece ao leitor informações que ampliam a análise da narrativa e possibilitam uma melhor interpretação da criação literária. Tais informações pressupõem a idéia de que o autor é uma entidade histórica e a matéria textual acha-se inserida em determinada situação cultural.

Seguindo essa linha teórica bakhtiniana, opto por uma concepção ampla e recente de texto, entendendo-o não como um sistema fechado em si (em uma dimensão puramente gramatical e semântica), mas sim equacionado em termos sociais e ideológicos (Kristeva, 1974).

Todos esses esclarecimentos cruzam-se no sentido de reconhecer a relevância do contexto social para a leitura do fenômeno literário, do caráter estético da prosa literária infantil.

Verifico ainda que a literatura veicula uma sutil mensagem construída pela conotação . Tal mensagem não está literalmente escrita, o que exige do público uma leitura cuidadosa. E a profundidade desta leitura varia também de acordo com o repertório enciclopédico do sujeito/ receptor. Geralmente, a apreensão das idéias propagadas por um texto dar-se-á na relação dialógica entre os signos da narrativa e o receptor, vinculados à mente criadora e ao contexto de elaboração da história infantil.

Nesse sentido, a compreensão de um texto apenas se efetivará, verdadeiramente, ao concatená-lo com o momento de sua concepção. Há um elo inegável entre o texto e a História. O primeiro é de grande relevância ao segundo, já que constitui a memória que impossibilita os fatos de se perderem.

Além de todas estas observações teóricas sobre o texto e sua ligação com o contexto, cabe ressaltar que o livro infantil é ainda marcado pela movimento intrínseco entre o desenho e a palavra, a imagem e o signo lingüístico. Assim sendo, no tópico a seguir apresentarei o conceito de ilustração que permeará toda a pesquisa.

4.3 Conceito de Ilustração

O termo “ilustrar” geralmente está associado à noção de ócio, de vazio, de insignificância, de ação de pouco valor. Frases como “Não se preocupe. Isso é apenas para ilustrar” descaracterizam a profundidade do vocábulo e o aproximam de uma conotação negativa. A ilustração, como parte integrante de um livro, possui mecanismos de sedução tão grandiosos quanto os verbais, os lingüísticos.

Cumprir notar que a ilusória exclusividade da língua, como forma de linguagem e meio de comunicação privilegiados, é muito intensamente devido a um condicionamento histórico que nos levou à crença de que as únicas formas de conhecimento, de saber e de interpretação do mundo são aquelas veiculadas pela língua, na sua manifestação como linguagem verbal oral ou escrita (SANTAELLA, 1984 p.12).

Reflexões semelhantes encontram-se em Sônia Luyten (1985) e Haroldo de Campos (1969) no que concerne ao preconceito para com a imagem nas publicações. De acordo com esses autores, verifica-se que a sociedade ignora os valores essenciais dos desenhos trazidos pela literatura. Acredita que o verdadeiro conhecimento reside unicamente na língua, o que desconsidera os tênues aspectos ideológicos também existentes na linguagem não-verbal e o teor essencialmente artístico da imagem.

Investigações nesse campo começam a ser feitas por diferentes acadêmicos, mas as pesquisas até agora são incipientes. Há um vasto caminho a ser percorrido. É um campo aberto para inúmeros estudiosos.

Na maioria das vezes, o docente que trabalha com literatura infantil desconhece o nome de ilustradores brasileiros. Bibliotecas e Editoras não possuem fichários ou catálogos com referências ao artista plástico que também participou do processo de elaboração da obra. Os livros didáticos de Comunicação e Expressão não contemplam o objetivo de conduzir a criança à interpretação das imagens, limitando-se ao trabalho com a estrutura verbal dos textos e enfatizando o ensino de ortografia e gramática como prioridades na disciplina Língua Portuguesa.

Em 1989, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) lançou um guia sobre os principais ilustradores nacionais, denominado *Ilustradores Brasileiros de Literatura Infantil e Juvenil*. A coletânea foi patrocinada pelo Banco Bandeirantes, mas não teve distribuição comercial. Assim sendo, poucos profissionais que trabalham com jovens tiveram acesso a este,

enquanto que a maior parte do público não o conheceu.

Em meio a escassez de trabalhos nessa área, Faria (1991) dedica-se ao estudo da especificidade da ilustração, sua importância para a criança e as técnicas mais utilizadas de Voltolino a Ziraldo. Pauta-se em teorias francesas e se caracteriza pela postura original em problematizar um tema ainda pouco discutido no Brasil.

De acordo com a pesquisadora, a criança, em seus primeiros anos de vida, não possui consciência de si no ambiente, acredita que faz parte dele. No processo de amadurecimento, quando o menino lentamente ordena o que está à sua volta, a imagem plástica passa a ter papel relevante. Ajuda-o a dominar as percepções visuais, representando-as em um espaço de duas dimensões. Auxilia-o a alargar suas vivências, já que o desenho representa situações que o jovem ainda não vivenciou pessoalmente, mas que pode compreender com perfeição. Prepara-o para atividades intelectuais mais complexas que exigem maior grau de abstração, como a linguagem matemática e a escrita.

Percebendo o valor das formas não-verbais para o desenvolvimento infantil, intelectuais no passado obstinaram-se em produzir textos privilegiando a presença do visual amalgamado ao lingüístico.

Em 1658, Comenius publica um manual para crianças com o objetivo de ensinar-lhes latim. O vocabulário apresentava-se ilustrado, o que conquistou a atenção de leitores-mirins e levou muitos educadores a imitar tal inovação por todo o mundo.

Com a cultura burguesa firmada após a Revolução Francesa, redimensionou-se o

conceito de infância. A imagem, por ser um mecanismo de sedução da criança, torna-se elemento preponderante no livro infantil. Associada ao texto, forma um conjunto indivisível e se aperfeiçoa com os avanços tecnológicos.

O século XX conhece a fase áurea da literatura para garotos. Nunca se editou tanto como atualmente, nunca tantos escritores produziram um número exorbitante de textos, nunca se discutiu com tanto ardor o que é literatura infantil, bem como sua importância e suas especificidades. Nesse contexto, a imagem torna-se componente essencial na constituição do projeto gráfico que culminará com a produção do *livro*. Toda obra nasce de tal projeto. Trata-se do ponto de partida para a posterior publicação.

Luís Camargo (1992), refletindo sobre seu próprio trabalho como desenhista, define a ilustração como a imagem que não apenas acompanha o texto, mas que pode representá-lo, narrá-lo, descrevê-lo, simbolizá-lo, expressá-lo, normatizá-lo e pontuá-lo. Procede de forma enriquecedora, estabelecendo uma relação dialógica entre o visual e o lingüístico. Este vínculo é entendido como *coerência intersemiótica*, ou seja, produto de dois códigos que convergem para os significados do texto.

A ilustração estabelece com o texto uma relação semântica. Nos casos ideais, uma relação de *coerência*, aqui denominada *coerência intersemiótica* pelo fato de ocorrer entre dois códigos diferentes, o visual e o verbal. Assim, entende-se neste estudo como *coerência intersemiótica* a relação de *coerência*, ou seja, *convergência* ou *não-contradição*, entre os significados (denotativos e conotativos) da ilustração e do texto (CAMARGO, 1998 p.75).

A *coerência intersemiótica* ocorre, portanto, no vínculo entre a palavra e a imagem.

A ilustração destaca-se pelo fascínio imediato que exerce sobre as crianças. Trata-se de um campo definido nas artes plásticas, como a pintura em óleo e a xilogravura. Trabalha com o sentimento, a emoção, a sensibilidade humana. Impressiona, atrai, instrui, deleita, encanta, comove, educa.

A arte é um signo, um objeto, algo que nos sugere a realidade de nosso espírito. Não vejo pois nenhum antagonismo entre abstração e figuração, enquanto nos sugira esta idéia de realidade. A realidade em que os olhos mostram é uma sombra extremamente pobre da realidade. (TAPIES, 1995 p.7)

Antony Tapies explicita aqui uma complexa definição de arte. Entende-a não apenas como uma imitação da realidade, mas como forma alternativa de refletir sobre a mesma, permitindo ao leitor o deslumbre, o sobressalto ou mesmo a indignação. Exibe-a de forma idealizada e estetizada, lidando com o verossímil e o inverossímil.

Também refletindo sobre Arte, Ostrower (1995) aponta que esta transcende as limitações temporais em razão da linguagem artística em que articula. É acessível ao homem, independente de certas limitações impostas pela distância cronológica.

Então que milagre é este, de na arte existir uma linguagem que é acessível a todos, independente do fato de as obras terem sido criadas em culturas e épocas diferentes, há 500 ou 5 mil anos atrás? Que tipo de linguagem seria? De fato, estamos na presença de uma metalinguagem, que serve de referencial a todos os outros modos de comunicação humana. (OSTROWER, 1990 p.172).

Atendo-se ao fenômeno da literatura infantil, Coelho (2000) problematiza a questão da inesgotabilidade da linguagem artística e a relevância da ilustração no desenvolvimento da criança, estimulando-lhe a atenção visual e a comunicação com a situação proposta pela narrativa.

Tecendo alguns comentários sobre a imagem trazida pelo livro *O Fim do Mar Sem Fim*, de Vinícius José Jardim, Trevizan (2000) aponta e discute as ideologias contidas na construção do desenho- a morte e seu caráter inexplicável. Nesse sentido, detecta as diversas relações de sentidos expostas pelas combinações firmadas entre os *signos* e entre os *signos* e o *mundo*. Santaella (1984), com base nas considerações do semioticista norte-americano Charles Sanders Peirce (1987), define o signo como tudo aquilo que está no lugar de um objeto, representando-o, na comunicação humana.

Para melhor compreender esse conceito, é necessário introduzir alguns princípios teóricos norteadores da teoria peirciana:

Charles Sanders Peirce foi um estudioso norte-americano que se dedicou a uma heterogeneidade de áreas do saber , mas não se confinou estritamente em nenhum delas. Essa diversidade de campos em que atuou reflete seu interesse por uma particularidade verificada nas complexas ciências em que se atém: a *Lógica*. O conhecimento da mesma, porém, implica o entendimento de seus métodos de raciocínio.

O semioticista considera a lógica como um ramo da teoria geral dos signos, da Semiótica. Posteriormente adotou uma concepção ainda mais ampla, pensando a Lógica como quase aplicável a uma teoria de todos os tipos possíveis de signos.

Quanto à Semiótica em seus aspectos peculiares, entende-a como um saber que engloba a Gramática, a Retórica e a Lógica Crítica. Pensa-a como parte de um sistema epistemológico ainda maior. Postula uma arquitetônica classificação das diferentes ciências por ele

estudadas e as relações que mantêm entre si. Estas são enquadradas em três grandes grupos, as quais denomina ciências de descoberta, de digestão e de aplicação.

As ciências de descoberta comportam a Matemática, a Física e a Ideoscopia. Dividem-se em ciências físicas e psíquicas, que se desmembram e culminam com novas vertentes epistemológicas.

A esfera da digestão divulga as descobertas do primeiro grupo, criando novos campos filosóficos. Os conhecimentos da aplicação fecham o trio, formando o conjunto de um sistema filosófico vasto e complexo.

Há, porém, minuciosidades nas reflexões peircianas sobre as propriedades científicas, que merecem ser salientadas.

Para Charles S. Peirce, a primeira instância de um trabalho filosófico é fenomenológica. O fenômeno é concebido como tudo o que é oriundo do meio externo e que pode ser examinado e avaliado. Nesse sentido, o cheiro de uma flor, o soar de um sino, a batida na porta ou os trovões em uma tempestade constituem exemplos de fenômenos do cotidiano que são passíveis de observação.

O fenômeno pode ainda ter origem interna ou visceral, o que também permite a contemplação (a dor no corpo, a visualização de uma lembrança...).

Tais ponderações convergem para uma concepção ampla de fenômeno, e por isso a fenomenologia peirciana é aberta, rica, complexa. Trata-se da base fundamental para qualquer ciência. Observa atentamente algo que surge do meio externo ou interno e, através da análise,

delineia suas formas e características universais. Pretende assim produzir uma fundamentação conceitual para toda a filosofia, todo campo epistemológico enquadrado na arquitetada classificação, citada nos parágrafos anteriores.

A Fenomenologia, como base fundamental para qualquer ciência, meramente observa os fenômenos e, através da análise, postula as formas de propriedades universais desses fenômenos. Devem nascer daí as categorias universais de toda e qualquer experiência e pensamento. Numa recusa cabal a qualquer julgamento avaliativo *a priori*, a Fenomenologia é totalmente independente das ciências normativas.

É, porém, sob a base da Fenomenologia que as ciências normativas se desenvolvem obedecendo à seqüência seguinte: Estética, Ética e Semiótica ou Lógica. Tendo todas elas por função” distinguir o que deve do que não deve ser”, a Estética se define como ciência daquilo que é objetivamente admirável sem qualquer razão ulterior. É a base para a Ética ou ciência da ação ou conduta que da Estética recebe seus primeiros princípios. Sob ambas, e delas extraindo seus princípios, estrutura-se em três ramos⁶ a ciência Semiótica, teoria dos signos e do pensamento deliberado. Por fim, como última ciência desse edifício aparece a Metafísica ou ciência da realidade.

(SANTAELLA 1984 p.38)

Com o objetivo de encontrar características universais em todos os fenômenos, Peirce estudou-os preocupado em perceber como os mesmos se apresentam à mente e entendeu que tudo o que aparece à consciência vem de três propriedades: A Primeiridade (momento de estagnação, apreensão e originalidade), a Secundidade (ensejo de se estabelecer ligações, reflexões e confronto entre o foco contemplado e o repertório de conhecimentos do sujeito) e a Terceiridade (onde se perfaz a síntese dialética).

⁶Compreende, respectivamente, a Gramática, a Retórica e a Lógica Crítica.

Nessa perspectiva, para se conhecer o fenômeno, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação entre o sujeito e o fenômeno (SANTAELLA, 1984).

Seguindo essa linha de raciocínio, os estudos de Peirce catalogam os signos em muitas tricotomias. Destaca-se, nessa classificação, a relação destes consigo mesmo, denominada *quali-signo*, *sin-signo* e *legi-signo*. Tal terminologia, que em princípio pode parecer estranha ao leitor, reflete uma preocupação do teórico em recorrer a neologismos para designar conceitos científicos novos, evitando a confusão com vocábulos já existentes e seus respectivos significados. Assim sendo, aproveitando-se nesta pesquisa das palavras do próprio Peirce (1987) passarei ao esclarecimento das três categorias mencionadas.

Em si mesmo, um signo ou tem a natureza de uma aparência e eu o chamo *quali-signo*, ou é um objeto ou acontecimento individual e eu o chamo de *sin-signo* (a sílaba *sin* corresponde à primeira sílaba de *semel*, *simul*, *singular*, etc.) ou, como terceira hipótese, o signo tem a natureza de um tipo geral e eu o chamo *legi-signo* (SANTAELLA,1984 p.143).

O *quali-signo* constitui o signo em si mesmo, em estado de Primeiridade. O *sin-signo* marca as relações do signo com outro, especificando sua condição singular numa relação a dois (Secundidade). “Um *Legi-signo* é uma lei que é signo. Tal lei é comumente estabelecida por homens. Todo signo convencional é um *Legi-signo*”(op. cit. p.100) e se relaciona com o nível da Terceiridade.

Peirce também classifica o signo de acordo com o objeto a que se refere, enquadrando-o como ícone (Primeiridade), índice (Secundidade) e símbolo (Terceiridade). O primeiro está apenas para contemplação. O segundo indica outros aspectos com o qual o objeto contemplado está vinculado. O terceiro é constituído por iconicidade (desencadeada pelo olhar, pela

contemplação) e indicialidade (onde se buscam relações, ativadas pelo repertório cultural do receptor, através das pistas que o objeto artístico oferece). Estes três níveis do signo peirciano revelam o percurso recepcional de palavras e imagens.

Todas as correlações sógnicas tornam-se explicitadoras também da necessidade de imposição (ao espectador) de um percurso recepcional pautado segundo princípios semióticos peirceanos.(Santaella, 1988) pela contemplação inicial das imagens (ICONICIDADE), pela inserção relacional destas imagens na totalidade constituída na obra (INDICIALIDADE), e pelo reconhecimento final da SIMBOLIZAÇÃO instaurada na produção artística (TREVIZAN, 2000 p.108).

Pensando na ilustração de acordo com a exposta concepção de signo, noto que o desenho está na condição de representação do objeto. A imagem de Gioconda, por exemplo, acha-se no lugar da dama de Florença. O mesmo acontece na relação entre os afrescos renascentistas e as pessoas retratadas. A pintura de Monet e a paisagem que o inspirou. Em todos esses casos, o pictórico possui um elo com o real, relendo-o com um olhar substantivado pela Arte, tornando-o, assim, estetizado, idealizado e, portanto, fascinante.

Bakhtin (1997) aponta que o signo não apenas traduz uma realidade, mas constitui o fragmento de um contexto, de um momento. A pintura, também de natureza sógnica, chega a ser concebida como documento histórico de uma época, já que está impregnada das marcas de um período histórico, temporal e espacial.

Pautando-se em estudos na área da semiologia, Luís Camargo (1998) afirma que a função da imagem não é apenas adornar ou elucidar um texto. Não se limita a essa perspectiva. Recorrendo também a algumas categorias da lingüística, o teórico apresenta onze funções da ilustração; explicitadas brevemente abaixo:

- a) Função Representativa, quando imita a aparência do ser ao qual se refere.
- b) Descritiva, que detalha a aparência do ser representado.
- c) Narrativa, que situa o ser representado em devir, através de transformações de ações, sugerindo uma história, uma cena.
- d) Simbólica, que aponta para um significado sobreposto ao seu referente.
- e) Expressiva, quando revela sentimentos e valores do produtor da imagem.
- f) Estética, orientada para a forma da mensagem visual.
- g) Lúdica, quando prioriza um jogo (incluindo o humor como modalidade desse jogo) em relação ao referente, à mensagem e ao destinatário.
- h) Conativa, orientada para o receptor através de procedimentos persuasivos.
- i) Metalingüística, quando o referente da imagem é o próprio código visual.
- j) Fática, orientada para o canal (suporte da imagem), enfatizando seu papel no discurso visual e constante amiúde na poesia concreta.
- k) Pontuação, orientada para o texto no qual está inserida, sinalizando seu início, seu término e suas partes.

“Assim, parece que muito mais do que *ornar* ou *elucidar* um texto, imagem pode *representar, narrar, descrever, simbolizar, expressar, brincar, persuadir, normatizar, pontuar*, além de enfatizar *sua própria configuração, chamar a atenção para seu suporte ou para o código visual*. Homologamente ao que ocorre no código verbal, essas diferentes funções não resultam do *monopólio* de uma determinada função, mas de diferentes *hierarquizações* dessas funções”. (CAMARGO, 1998, p.60).

Camargo aponta ainda outros traços compartilhados entre os códigos verbal e

visual. Fixando-se na problematização da imagem, discute os significados denotativos e conotativos, entendendo o primeiro como o que a gravura representa, e o segundo como as associações que a mesma sugere, especialmente na maneira como o ser é representado.

Nas categorias das figuras de linguagem, o teórico busca-as na esfera icônica, no desenho. A hipérbole, por exemplo, que corresponde às expressões com exagero no código verbal, mostra-se presente em imagens que satirizam traços característicos de sujeitos representados, ou seja, as caricaturas. O mesmo se verifica no que concerne à metáfora, usada na linguagem falada e escrita no sentido de comparação (geralmente em nível conotativo). Encontra-se na ilustração por meio de relações de similaridade, através das quais o autor atribui características demoníacas ou animais a pessoas caricaturadas. “A metáfora é usual em capas de revistas e em *outdoors*, como por exemplo, a imagem de um pimentão na praia, em anúncio de protetor solar e ou de bronzeador, para sugerir a idéia de “ficar vermelho como um pimentão” ou de “virar pimentão” (CAMARGO, 1998 p.68).

Apoiando-me na Semiótica norte-americana no que tange à concepção da imagem como signo, bem como dos estudos em lingüística que cedem algumas de suas categorias (funções, denotação, conotação, metáfora e hipérbole) para descrição e interpretação de códigos não-verbais (o pictórico), recupero o conceito de ilustração pensando no elo *artista x obra (ideologia) x público*. Entendo-a como signo, opulento em funções, em beleza, em figuras de linguagem, em artisticidade. Em coerência intersemiótica com o verbal, a ilustração adianta o significado do texto, prepara a criança para o impacto das palavras que se erguem. É objeto de um

prazer único, preciso, justificado pelo fato de o homem ser intensamente visual. Como explica Bosi (1995), a maior parte das informações adquiridas na modernidade é oriunda de imagens. A TV, o cinema, a publicidade, os jogos interativos, a Internet - tudo se opera por meio de ícones, índices e símbolos.

Nelson Peixoto (1990) complementa Bosi ao apontar o predomínio dos signos na sociedade contemporânea. A carga de imagens passa a ser tanta, generalizada, que esta não apenas representa, mas *faz parte da realidade*, constitui a realidade.

Na criança, há um encanto maior pelas figuras, pelos desenhos, pela pintura.

Quanto mais jovem for o leitor, mais constantes estarão as ilustrações nas publicações destinadas à sua faixa etária. Isso permite deduzir que as artes pictóricas (do simples traço de uma História em Quadrinhos à genialidade de Picasso) compreendem atrativos essenciais para a conquista do público iniciante, tão preciosas e decisivas quanto os elementos da narrativa.

Uma vez problematizado o conceito de literatura infantil e ilustração, bem como suas implicações no que concerne à formação do educador, discutirei a seguir os textos visuais que marcaram diferentes momentos do Sítio de D. Benta, e analisarei como dois artistas plásticos- Jean Gabriel Villin e Manoel Victor Filho- dialogam com a narrativa *O Saci*.

CAPÍTULO 5 - A MITOLOGIA BRASILEIRA REGISTRADA NO OLHAR: UMA LEITURA SEMIÓTICA

Alice começava a enfadar-se de estar sentada no barranco junto à irmã e não ter nada o que fazer: uma ou duas vezes espiava furtivamente o livro sem figuras que estava lendo. “E de que serve um livro”- pensou Alice- “sem figuras nem diálogos?”

Lewis Carroll

5.1-Monteiro Lobato: O Artista Plástico

Embora Monteiro Lobato tenha se consagrado como mestre no eloqüente *poder do faz-de-conta*, como o principal responsável pelo ciclo do Sítio do Picapau Amarelo, o portava também uma grande vocação para com o desenho e a pintura. Cultivou durante anos tal talento, que acabou fenecendo com o tempo e cedendo seu lugar à outra manifestação artística que lhe exercia, outrossim, um inegável fascínio: a literatura.

Teria virado pintor, mandado às farras o curso de Direito, não fosse um incidente com uma caixa de aquarela, comprada como tinta a óleo. "A vergonha daquela rata matou em mim todas as veleidades pictóricas. Como pretende ser pintor um imbecil que nem distingue aquarela de óleo" (LOBATO)

Desistindo de uma arte, caiu nos braços de outra. Fez-se escritor em uma transposição vocacional que se refletia por toda sua obra. "Há em seu estilo todas as cores da palheta do pintor. E a pintura escrita de Monteiro Lobato é excepcionalmente boa- larga, sem insistência em detalhes inúteis e de pinceladas elegantes" (ARTUR NEVES)

Quando pontuara sobre sua vocação artística, Lobato admitia uma espécie de saudade de que poderia ter sido, se houvesse optado pela pintura. "No fundo não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pincéis a sério (...) arranjei este derivativo de literatura, e nada mais tenho feito senão pintar com as palavras. Minha impressão dominante é puramente visual. " (LOBATO apud AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 1997 p.76)

O traço de Lobato, como no campo das narrativas infantis, é marcado pela postura inovadora, pelo sarcasmo e pelo regionalismo. No desenho que elabora sobre o saci, articula humor e artisticidade. Retrata o duende nacional como um menino travesso, de olhos grandes e atentos que lhe garantem uma expressão faceira. Esboça ao fundo da tela a paisagem do sertão, recuperando a vida do camponês, o cotidiano do interior brasileiro, o ambiente rural que se expressa através de detalhes e pistas oferecidas pelo autor (a cerca da fazenda, o pássaro, as árvores, o mato e o ardente sol que se reflete na negra pele da criatura lendária) e assimilados pelo público.



AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997

O desejo pelas artes plásticas fornece a Lobato uma exclusiva capacidade de criar personagens com características tão precisas, únicas e sublimes, que se projetam na mente do leitor com facilidade e dinamismo. Convencem o público de que existem, de que são perenes. Por meio dessa capacidade, dezenas de ilustradores em diferentes momentos retratam os habitantes da propriedade de d. Benta. Pela literariedade do discurso artístico e pela plasticidade na construção dos seres do sítio (que se devem à veia artística do *pintor Lobato*), múltiplas formas gráficas captam a personalidade de cada personagem. Através de diferentes olhares, edificados em heterogêneos contextos e pautando-se em uma pluralidade de propostas literárias e educacionais que surgem no decorrer do século XX, ilustradores pintam as criações de Lobato com peculiaridades divergentes. Voltolino prioriza a plasticidade nas formas. Belmonte trabalha com a caricatura. Le Blanc ocupa-se em detalhar as gravuras. Manoel Victor Filho conduz o sítio ao primor da vertente figurativista.

Descrevendo com riqueza de detalhes um cotidiano com o qual todos logo se identificam, Lobato- graças a sua veia de pintor- empresta enorme visualidade aos personagens e cenários, dotando-os de vida a ponto de torná-los quase tangíveis. Ao invés de copiar, ele criou. E o fez com elementos autenticamente brasileiros, destacando os diversos aspectos de nossa nacionalidade, então ignorados e desprezados pela elite intelectual (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 1997 p. 165)

Esclarece Arroyo (1968) e Hallewell (1985) que o editor Octales Marcondes Ferreira foi um dos grandes responsáveis pelo êxito de Lobato, imprimindo sua obra e selando com ele uma parceria harmoniosa, um vínculo duradouro. Estando na condição de sócio e amigo, Marcondes convocou um excelso grupo de ilustradores para as publicações do criador do sítio de d. Benta. Tratava-se de Voltolino, Raphael de Lambo, Jean Gabriel Villin, Jurandir Ubirajara Campos, Belmonte, Weise e Renato Silva, que no desenho corporificavam as figuras do mundo lobatiano. O impacto do sítio do Picapau Amarelo e seu posterior sucesso deviam-se, sem dúvida, aos esforços de tal equipe.

Juntos, editado e editor inovavam no ato de comercializar livros infantis. Perceberam que não bastava a recomendação verbal do livreiro para que uma clientela (ainda que limitada) se interessasse em adquirí-los. Atiraram-se então em uma ampla publicidade pelos jornais. Para que as produções pudessem vender exacerbadamente, superando expectativas e delineando saldos positivos, era mister que fossem anunciadas em vários meios de comunicação, o que implicava, outrossim, em elevados gastos.

O método revolucionário da dupla já se expressava nas capas dos livros que lançariam, pois sabiam que as mesmas faziam-se necessárias para a conquista do leitor. A força persuasiva da imagem, do desenho, das cores, do jogo de luz e sombra mostravam-se decisivos para a adesão do público e a promoção das vendas. A capa típica do início do século consistia na reprodução de caracteres tipográficos

pertencentes à folha de rosto, com título, apresentação do autor e da editora, e nada mais. Pautava-se em padrões franceses, incorporados no Brasil como normas que norteavam a estrutura das publicações. Rompendo com esse modelo, Lobato e sua equipe propõem capas com gravuras expressivas, sugestivas e envolventes, pois entendiam que a aparência externa da mercadoria era crucial para que pudessem comercializá-la em um ininterrupto progresso.

Ciente do poder artístico, atraente e sedutor das formas gráficas como meio de persuadir o receptor, Lobato não poupou investimentos no que tange à ilustração. Enviava constantemente aos desenhistas retratos de amigos que o inspiravam para que pudessem aproveitá-los nas gravuras de suas narrativas. Foi assim com o processo de construção de todos os personagens do Sítio do Picapau Amarelo. As figuras eram elaboradas a partir da relação entre escritor e artista plástico. A única exceção a essa prática encontrava-se na visualização de Emília, já que nenhum ilustrador conseguiu retratá-la de acordo com os anseios de seu criador.

A parceria de Monteiro Lobato e os desenhistas para o sucesso do Sítio torna-se tão vigorosa que propicia o surgimento de um vínculo afetivo entre as crianças e os artistas. Nas cartas de meninos e meninas que se correspondiam com Lobato expostas por Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997), verifica-se uma nítida ternura dos jovens para com os autores das ilustrações. Elogiavam Jurandir Ubirajara Campos, criticavam Rodolpho, clamavam por Belmonte. Em cada relato, ergue-se um explícito encanto pelo texto visual. Arroyo (1968) comenta que Lobato, relacionando-se muito com alguns garotos, solicita seus retratos para que um artista plástico de sua equipe pudesse apanhar as feições dos mesmos e recriá-las como convidados na inauguração do Circo de Cavalinhos, em *Reinações de Narizinho* (1921). O intenso diálogo entre autor, ilustrador e público infantil fortalecem-se com o tempo e, dessa

forma, conduzem os tipos de desenho que veiculariam no decorrer da obra.

5.2- A Ilustração no Livro Infantil Brasileiro

Periodicamente novos títulos adentram o mercado editorial problematizando a questão da história da literatura infantil brasileira em seus quatro grandes momentos. Pouco, porém, se produziu sobre a trajetória dos artistas gráficos que conquistaram a aceitação das crianças em um século de criações nacionais.

Por meio dos estudos de Arroyo (1969) e Niskier (1989), constata-se que enquanto a Europa gozava de uma produção literária em grande escala em pleno desenvolvimento da Idade Contemporânea, o Brasil se inseria no processo de formação de sua literatura infantil. Assim sendo, a prosa para crianças constituía-se lentamente como gênero artístico. Os ilustradores brasileiros, nesse atordoado cenário de mudanças, construções e desconstruções, trabalhavam em diversos meios de comunicação e não apenas com o livro que delineava seus primeiros passos, para divulgarem a arte nacional. Em conciliação com tal importante meta, ressaltam-se os periódicos *O Tico-Tico*, *O Gafanhoto*, *O Malho* e *O Bisturi*. Destacam-se os desenhos de Alfredo Storni, Angelo Agostini, Francisco Richter, José Carlos e Julião Machado.

Nos anos 20, 30 e 40, com o *boom* das narrativas infantis de Monteiro Lobato, verificou-se que dinâmicas ilustrações associadas a criativos textos foram capazes de fascinar o leitor mirim. É quando se consagram os nomes de Voltolino, Belmonte, Wash Rodrigues e Jean Gabriel Villin, que trabalhavam com o criador do sítio de d. Benta, além de Jayme Cortez, Luis Sá, Max Yantok, Nelson Boeira, Oswaldo Storni, Joselito, Percy Lau e Paulo Werneck.

Nas décadas posteriores (50 e 60), quando se instaura um período não

muito fértil na literatura infantil, os editores optam por obras com poucas ilustrações. Concebiam o texto verbal superior às formas gráficas, e por isso estas tornam-se raras e inconstantes nos livros para jovens. Os expoentes aqui são Henrique Cavaleiro, André Le Blanc, Beatriz Tanaka e Mário Cafeiro. Por outro lado, é nesse cenário em que Maurício de Souza abusa do traço para conquistar a criança e firma-se como um cartunista brasileiro de sucesso.

Do final da década de 70 aos dias atuais, com a ascensão de escritores consagrados pela crítica e as novas concepções artísticas e educacionais que enfatizam o valor da produção visual, tem-se o reconhecimento dos artistas responsáveis pelas gravuras. Sobressaem-se então os desenhos de Eliardo França, Adalberto Carnavaca, Alcy Linares, Paula Saldanha, Regina Yolanda, Ana Raquel, Angela Lago, Apon, Avelino Guedes, Carlos Brito, Claudia Martins, Eva Furnari, Gerson Conforto, Helena Alexandrino, Jô Oliveira, Luis Camargo, Ricardo Azevedo, Ziraldo e a dupla Denise Fraifeld e Fernando Azevedo, entre outros.

Em cada personalidade citada, detecta-se o uso de diferentes *linguagens artísticas* para a composição de uma obra. Faria (1991), partindo de teorias francesas, aponta algumas linguagens presentes nas publicações infanto-juvenis. Destacam-se, nesse sentido, o Realismo, o Humorismo, o Expressionismo, o Impressionismo e o Surrealismo.

O Realismo é definido por Cullinan e Galda (1998) como "literal, realistic depictions of characteres, objects, and events" (p. 92). Caracteriza-se pelo trabalho minucioso de busca de uma fidelidade exata em todos os aspectos do objeto representado. É opulento em detalhes e cores, apresentando um acabamento perfeito na reprodução dos contornos. Exibe as formas retratadas com clareza, esmero, em uma cópia rigorosa, precisa e única do real.

No designation of an art style can be precise, because of the infinite variation within styles: however, realism is perhaps the easiest to recognize, because it presents a picture of the world as we see it in real life (HUCK, HEPLER, HICKMAN e KIEFER 2001 p.183)

O humorismo caracteriza-se pelo teor sarcástico, hilariante, exagerado, crítico, burlesco, excêntrico e caricato das formas, conduzindo o leitor ao riso. A cor aqui não é preponderante como na vertente realista. Manifesta-se através da deformação exacerbada e expressiva de pessoas e animais, intencionando perpassar uma visão de mundo impregnada pelo cômico e pela criticidade. Segundo Faria (1991), os seres terrestres, aquáticos e voadores nessa perspectiva podem ser retratados com expressões faciais humanas ou com roupas e artefatos que remetem a homens ou mulheres.

O Impressionismo prioriza as atmosferas e as tintas, e não o desenho (como destaca o Realismo). Enfatiza as pinceladas em demasia. Repudia o negro e o pardo. Aproveita as cores resplandecentes. Permite plenamente as paisagens, dispondo-se a pintar de um modo inédito.

O Expressionismo plasma a hipertensão emocional, íntima e coletiva. "Comparece por causa das circunstâncias dolorosas, crenças dramatizadoras e temperamentos por si dramáticos, pelo social, mental e individualisticamente psicológico" (ANDRADE, LÓPERA, 1995 p.82)

O Surrealismo busca por temas bizarros, incongruentes e irracionais. André Breton, principal teórico e fundador dessa corrente, explicou que sua meta foi a de solucionar as contradições existentes entre sonho e realidade, transformando-as em realidade absoluta, uma super-realidade.

Constata-se, todavia, que os ilustradores não *apenas* recorrem a tais linguagens, como também não se fixam unicamente em nenhuma delas. Podem utilizar-se de todas as linguagens artísticas, dos modelos greco-romanos às atuais tendências, de

acordo com seus anseios e sua criatividade. Ziraldo, por exemplo, alterna em sua obra da caricatura ao abstrato, expondo ao público todas as suas potencialidades enquanto criador, artista plástico e cartunista.

Perante tantas possibilidades do desenhista, nota-se que a cor possui papel fundamental na elaboração das ilustrações, transmitindo um vasto rol de sensações ao leitor. Cores quentes, como o amarelo e o vermelho, são agrupadas para propagar a idéia de calor, ardor, dias tranquilos e favoráveis. As cores frias, como o azul e o verde, lançam o receptor ao receio, aos ambientes sombrios e gelados. Por meio dessas simbologias, pode-se notar um conjunto de procedimentos intencionais para se construir uma cena causando no público um previsto impacto. Faria (1991), nesse sentido, explica o significado de onze cores constantes em ilustrações veiculadas por publicações infantis:

O branco está para a pureza, para o otimismo.

O preto insinua morte, sofrimento, dor.

O cinza é impregnado pela idéia de medo e fraqueza.

O vermelho prioriza a força, a alegria, o gozo, o dinamismo.

O verde transmite tranquilidade e esperança.

O azul perpassa a sensação de infinito, profundidade, frescor.

O amarelo simboliza felicidade e vida, mas quando esverdeado lança-se em um aspecto doentio.

O laranja, como o amarelo, capta vida, existência.

O violeta insere-se na melancolia e no marasmo.

O marrom implica em trabalho, suor, crescimento, sucesso.

O rosa caracteriza a feminilidade, afeição, intimidade.

Quanto às técnicas mais utilizadas, Faria aponta a aquarela, o lápis, o

giz de cera, o guache e a hidrocor, bem como o uso do cálamo com nanquim, do grafite e do carvão, que produzem contrastes menos agressivos, sem prejudicar os detalhes. Descreve ainda que uma das técnicas pouco exploradas é a colagem, além da fotografia de bonecos e do computador. Este último, porém, encontrou grande espaço nas editoras, tornando-se um dos principais responsáveis pela produção gráfica. Do período em que Faria levantou essa informação-1991- ao presente momento, a Informática fez-se constante em todos os campos do panorama contemporâneo.

5.3- O Sítio de d. Benta e seus ilustradores

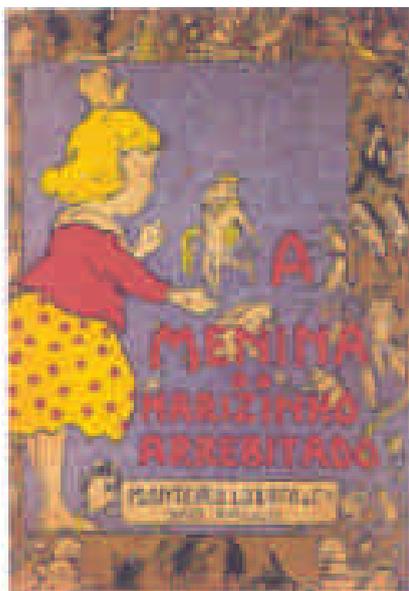
Após a compilação dos dados fornecidos pela Fundação Biblioteca Nacional (RJ), Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (RJ), Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato (SP) e Biblioteca Mário de Andrade (SP), detectou-se uma diversidade de artistas responsáveis pelas gravuras nas publicações infantis de Monteiro Lobato. Pensando na leitura completa e aprofundada de um texto visual veiculado pela série "O Sítio do Picapau Amarelo", em especial o título *O Saci*, tornou-se mister selecionar o trabalho de alguns ilustradores para melhor discutir e problematizar a carga ideológica contida na ficção citada.

Nesse sentido, optou-se pela escolha de quatorze desenhistas que marcaram, em diferentes contextos, a saga dos habitantes do sítio de d. Benta em setenta anos de produção literária. Parte-se de 1921, ano de publicação do clássico *A Menina do Nariz Arrebitado*, a 1990, quando se lança a última edição da obra no mercado. Estrutura-se então uma *amostra* para visualizar o panorama em questão.

Ao ser apresentada a amostra, poder-se-á delimitar o trabalho de dois artistas para a análise e posterior comparação, retomando o método da configuração

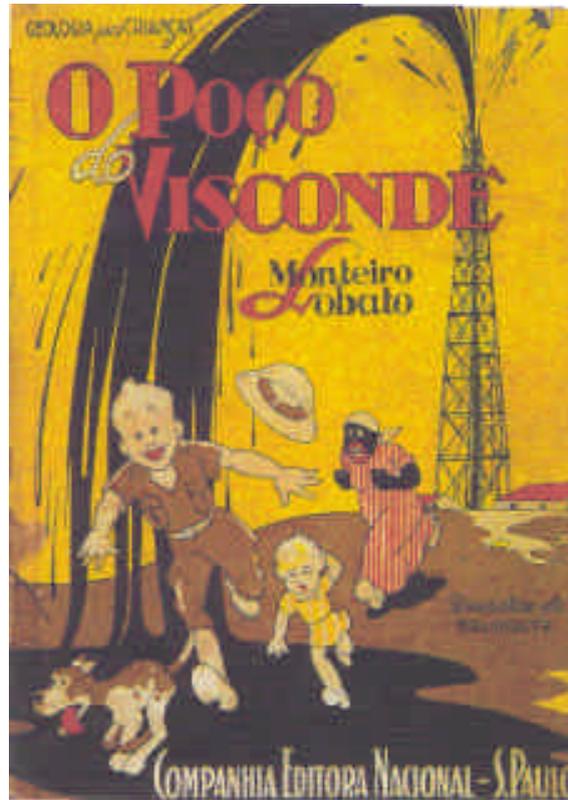
textual e os pressupostos da Semiótica.

Assim sendo, o primeiro ilustrador das narrativas de Monteiro Lobato foi Lemmo Lemmi, conhecido pelo pseudônimo de Voltolino. Foi responsável pelos textos visuais dos contos de *Reinações de Narizinho* (1921), quando ainda eram comercializados isoladamente. A força das cores empregadas, a plasticidade das formas e a construção dos personagens em sintonia com os anseios de Lobato o consagram como um artista insubstituível entre os demais ilustradores da obra mencionada.



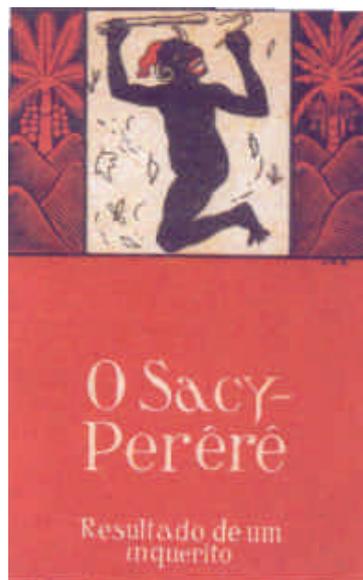
LOBATO, *A Menina do Nariz Arrebitado*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia, 1921.

Belmonte (Benedito de Barros Barreto) atuou do final da década de 20 ao limiar dos anos 30. Formou com Lobato uma dupla perfeita, garantindo a transposição ideal das palavras para a linguagem visual. São constantes em seus trabalhos as caricaturas, as convenções das histórias em quadrinhos (onomatopéias, caligramas...) e o traço limpo, com linhas firmes e poucos detalhes.



LOBATO, *O Poço do Visconde*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

Com Wash Rodrigues- professor de desenho, documentarista e finalista de arte em publicidade- a obra de Monteiro Lobato ganha novos contornos. O artista explora todas as potencialidades e possibilidades oferecidas pelo *preto*. Sua consagração deve-se, porém, ao trabalho com textos lobatianos destinados ao leitor adulto, em especial *O Sacy Perêrê: Resultado de um Inquérito* (1919).



LOBATO, *O Sacy Perêrê. Resultado de um inquerito*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia, 1919.

Os anos 30 guardam todo o encanto e beleza de Jean Gabriel Villin.

Recorrendo à grafite, o ilustrador recria todo o movimento e agilidade dos personagens.

A cor não é essencial, já que a ênfase em seu traço recai sobre a forma com que retrata os personagens e o jogo de luz e sombra produzido pelo lápis.



LOBATO, *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.

Kurt Weise trabalha somente com o desenho, explorando o mínimo possível de detalhes na composição do objeto imaginado. Seu traço é simples, apresentando pouca cadência, linhas fortes e o uso contínuo do preto.



AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Ed. Senac, 1997

É com Raphael de Lamo que se robora o figurativismo, a procura por uma imitação do real, no processo histórico de construção das ilustrações nas publicações infantis de Lobato. Os desenhos explicitam uma preocupação em recriar os personagens sem os exageros oferecidos pela caricatura.



AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Ed. Senac, 1997

Rodolpho mantém a linguagem caricata, criando seres desajeitados e exóticos. Algumas cartas presentes em Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997) revelam que parte das crianças não se identificou com a proposta do autor, repudiando suas ilustrações e concebendo-as como "mal feitas".



AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Ed. Senac, 1997

Gustave Doré, já na década de 40, retoma o figurativismo e o humor nos mesmos níveis. As imagens são ricas em detalhes, permitindo ao leitor variadas leituras pautadas em diferentes nuances. O requinte, a perfeição e a delicadeza das cenas convencem o público de que existem, de que são reais, verdadeiros, autênticos.



LOBATO, *Dom Quixote das crianças*. São Paulo: Brasiliense, 1944

O figurativismo com resquícios de caricatura prevalece na produção gráfica dos últimos artífices citados. A procura pela representação dos objetos

imaginados sem os exageros do humor encontra em Jurandir Ubirajara Campos- autodidata, cartunista e ilustrador oficial da Editora Nacional- um traço ainda mais preciso (todavia, não com a mesma verve de Doré).



AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Ed. Senac, 1997

André Le Blanc foi professor de desenho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Mantém o figurativismo. Suas ilustrações, entretanto, são periódicas, o que enfatiza, prioriza e enaltece apenas o texto verbal de Monteiro Lobato.



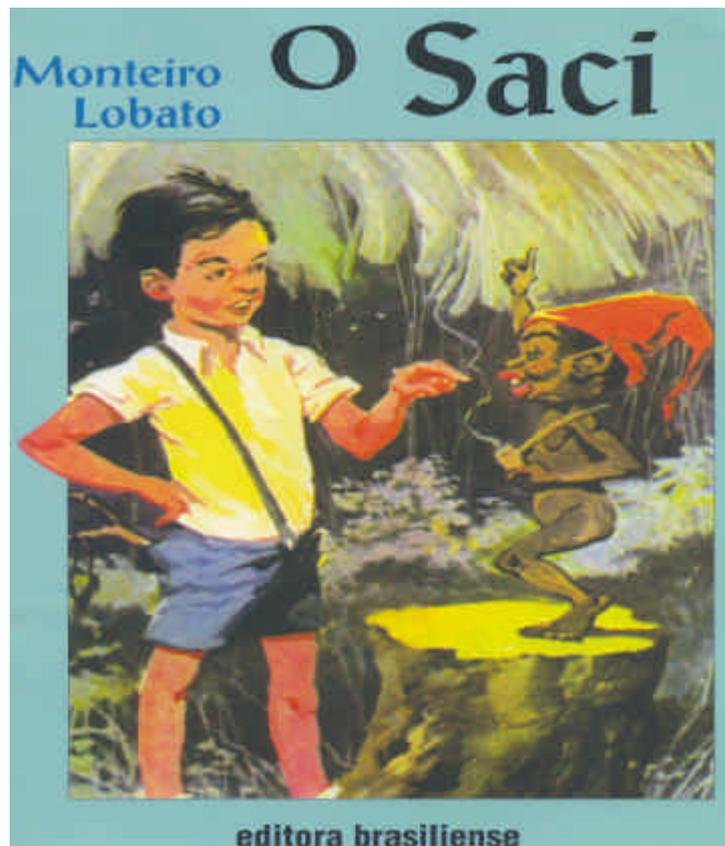
LOBATO, *O Saci*. São Paulo: Brasiliense, 1958.

Ernesto Nesti colabora com as imagens para as narrativas infantis de Lobato no prelúdio da década de 70. Trabalha unicamente com o desenho, sem explorar as minúcias das criaturas fictícias.



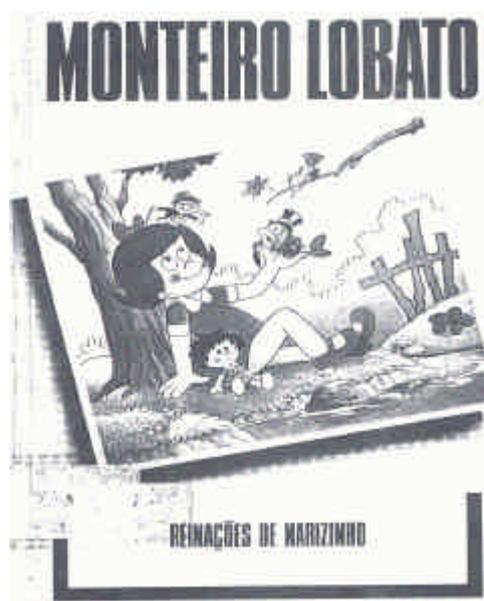
LOBATO, *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1971

Manoel Victor Filho foi educador, programador visual e diretor de ensino da Escola Panamericana de Arte em São Paulo. Sua obra mantém a linguagem representativa em vigor e a inconstância quase absoluta das gravuras nos livros destinados ao leitor mirim.



LOBATO, *O Saci*. São Paulo: Brasiliense, 2001

Jorge Kato coordena uma equipe de desenhistas para ilustrar a obra clássica de Monteiro Lobato no final da década de 80. Rompe com a tradição do figurativismo e recria os personagens do sítio de maneira extremamente *infantilizada*.



LOBATO, *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Moacir Rodrigues reconstrói o universo fantástico do sítio do Picapau Amarelo retomando o traço caricato. As imagens são freqüentes, ilustrando alguns contos de *Reinações de Narizinho* publicados e comercializados isoladamente.

O SÍTIO DO PICAPAU AMARELO



MONTEIRO LOBATO

Fragmentos do *Reinações de Narizinho* e *O Sítio*

LOBATO, *O Sítio do Pica Pau Amarelo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Por meio do exposto panorama, pode-se constatar que houve um processo de constantes transformações nas ilustrações veiculadas pelas diferentes edições da obra infantil de Monteiro Lobato. Demonstrou-se a presença marcante da caricatura nas primeiras publicações, que gradativamente alterou-se para uma linguagem que aglomerava o humorístico e o figurativismo, rumando ao figurativismo absoluto.

Nos exemplares mais recentes, notou-se a ênfase na infantilização dos

personagens, o que não prevalece por muito tempo. Retoma-se então o humor, fechando um ciclo marcado por diferentes propostas artísticas.

Após Moacir Rodrigues, os títulos de Monteiro Lobato foram reimpressos com as formas gráficas de Manoel Victor Filho. O último exemplar pesquisado data 2001 e apresenta as imagens produzidas pelo artista. Nota-se que de 1990 a 2001 nenhum outro desenhista ilustrou a série "O Sítio do Picapau Amarelo", vigorando o texto iconográfico de um artista que remonta a década de 70.

Cabe mais uma vez ressaltar que estes não foram os únicos ilustradores da produção homônima do escritor de Taubaté. Trata-se apenas de uma *amostra* que contemplou artistas de diferentes momentos. Houveram, é claro, outros pintores que também recriaram os personagens de Lobato com o pincel, como Renato Silva, Nico Rosso, Odiléia Helena Setti, Eugênio Hirsch, Maria Hidalgo, Hilde Ferreira e Marguerita Bornstein.

Uma vez apresentado o conjunto, faz-se necessário um aprofundamento no teor sócio e ideológico de dois ilustradores- O primeiro nome, da década de 20/30, em que o desenhista participou do projeto artístico de Lobato no que tange à constituição do livro infantil. O segundo nome, um artista contemporâneo, de fácil acesso ao leitor do século XXI.

Antes, porém, perscrutar-se-á a composição textual da narrativa, apontando as ideologias perpassadas por meio do lingüístico, da palavra.

5.4-A Ideologia no Texto Verbal: Rastreamento as pegadas do Saci

Perez (1998), tecendo uma analogia, afirma que a estrutura textual deve ser pensada como uma rede. Os *nós* constituem a teia lingüística que se

amalgamam no desenvolvimento da escritura. Entre os *nós* estão os vazios a espera de serem preenchidos pelo alocutário no ato da leitura, percebendo, captando e detectando as peculiaridades estilísticas, éticas e ideológicas circunscritas implicitamente.

Em uma relação de parceria, escritor e público tornam-se responsáveis pela concretização do fenômeno literário. A linguagem verbal apresenta-se como matéria-prima do artista para concepção de sua obra. Signos são selecionados e organizados intencionalmente com o objetivo de conquistar a adesão do leitor.

Na narrativa *O Saci*, a configuração textual é dotada de forte carga ideológica. Por meio do lingüístico, ergue-se sutilmente um conjunto de idéias, princípios, valores, visões de mundo. Assim sendo, optou-se por três aspectos marcantes que podem ser investigados em uma leitura completa da trama: a paródia das práticas cristãs medievais, a estrutura do conto tradicional e a ética relativista do saci.

a) A paródia das práticas cristãs medievais

A Igreja Católica romana oficializou em 1231 o Tribunal Medieval da Santa Inquisição com a intenção de combater as heresias e salvar a alma daqueles que não se convertessem ao cristianismo. Institucionalizou-se a fogueira e a tortura aos infiéis, propiciando um processo de investigação e caça a todos os que continuassem ligados a outras religiões, admitidas como luciféricas e direcionadas à danação eterna.

Coelho (1985) afirma que a cultura medieval, freqüente nas Novelas de Cavalaria, adentra o Brasil no século XVII através dos portugueses, difundindo-se e perpetuando-se na memória popular. Assim, incorpora-se tal matéria folclórica e eterniza-lhe graças à assimilação e à transmissão. O saci, estando na condição de criatura sobrenatural de pele preta (o que remete ao mal), uma única perna (e por isso imperfeito, diferente das criaturas benignas criadas por Deus), de origem africana

(lembrando que a lenda é oriunda do folclore de povos *pagãos*) e força na carapuça (material que lhe guarda a cabeça, o que permite ao leitor intuir que *sua energia não se encontra na singela touca* mas na parte superior do corpo em que esta acalenta, conduzindo então à semiose *cérebro, memória, inteligência, esperteza, juízo...*), merece a conjecturação de demoníaco e o aprisionamento. Captando a riqueza das credences nacionais e pautando-se em seu projeto de resgate da mitologia brasileira, plenamente alicerçada pelo catolicismo, o autor sugere um ritual para a captura do duende. Introduce o signo *cruz*, apontando ao leitor o cristianismo como força de conversão, de triunfo sobre o mal, de soberania. É apenas com a cruz (inscrita em uma rolha) que se pode intimidar, subjugar e escravizar o saci.

Nesse sentido, em todos os instrumentos citados para o apresamento da criatura lendária (a peneira, a garrafa e a rolha), a cruz faz-se presente com frequência. Assim sendo, o cristianismo tenaz na cultura popular pode ser averiguado especificamente no momento em que o velho Barnabé explica a Pedrinho os procedimentos para a captura do saci.

-Nunca reparou que certas peneiras têm duas taquaras mais largas que se *cruzam* bem no meio e servem para reforço ? Olhe aqui- e tio Barnabé mostrou ao menino uma das tais peneiras que estava ali num canto.- Pois bem, arranja-se uma peneira destas e fica-se esperando um dia de vento bem forte, em que haja rodaminho de poeira e folhas secas. Chegada essa ocasião, vai-se com todo o cuidado para o rodaminho e zás!- Joga-se a peneira em cima. Em todos os rodaminhos há saci dentro, porque fazer rodaminho é justamente a principal ocupação dos sacis neste mundo.

- E depois ?

- Depois, se a peneira foi bem atirada e o saci ficou preso, é só dar jeito de botar ele dentro de uma garrafa e arrolhar muito bem. Não esquecer de riscar uma *cruzinha* na rolha, porque o que prende o saci na garrafa não é a rolha e sim a *cruzinha* riscada nela. (LOBATO, 1994 p. 16).

b) A Estrutura do Conto Tradicional

Como nos textos das Novelas de Cavalaria e dos contos infantis clássicos, *O Saci* segue uma estrutura romanesca, com heróis, donzelas, vilões e

monstros a serem vencidos.

O sítio, como um imponente reino, é cuidadosamente descrito pelo autor no capítulo "O Sítio de Dona Benta". Recorre a construções que fornecem ao leitor a idéia de regozijo, paz e contentamento do local, perpassados através dos adjetivos *bonito*, *sossegado* e *fresco*, e dos substantivos *amor*, *jardim* e *pomar*:

"O sítio de d. Benta fica num lugar muito bonito" (p.07)

"...um verdadeiro jardim" (p.08)

"...aquela delícia de pomar" (p. 08)

"Impossível haver no mundo lugar mais sossegado e fresco, e mais cheio de passarinhos, abelhas e borboletas" (p.09)

Contrásta-se com o Capoeirão dos Tucanos, cuja descrição estarrece, surpreende, aflige. As árvores eram gigantescas, e as raízes, de tão grossas e aterradoras, comparavam-se a sucuris. O quadro agrava-se ainda mais a partir do momento em que o autor recorre ao adjetivo *monstruoso*, termo que funciona como uma perfeita antítese aos vocábulos que caracterizam o sítio.

Aquelas árvores enormes, velhíssimas, barbadas de musgos e orquídeas; aquelas raízes de fora dando a idéia de *monstruosas* sucuris; aqueles cipós torcidos como se fossem redes, aquela galharda, aquela folharada e sobretudo aquele ambiente de umidade e *sombra* lhe causaram uma impressão que nunca mais se apagou. (p.17)

Como o adjetivo *monstruoso*, o substantivo *sombra* (destacado no excerto) opõe-se à luz radiante do sítio em uma dualidade extrema. Desencadeia uma semiose. Assim, a *sombra* remete às *trevas*, ao *medo*, à *angústia*, ao *pavor*, ao *mal*...-elementos constantes na novelística medieval.

A atuação dos personagens é outra característica que se insere no âmbito da novela de cavalaria, renovando-a como fizeram as criações dos escritores que registraram a literatura folclórica de seus países (Charles Perrault, H. C. Andersen...).

Todos eles são heróis cristãos, que se entregam às mais estranhas e surpreendentes aventuras, sempre às voltas com monstros ou entidades malfazejas ou gênios protetores, na defesa da Dama ou da Fé Cristã... ao mesmo tempo, poderosamente atraídos pelo mistério e pelo Enigma do mundo. (COELHO, 1985 p.30)

Montado em um pangaré, Pedrinho personifica o cavaleiro andante. É cristão e, mesmo na condição de menino, ostenta as qualidades dos protagonistas guerreiros: a virilidade, a coragem, a astúcia, a valentia, a bravura.

Lúcia é a donzela. Indefesa, inocente, imaculada. Representa a fragilidade feminina, a passividade da mulher. Difere-se de Emília, que em todo o ciclo do sítio do Picapau Amarelo mostra-se ativa, crítica e arrojada. Vale ressaltar, porém, que Narizinho nas outras tramas possui uma postura diferente, apresentando-se mais audaciosa. Sua participação no enredo de *O Saci* a faz assumir o papel de uma Dama a espera da defesa proporcionada pelo cavaleiro.

As criaturas lendárias (Lobisomem, Curupiras...) constituem o enigma do Capoeirão dos Tucanos que atrai Pedrinho e o lança na grandiosa aventura. Leva-o a defrontar-se com uma diversidade de monstros. Aproxima-o da Cuca, que desempenha o papel de vilã na narrativa. A Cuca é a velha bruxa horrenda, grotesca e pérfida vencida pelo herói cristão, amparado pelo gênio protetor (o saci) e auxiliado por instrumentos mágicos (a *flor*, que desencanta Narizinho outrora convertida em pedra, e os *pingos*, elementos inofensivos capazes de deter o poder veemente, impetuoso e irascível da vilã).

c) *A Ética Relativista do Saci*

Com base na análise apresentada, constata-se que a trama em discussão segue uma proposta de resgate da mitologia brasileira. Recuperando a estrutura do conto tradicional, que remonta à novelística medieval, a narrativa explicita o poder supremo do cristianismo, a condenação das práticas pagãs (associadas ao

satânico), a superioridade masculina, a inocuidade feminina, o triunfo dos justos e o castigo dos iníquos- Ideologias freqüentes nas fontes ocidentais da literatura infanto-juvenil.

A figura do saci, porém, transcende o quadro instaurado- E aqui se encontra a grande genialidade do autor como estudioso do folclore, como literato e, principalmente, como artista. O personagem rompe com todo o maniqueísmo, expondo-se ao público como uma figura essencialmente humana permeada por uma ética relativista, em que o bem e o mal habitam o mesmo ser.

As travessuras do duende narradas no início da ficção, lembrando as práticas de um garoto inquieto, levam o leitor a concebê-lo, em princípio, como uma criatura nefasta.

Azeda o leite, quebra a ponta das agulhas, esconde as tesourinhas de unha, embaraça os novelos de linha, faz o dedal das costureiras cair nos buracos, bota moscas na sopa, queima o feijão que está no fogo, gora os ovos das ninhadas (LOBATO, 1994 p.13).

O autor refere-se ao saci com substantivos que insinuam a idéia de profanidade, de paganismo. Designa-o como *diabinho* (p.14), *coisa-ruizinho* (p.15), *perneta* (p.16), *filho das trevas* (p.17), *capetinha* (p.18), *criatura* (p.32) e *duendezinho* (p.45).

O personagem, no decorrer do enredo, transcende a vilania e se torna o principal aliado de Pedrinho na floresta. Ampara-o, auxilia-o a vencer o próprio receio. Os signos *medo* e *incerteza* surgem com freqüência no conto, apresentando-se como os responsáveis pelo aparecimento de todos os monstros que Pedrinho, ajudado pelo saci, procura vencer.

A intervenção transgressora do saci permite a manifestação de dois diferentes discursos. O primeiro, de Pedrinho, marcado pelas características do menino:

cristão, escolarizado e de origem urbana. O segundo, do saci, representa todo o vínculo da criatura lendária para com a natureza. Ambos cruzam-se, defrontam-se, chocam-se, contrastam-se.

Ergue-se um antagonismo entre a postura cristã e a pagã, o conhecimento sistematizado e o instinto, o tecnológico e o selvagem.

-...Quem observa e estuda acaba sabendo. Aqui, porém, nós não precisamos estudar. Nascermos sabendo. Temos o instinto de tudo. Qualquer desses bichinhos que você vê, mal sai dos casulos e já se mostra espertíssimo, não precisando do conselho dos pais. Bem consideradas as coisas, Pedrinho, parece que não há animal mais estúpido e lerdo para aprender do que o homem, não acha?
O orgulho do menino ofendeu-se com aquela observação. Um miserável saci a fazer pouco caso do rei dos animais ! Era só o que faltava... (LOBATO, 1994 p.22)

Pedrinho se sente aviltado com as idéias do amigo. Rejeita-as, por se oporem ao que assimilou no processo de Educação. Estando, porém, na condição de *criança*, ele é capaz de relevar, entender e aceitar a posição do saci.

A visão de mundo do duende rompe com a cultura do menino. Os conceitos de *vida* e *morte* são descritos como estados naturais, o que impressiona Pedrinho, permitindo que este refletisse sobre a situação limitada de ser mortal. "A Vida é uma fada invisível. É ela que faz o pernilongo ir picar as pessoas nas casas de noite, e que manda o grilo abrir buraco, e que ensina o bombardeiro a bombardear seus atacantes" (Lobato, 1994 p. 26). "A Vida muda-se de um ser para outro. Quando o ser já está muito velho e escangalhado, a Vida acha que não vale mais a pena continuar lidando com ele e abandona-o. Vai movimentar um novo ser. A fada invisível diverte-se muito com isso. (op cit p. 26).

O signo *fada* capta todo o vislumbre da vida. É ativa, atraente, rápida, mágica, dinâmica, expressiva, marcante, fascinante, rara...

A concepção de infância como fase privilegiada, como momento de

paz, de busca do conhecimento, do enigmático, do novo (o que remonta às idéias do próprio Lobato) prevalece no discurso do saci com requinte e poeticidade- e isso o autor postula a partir de uma analogia com o personagem de James Barrie.

Se todos os meninos do mundo fizessem greve como *Peter Pan* e nenhum crescesse, a humanidade endireitaria. A vida lá entre os homens só vale enquanto vocês se conservam meninos. Depois que crescem, os homens viram uma calamidade, não acha ? Só os homens grandes fazem guerra. Basta isso. Os meninos apenas brincam de guerra. (LOBATO, 1994 p. 23)

Com base nas ideologias detectadas, verifica-se que *O Saci* parte da estrutura do conto tradicional que remonta as novelas de cavalaria- O que justifica a presença do herói, da dama e dos vilões. A narrativa possui, entretanto, uma essência brasileira, já que segue outrossim o ideal lobatiano de retomada do folclore nacional.

A figura do saci transcende todo o maniqueísmo romanesco e questiona as doutrinas e comportamentos humanos.

Escrita em 1921, a narrativa abre-se para o futuro. Trabalha com o místico e as superstições, explora o vocabulário do homem do campo nas falas de Barnabé e Nastácia- Elementos que seriam revistos posteriormente nos romances regionalistas de Jorge Amado, Guimarães Rosa, Érico Veríssimo e Rachel de Queirós.

Com base nessas constatações, apresentar-se-á a seguir uma leitura do texto visual de duas diferentes edições do título em questão.

5.5-Jean Gabriel Villin: A significação do Singelo

Antes de discutir a essência sígnica do trabalho de Jean Gabriel Villin, cabe resgatar dois artistas que lhe são contemporâneos e que exerceram certa influência sobre sua obra: Voltolino e Belmonte, mestres versáteis e de forte impacto.

Voltolino foi o pseudônimo de Lemmo Lemmi, desenhista e caricaturista nascido em 1884 em São Paulo. Viveu no Brasil até os quatorze anos, seguindo posteriormente para a Itália, onde estudou rudimentos de desenho em um liceu para profissionais de Piza. Retornou à terra natal com o passar dos anos, dedicando-se exclusivamente ao trabalho com artes plásticas.

Segundo Lima (1985), Alcântara Machado definiu-o como "o cronista mais verídico da cidade", pois com poucos traços "representava o ambiente paulista- os passeios de bonde ao Parque Antártica, o barbeiro, a costureirinha".

Aclamado como o cronista mais próximo do povo, Voltolino enriqueceu com suas figuras os periódicos *O Malho*, *O Queixoso*, *A cigarra*, *O Sacy* e *O Pirralho*, além dos clássicos infantis de Lobato. Vale ainda lembrar que o quarto exemplar da *Revista do Brasil* comparou seu desenho à "espontaneidade de uma piada".

Voltolino faleceu em 1926, tornando-se um dos mais prestigiados artistas do século XX e alvo de um inesgotável rol de resenhas, sendo aqui mister ressaltar os títulos de Lima (1985), Lima (1963), Niskier (1989), e Azevedo, Camargos e Sacchetta (1998).

Belmonte foi o pseudônimo de Benedito Barros Barreto, caricaturista, jornalista, desenhista, escritor e historiador nascido em 1896, em São Paulo.

De acordo com Faria (1998), Belmonte foi o "cronista da política brasileira dos anos 20 aos 40 e um marcante historiador da Segunda Guerra Mundial por meio de suas charges" (p.10). Complementando tais reflexões, Moutinho (1982) afirma que "com seu traço altamente corrosivo, percebeu o que havia de histriônico e de operístico em Hitler, Mussolini, Stálin (...) e transfundiu tudo isso em desenhos filigranados de humor." (p.31)

Paulo Duarte, a quem Lima (1985) faz constantes menções, descreve a

personalidade do pintor, admoestando que este contrastava-se com o espírito satírico de sua arte: "Era triste, doentio, falava pouco, traços que não o largaram durante toda a vida " (p.190)

Quando adolescente almejou cursar medicina, mas a condição humilde e o desejo pela arte o impediram. Dedicava-se às formas gráficas, aperfeiçoando-as com o tempo. Autodidata, deixou uma vasta obra caracterizada pelo humorismo, pelo esmero e pela sutil crítica, participando dos periódicos *Dom Quixote*, *Careta*, *Fon-Fon*, *O Cruzeiro* e *Revista da Semana*.

Recebeu convites para trabalhar em Portugal, Alemanha, Estados Unidos, França e Argentina, mas a afinidade por São Paulo não lhe permitiu partir.

Mesmo avesso às idéias modernistas, ilustrou as páginas de *Novíssima* e de algumas publicações do grupo de Menotti Del Picchia. Identificava-se, porém, com a equipe de Monteiro Lobato, e tal relação possibilitaria mais tarde a elaboração de imagens em perfeita sintonia com os anseios do escritor de Taubaté.

A aproximação de um ilustrador que se destacou na crítica política e social e em trabalhos pedagógicos com Lobato, escritor para crianças, formou uma dupla perfeita para estabelecer um diálogo entre a ilustração e o texto escrito.

A verve crítica de Lobato, seu temperamento polêmico, a participação em grandes discussões políticas e educacionais do tempo e a vertente educacional e pedagógica de seus livros encontraram no traço de Belmonte a transposição ideal das palavras para a linguagem visual (FARIA, 1998 p.10).

Belmonte faleceu em 1947 deixando ao público brasileiro um rico acervo. Consagra-se como um marco na história da caricatura nacional, um artífice de inegável contribuição para o patrimônio cultural brasileiro.

Voltolino e Belmonte foram, nesse sentido, concebidos como os pintores que melhor conseguiram retratar a alma de São Paulo. O impacto de seus desenhos marcou fortemente o período em que um jovem de origem francesa adentrava

o meio artístico paulistano. Tratava-se de Jean Gabriel Villin. Pintor, desenhista e professor de artes plásticas.

Anunciava-se como profissional na Vila Mariana, onde desenvolvera a litografia com total esmero e empenho.

Ilustrou vários textos artísticos, periódicos nacionais e folhetos publicitários. Suas criações são freqüente em *Ilustração brasileira*, *Arlequim* e *Diário de São Paulo*, revistas de grande impacto e que garantiram não apenas a divulgação de sua obra homônima, mas a construção de um fértil relacionamento com os meios jornalísticos do país.

Em 1934 recebeu menção honrosa no Salão paulista de Belas Artes, tendo, no ano seguinte, retornado a este com desenhos decorativos sobre os seres fantásticos do folclore brasileiro.

Participa nesse período da equipe de Monteiro Lobato que reconstruiria os personagens do Sítio do Picapau Amarelo, os quais já haviam encantado multidões no traço de Voltolino. Nesse sentido, suas produções partem da proposta de Lemmo Lemmi, mas apresentam características peculiares, precisas, únicas, que não o enquadram apenas como um de seus discípulos.

Villin, como Voltolino e Belmonte, explora com sutileza o humorismo, o sarcasmo, o escárnio. Guarda, porém, indícios que lembram a linguagem figurativista, as quais encontrariam mais tarde em André Le Blanc um expressivo adepto. Linguagem que se manteria nas décadas de 70, 80 e 90, rompendo-se apenas com a postura criativa de Moacir Rodrigues, que retoma a caricatura de Belmonte com o dinamismo dos cartuns contemporâneos.

A ilustração de Jean Gabriel Villin diferencia-se de toda a produção internacional caracterizada pelo requinte, pela leveza nas formas e pela perfeição dos

detalhes.

Whalley e Chester (1988), refletindo sobre a produção visual infanto-juvenil de 1800 a 1985, apresenta relevâtes exemplos que se contrastam com o traço modernista do artista em questão. Nesse amplo rol de exemplos, destacam-se as versões de *Cinderela*, de Charles Perrault, publicadas em francês e em inglês em 1737 e em 1805, em uma primorosa estampa em xilogravura. Expõe a edição de 1790 de *Robinson Crusóé* que contem as ilustrações de Thomas Stothard, as quais incorporam definitivamente o ideário romântico nos livros ingleses. Tece algumas considerações sobre a presença da litografia no século XIX, em especial o trabalho de Corbould, cuja proposta torna-se frequente em publicações didáticas para crianças. Retoma as minúcias das formas românticas que serão resgatadas no Brasil por Gustave Doré na década de 40, artista responsável pelas ilustrações do Sítio do Picapau Amarelo e dos contos de Perrault. Problematisa o *nonsense* incorporado pelos pintores das primeiras décadas do século (Realismo Maravilhoso). Fixa-se no período em que se desenvolve a produção de John Tenniel, que desenvolve as gravuras de *Alice no País das Maravilhas* de acordo com as exigências do próprio Lewis Carroll, representante do *nonsense*.

Assim, embora os títulos de Defoe e Carroll- bem como as imagens de Stothard e Tenniel- influenciaram Monteiro Lobato na constituição de seu projeto de literatura infantil, a proposta de Villin encontra novas perspectivas em meio ao legado modernista compartilhado até mesmo pelo consagrado Voltolino. Não há aqui, é claro, a construção de uma arte dotada de simetria nas formas e precisão nos detalhes, como procederam os pintores do Classicismo, do Romantismo e do Realismo Maravilhoso. Trata-se do momento de inauguração de uma nova proposição que se anunciava como um marco tanto no campo pictórico quanto no literário, no escultural e no arquitetônico.

Tal intenção, que em princípio insinua-se como pretenciosa, ganha um

novo contorno com as considerações de Lima (1985): "Eram publicações em sua maioria pertencentes ao gênero literário e editadas principalmente na terceira década de 1900, correspondendo a uma época em que, em São Paulo, estiveram próximas como nunca as artes plásticas e a literatura" (p.9).

Nesse sentido, há uma perceptível mudança nos padrões artísticos que refletir-se-iam na ilustração do século XX. Os novos modelos instaurados não se manteriam nas criações dos decênios posteriores, o que torna a produção paulista das décadas de 10, 20 e 30 um caso particular na História da Arte. Verifica-se, dessa forma, um embate entre as edições que se desenvolvem à luz do modernismo e as publicações lançadas após os anos 40.

Escritores apoiam-se em artistas plásticos para a elaboração de imagens que complementem seus textos, bem como a construção de capas que carreguem uma intenção publicitária voltada para o alto índice de vendas.

Os grandes nomes divulgados nesse contexto são Anita Malfatti, Moya, John Graz, Tarsila, Becheret, Yan de Almeida Prado, Guilherme de Almeida, Fernando Correia Dias Araujo, Arnaldo Barbosa, Emiliano Di Cavalcanti, Fabian de La Rosa, Ruy Martins Ferreira, Ignácio Ferrignac, Gino Bruno, Afonso Lanza, Antônio Paim Vieira, Cornélio Pena, Juvenal Prado e Enrico Vio, muitos dos quais eram imigrantes que buscavam reconstruir suas vidas em meio ao que restava da Europa após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918)

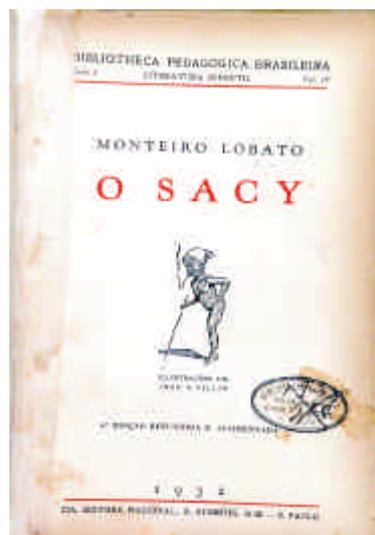
Estando, portanto, em um período que privilegia o trabalho criativo e inovador para com a ilustração, e em meio a todo o itinerário de Monteiro Lobato que revoluciona o formato do livro infantil brasileiro, Villin inicia sua atuação como responsável pela recriação visual dos moradores do sítio de d. Benta de Oliveira. Em 1931 ilustra *Reinações de Narizinho*, obra anteriormente apresentada como *A Menina*

do Nariz Arrebitado e que trazia as gravuras de Voltolino. O novo artista parte de uma técnica comum na Europa, a litografia, mas os aspectos expressivos de seu desenho não exercem veemente impacto como o mestre que o precede em 1921.

No ano seguinte, o pintor de origem francesa é convidado a ilustrar *O Sacy*, clássico que também confirmou o talento de Voltolino na década de 20 pelos desenhos que captavam a essência dos seres envolventes da literatura popular brasileira.

O livro ilustrado por Villin, como Voltolino, exhibe uma diversidade de desenhos coloridos, embora a maior parte esteja em branco e preto. Apresenta o formato de 16 por 22,5 cm. As páginas portam fundo branco, com os números da paginação à esquerda no pólo inferior da folha. O texto verbal veicula-se geralmente em parágrafos interrompidos pelos desenhos. Possui espaçamento simples, cabendo ressaltar que tanto os títulos dos capítulos quanto as palavras que iniciam os textos são impressas em caixa alta, convocando de imediato a atenção do leitor mirim.

O exemplar que se teve acesso pertence à Biblioteca Nacional (RJ). Como o livro não possuía capa, optou-se por apresentar sua folha de rosto, a qual trazia valiosos dados sobre a edição.



LOBATO, *O Sacy*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932 p. 3

Na parte superior da folha, escrito em letras maiúsculas, têm-se "Biblioteca Pedagógica Brasileira, Série I, Literatura Infantil, Vol. IV". Ao centro, o autor "Monteiro Lobato", seguido pelo título da narrativa em vermelho "O Sacy". Em meio ao destaque promovido pelo escarlata, apresenta-se a figura do duende nacional acompanhado abaixo pela referência ao ilustrador. Após um curto espaçamento, exibe-se "4ª Edição Refundida e Augmentada".

Na parte inferior, a data, "1932", trazendo a razão social e o endereço da Editora: " Cia Editora Nacional. Rua Gusmões, 26-28- São Paulo".

A imagem do saci é nítida e simples. Não explora as múltiplas possibilidades de recursos pictóricos como Voltolino. Distancia-se das formas minuciosamente detalhadas por Stothard e Tenniel, ilustradores dos clássicos de Defoe e Carroll que fascinaram Lobato. Ao contrário destes, os traços do duende tupiniquim lembram as ilustrações de Mabel Atwell, artista inglesa do século XIX que, segundo Whalley e Chester (1988), iniciou sua carreira em 1890 com contribuições em revistas e que logo deixou o anonimato, responsabilizando-se pelas provocadoras ilustrações dos contos de H. C. Andersen e de Carroll. A simplicidade de seu trabalho contraria a tradição dos modelos que impera em toda a história internacional da ilustração do livro infantil e conquista adeptos por todo o mundo por propor uma forma alternativa, delicada e emotiva de desenhar.

Cabe ressaltar que as produções de Voltolino e Belmonte lembram também o traço da ilustradora, mas são trabalhados com diferentes recursos que as distanciam das obras de Villin.

Para compreender e detectar a linguagem conotativa e denotativa construída nas imagens de *O Sacy*, parte-se da metodologia da configuração textual e dos estudos pautados na semiótica bakhtiniana e peirciana. Complementando os

pressupostos teóricos que sustentam a análise, optou-se também pelas contribuições de Barthes (1984). Embora as reflexões do semiólogo francês voltem-se à discussão da fotografia artística, pode-se aproveitar algumas categorias conceituais de sua fundamentação para a percepção da seleção e combinação de determinados signos na montagem da ilustração.

De acordo com a perspectiva bartheana, a leitura da imagem envolve o elemento recepcional do *studium*, que consiste em um olhar aligeirado e descompromissado do texto visual. Capta o denotativo, o *já dito*, o trivial, o codificado.

Contrariando o *studium* tem-se o *punctum*, pontos sensíveis que transcendem a imagem induzindo o receptor às múltiplas leituras. Lança a significação para além daquilo que se permite ver. Constroi uma mensagem a partir das formas retratadas, veiculando determinada ideologia e buscando conduzir o público a certas sensações.

Nesse sentido, a leitura completa de uma produção gráfica, envolvendo o *studium* e o *punctum*, constitui o que Barthes denomina como *plenitude analógica*.

Em uma leitura superficial, poder-se-ia encontrar na figura do saci a simples imagem de uma criatura lendária. A *plenitude analógica*, porém, revela a construção cuidadosa de um duende com características de um pré-adolescente (o sorriso farto, o olhar faceiro, o semblante com traços não mais puerís e o tórax definido). A carapuça, o cachimbo, a ausência de uma perna e a pele negra (riscada pelo desenhista) são pormenores preservados para que o leitor entenda de imediato que se trata de um ícone da mitologia nacional. Os recursos empregados por Villin diferem-se, por exemplo, dos utilizados por Wash Rodrigues, que recriam a criatura com chifres na intenção de emprestar-lhe um aspecto macabro, nefasto, demoníaco. Com o

desenhista de 1932, o foco está nos detalhes juvenis do saci- Encontra-se com uma das mãos ajustada na cintura, quase próxima às nádegas, e outra a segurar uma vara. É com tal instrumento que se faz garatujas na terra e se ampara o corpo, o que confere ao personagem certa expressão de superioridade, de talento, de imponência.

Embora o ilustrador enfatize os traços juvenis do saci, há uma explícita omissão de seu órgão genital. Tal forma de retratá-lo é freqüente entre os artistas que recriaram os habitantes do sítio de d. Benta com a prancheta, sendo aproveitada no passado pelo próprio pintor Lobato e recentemente por Ziraldo na construção iconográfica do personagem Pererê. Alguns cartunistas contemporâneos apresentam o duende brasileiro com uma curta calça, insinuando, através dos indícios da vestimenta, que a criatura possua sexo. Com base nesses trabalhos, poderia conceber-se grande porcentagem dos desenhistas como moralistas, já que por pudor, recato ou receio evitam expor o órgão reprodutor da criação nua.

A organização sígnica de um saci sem pênis transcende, porém, qualquer constatação de conservadorismo tomada de imediato no *studium*. No processo recepcional do *punctum*, verifica-se que o objetivo do artista é exibir o ser lendário como uma entidade superior ao homem, semelhante aos anjos do catolicismo e aos deuses da mitologia pagã. O saci carrega as marcas do sobrenatural, conjeturado como luciférico. Dispensa o desejo, a sedução, o prazer carnal- próprios da natureza humana- para existir. Nasce de gomos e apresenta um ciclo de vida absolutamente exótico, que conduz o leitor à curiosidade, ao estranhamento, ao sobressalto, ao fascínio.

Contrasta-se com o saci exposto no interior do livro. O desenho acaba não comportando toda a grandeza artística do primeiro. Exibe-se com aspecto infantilizado. Acha-se com as mãos para traz perpassando a idéia de paz, calma e serenidade, como se observa na imagem abaixo.



LOBATO, *O Sacy*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932, p. 49

Pedrinho é retratado a partir de uma caracterização rústica, perdendo sua essência urbana. O garoto usa uma camisa estampada em xadrez, o que leva o leitor a ativar seu repertório enciclopédico e estabelecer relações com outras criações consagradas do sertão, como José Bentinho, de Cornélio Pires, e Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, ambos contemporâneos a Villin.

Outro signo que o aproxima ainda mais do ambiente rural compreende os *pés descalços*. Pedrinho não usa sapatos como os típicos garotos da cidade, o que perpassa um curioso significado: a sola do sapato serviria de obstáculo que impediria seus pés de terem contato com a terra, sentindo-a penetrar-lhe interiormente pelo calcanhar. Toque vivo, ativo, pulsante, que lhe permite *fazer parte* da natureza, dos campos, do gramado. Torna-o intrínseco ao espaço em que se desenvolve a trama.

Vale também lembrar que Pedrinho está com as mãos nos bolsos, lançando na imagem a idéia de serenidade, embora o personagem esteja em um afoito e conturbado diálogo com o saci. A expressão facial do menino reforça o fato de que está com o humor alterado devido ao pensamento provocador do amigo pernetá, mas tal

detalhe não transforma o caráter idílico da cena. São dois bons amigos a discutirem pela mata adentro, sem nada que indique periculosidade.

Ao fundo acha-se o Capoeirão dos Tucanos. O artista desenha algumas árvores e moitas com o objetivo de situar os personagens e o público na floresta que o autor expõe como aterradora, ameaçadora, tétrica. A ilustração villiniana, entretanto, é incapaz de captar a totalidade dessa caracterização.

Lobato, por exemplo, nada menciona sobre macacos, e o artista os introduz na cena. A descrição do ambiente contempla animais de vida noturna, o que sugere desenhos de morcegos, corujas e serpentes, mas não expressa nenhum comentário que justifique a presença dos tais primatas que parecem conversar sobre Pedrinho e o saci. Nota-se, nesse sentido, uma incoerência entre o texto verbal e o iconográfico.

Os desenhos de Villin, embora não indiquem nada de sombrio no Capoeirão dos Tucanos, portam uma característica que classifica a floresta como apática, vazia, sem vida: a construção em branco e preto. Contrasta-se com a recriação gráfica do sítio de d. Benta, onde as cores erguem-se rompendo com a monotonia das demais gravuras e possibilitando o vislumbre, o encanto, o fascínio, a magia, o prazer, a fruição, a catarse.

Sendo o enredo de *O Sacy* regido pela *tmese*, a ilustração do sítio consegue corresponder com graça e beleza à tal essência, bem como à literariedade e a esteticidade da ficção explícitas no discurso.



LOBATO, *O Sacy*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932, p. 9

Embora nenhuma imagem consiga captar todo o primor que vigora na descrição do sítio- lembrando que a técnica de Lobato é dotada de visualidade e permite ao leitor construir com a imaginação o paradisíaco cenário- a simplicidade das formas de Villin apresenta um panorama geral do lugar e rompe com as demais ilustrações do exemplar.

O significado das cores empregadas remete às reflexões de Faria (1991). Nesse sentido, o azul utilizado no céu transmite a sensação de paz e calma, bem como a idéia de infinito, frescor e profundidade. O branco, em harmonia com o ambiente sereno, expressa a pureza e o otimismo de uma situação inicial que se alteraria

no decorrer da narrativa. Há também cores derivadas do amarelo que, complementando a idéia de que o sítio de d. Benta é tranquilo, alegre e pitoresco, apontam-lhe como também cheio de vida e prosperidade.

O mastro de São João exibe-se ao centro, em absoluta coerência com o texto verbal que dirige a narrativa. O mastro não apenas explicita a religiosidade dos personagens- em especial d. Benta, a *católica* proprietária- mas insinua que a felicidade dos habitantes deve-se ao respeito e à devoção ao santo. Além disso, tratando-se de *O Sacy* uma trama folclórica, verifica-se que os personagens das sagas bíblicas são incorporados na cultura brasileira e, por essa razão, citados em um conto que intenciona abordar a literatura popular.

A imagem de São João representa toda a situação inicial dos personagens marcada pela felicidade. Quando as criaturas de origem profana (saci, curupira, Iara...) adentram a trama, perde-se lentamente a harmonia. Instaure-se paralelamente o temor, a tristeza e a angústia, sensações que serão modificadas apenas posteriormente, no desfecho da história.

Roupas estendidas significam que é um dia de trabalho qualquer. Nastácia, curvada sobre uma bacia, lava novas peças para também colocá-las ao sol. Visconde caminha apressadamente com uma enxada nas mãos, enquanto Narizinho e Emília encontram-se também com objetivos voltados às tarefas domésticas.

Observa-se, dessa forma, a *enxada*, o *varal*, a *vassoura* e a *bacia* como instrumentos dos personagens. Signos associados ao *trabalho*, ao *suor*, ao *cotidiano*, ao *corriqueiro*. Revela insinuações ideológicas do artista sobre a vida contente e saudável, mas nada ociosa, do camponês.

O olhar do ilustrador, que tem como base as descrições do sítio tecidas nos primeiros capítulos do livro, envolve duas provocadoras, polêmicas e perigosas

instâncias. A primeira corresponde à forma com que retrata o sítio do Picapau Amarelo. Não consegue, é claro, captar toda a riqueza contida no texto de Lobato. Todavia, é capaz de exprimir a idéia de um ambiente pitoresco, ameno, sublime, como no discurso do escritor de Taubaté, delineando a *coerência intersemiótica*. A segunda refere-se a alguns detalhes do desenho que fogem ao universo lobatiano. Quando o pintor em sua interpretação explora o tema *trabalho* almejando caracterizar o cotidiano do lugarejo, recria Visconde de Sabugosa com uma enxada nas mãos. Sabe-se que o sabugo de milho personifica o intelectual alienado, encarcerado em um mundo livresco e exageradamente reflexivo, contrastando-se com uma imagem que o apresenta partindo para o trabalho braçal. O mesmo acontece com Emília, retratada com uma vassoura a contrariar o texto que nada sugere sobre a personagem. Há, portanto, nesses específicos casos, uma incompatibilidade entre escritor e ilustrador.

É claro que isso não desqualifica o trabalho do artífice. Villin faz uma interpretação da obra, recriando personagens que às vezes distanciam-se da proposta de Lobato, mas não a *traem*. A traição acontece de fato com Jorge Kato, que constroi os personagens do sítio de maneira exacerbadamente infantilizada, e André Le Blanc, que desfigura Emília e a transforma em uma boneca com aspecto de ingênua, perdendo sua causticidade.

A cena, portanto, reflete a pressa do cotidiano. Patos, galinhas e o porco Rabicó completam o desenho, indicando que o lugar configura-se realmente como o sítio. A perfeita antítese de tal ambiente icástico encontra-se na apresentação visual da Cuca, artil inimiga.



LOBATO, *O Sacy*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932, p. 100

A monotonia do branco e preto choca-se mais uma vez com a opulência de cores vivas das terras de d. Benta.

A gruta da vilã é cercada por ossos e teias de aranha, signos que nos contos de assombração remetem ao terror, à violência e à morte. Em harmonia com esta idéia, o preto, que marca a entrada da caverna, realça a presença da bruxa. Acha-se ela, porém, adormecida. Para que a criança compreenda que a feiticeira encontra-se em sono profundo, o artista a retrata com um camisola- Roupas que enfatiza a feminilidade do monstro, já que o semblante de jacaré não permite conceber-lhe como uma *mulher*, uma *dama*. O sonho está para o *ócio*, contrariando o ambiente agitado, dinâmico e ativo, marcado pelo *labor*, da ilustração anterior.

Outro aspecto que merece ser ressaltado se refere à fogueira. Em princípio mostra-se como um mero adorno na gravura. A *penitudo analógica*, porém, revela que é esta quem ilumina o interior da gruta, onde as trevas fazem-se constante, e

que aquece o corpo da vilã em meio ao frio do sinistro local.

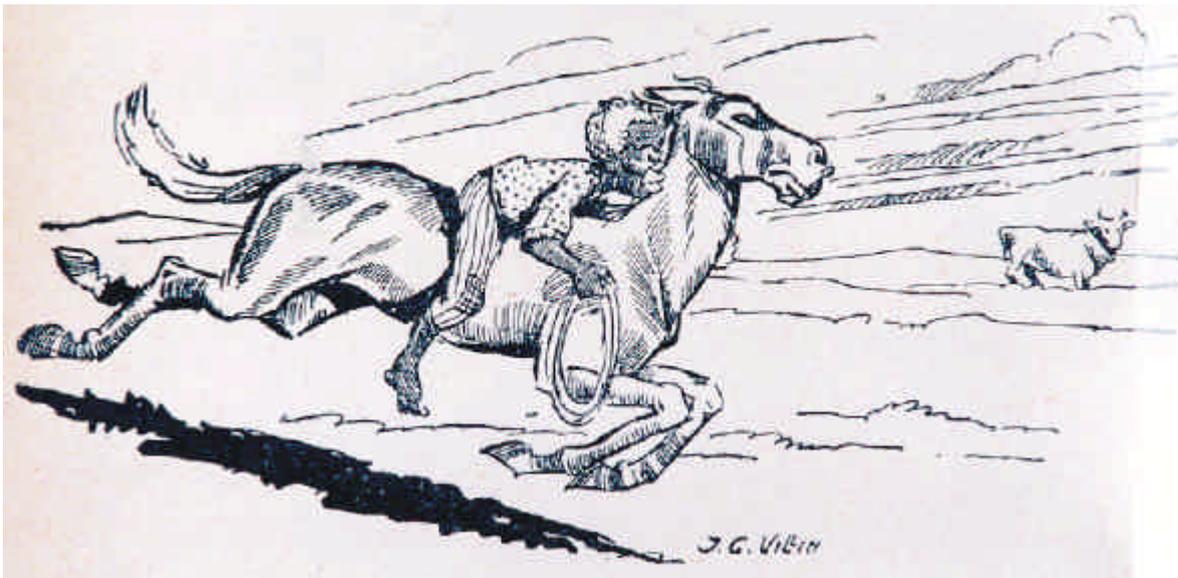
Ao fundo nota-se Pedrinho e o saci a contemplarem atentamente a Cuca. As estrelas que a cultura popular denomina "Três Marias" (em coerência com a proposta de resgate do folclore inerente ao livro) indicam que é noite. A coruja, amiga do saci, pousa no ombro da inimiga, embora nada insinue tal ação no decorrer da descrição verbal. Mais uma vez o pintor *acrescenta* novos elementos que não constam no enredo da produção lobatiana.

Verifica-se, nesse sentido, a força da antítese no texto gráfico. Enquanto a imagem do sítio prioriza a *beleza*, o *trabalho*, o *calor*, a *alegria*, o *sagrado*, a *luz* e a *diversidade de cores e detalhes*, o esconderijo da Cuca (ambiente rústico e grosseiro) fixa-se no *horrendo*, no *ócio*, no *frio*, na *angústia*, no *profano*, nas *trevas* e na *ausência de cores e detalhes*. O sítio é perfeito, organizado, preciso, protegido por um santo, ao tempo em que a gruta é assimétrica, desorganizada, com pedras de variados tamanhos e formas, governada por uma criatura devassa, diabólica. Assim, o primor e o bizarro, a nitidez e a escuridão, o religioso e o pagão, a vida e a morte somam-se, constituindo a totalidade significativa de *O Sacy*.

O confronto entre as forças contrárias é comum não apenas na configuração verbal do conto, mas, acima de tudo, nas ilustrações villinianas.

Há uma seleção criteriosa de signos pelo artista para compor determinado conteúdo, exprimindo um modelo benévolo de sítio. Recorrendo à *teia*, à *aranha*, ao *sono*, à *sombra* e à *fogueira*, o artista recria um espaço mórbido que se contrasta com a felicidade encontrada na cena inicial.

Na seqüência, notam-se os mecanismos de construção conotativa nas malhas do texto gráfico do Negrinho do Pastoreiro.



LOBATO, *O Sacy*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932, p. 74

Enquanto o texto verbal apresenta a trajetória do personagem, o visual apresenta uma parte, um *momento* da trama. O menino está montado em um cavalo a descer dos campos. Procura a novilha perdida e acha-se ameaçado pelo algoz estancieiro.

A pressa constitui o núcleo temático em que se cruzam diferentes elementos em uma cadeia sógnica, formada pelas *pernas do equino* a voarem sobre o gramado (sombra indica um afastamento entre o corpo do animal e o solo, conferindo-lhe a idéia de velocidade), a *calda* lançada ao vento, a *expressão de empenho* do corcel e o *olhar afoito* do negrinho. E, nessa rede de relações sógnicas que delinea um sistema semiótico e que atesta para o núcleo temático, novos elementos surgem como recursos estratégicos para contemplar a narrativa que dirige a imagem: a paisagem elaborada com traços na horizontal, concedendo ao cavaleiro a rapidez devida (convenção gráfica constante nos cartuns), a posição encurvada do menino sobre o animal, fazendo com que este acelere ainda mais seus galopes, e o laço que traz em sua cintura, completando o conjunto e reforçando os propósitos do personagem em reaver a novilha desaparecida.

O desenho de um boi insere-se na paisagem. Está parado, a observar o negrinho. Há um embate entre sua posição e a do menino, constituindo uma antítese. Encontra-se sem nenhum movimento pois nada tem a fazer, ao tempo em que o cavaleiro esforça-se em vencer as *horas* para cumprir uma ordem. A relação com os *minutos* e *segundos* torna-se inevitável. Sua vida depende de um espaço cronometrado, e por isso precisa agir. Os signos *boi* e *cavalo* são, portanto, empregados com objetivos diferentes. Enquanto o primeiro tece uma relação de passividade e subordinação para com o tempo, o segundo capta toda a agilidade do homem para superá-lo e responder às exigências sociais impostas no cotidiano.

Entendendo a interpretação como um processo de atribuição de sentidos à obra e considerando que esta possui uma estrutura lacunar e aberta à participação do leitor, buscou-se entender a mensagem lingüística reforçada pela significação dos elementos visuais inerentes à ilustração do Negrinho do Pastoreiro. Esta, associada às gravuras do sítio, da Cuca, de Pedrinho e do Saci constituem parte de um conjunto maior de ilustrações que se encontram em coerência com a configuração verbal de *O Sacy*, embora a análise tenha detectado certas alterações.

Apresentou-se a produção de Jean Gabriel Villin no contexto histórico-social da terceira década do século XX, momento em que, em São Paulo, estiveram próximas como nunca as artes plásticas e a literatura. Ressaltou-se ainda o vínculo do ilustrador com Lobato e com outros pintores do período, muitos dos quais adeptos do movimento modernista.

Rastreou-se o uso de diferentes figuras de linguagem, enfatizando a antítese e a presença contínua da conotação- sistema extensivo à denotação-formado por significante, significado e significação. Os significados da conotação são denominados por Barthes (1971) como *conotadores* e são constituídos por signos do plano denotado.

A conotação, independente da mensagem denotada, jamais se esgota. Quanto ao significado, este possui um caráter geral e é fragmento de determinada ideologia, estando em estreita comunicação com o real, com a história, com a cultura. A camisa de Pedrinho, a vassoura de tia Nastácia, os ossos na gruta da Cuca, as figuras do boi e do cavalo são, portanto, conotadores que dirigem a mensagem ao rústico, ao trabalho, à morte e ao relacionamento humano para com o tempo.

Assim sendo, o movimento interpretativo da mensagem literal do texto visual e dos mecanismos sociais de produção da mensagem revelam que a construção sígnica das ilustrações funciona como modalidade estratégica de finalidade maniqueísta, em perfeita harmonia com os propósitos da narrativa lobatiana que retoma a tradição dos contos clássicos à luz da cultura popular brasileira.

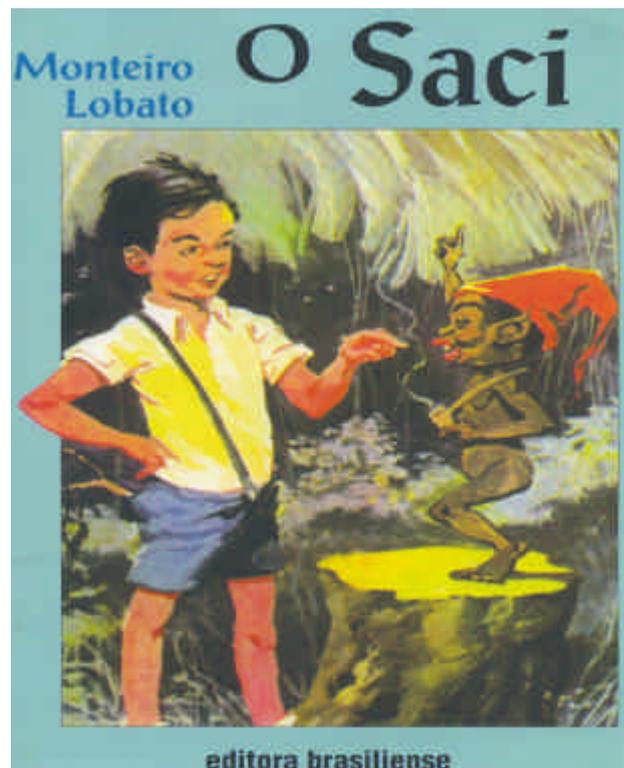
5.6- Manoel Victor Filho: Um Velho Conhecido das Crianças

Manoel Victor de Azevedo Filho foi desenhista e programador visual, cursando Artes Plásticas e Ilustração Comercial na Art Students League, em Nova Iorque. Lecionou Ilustração Editorial e Desenho Publicitário na Escola Panamericana de Arte, onde trabalhou como Diretor. O que o marcou, entretanto, na história da literatura infanto-juvenil foi a atuação como ilustrador da obra de Monteiro Lobato durante trinta anos, a partir da década de 70. O exemplar que data 2001 (e, portanto, o mais recente), encontra-se na décima primeira reimpressão da quinquagésima sexta edição.

Tal livro apresenta o formato de 21 por 27,50 cm. As páginas portam fundo branco, com os números da paginação à esquerda no polo superior da folha. O texto verbal veicula-se em duas grandes colunas, com espaçamento simples e letras diminutas.

A capa exibe na borda o nome "Monteiro Lobato" com letreiro violáceo, trazendo a seguir o título *O Saci* destacado em negrito. Centralizado na borda inferior está a razão social da editora (Brasiliense) com caracteres menores, todavia em realce. Como em 1921, a proposta de Lobato se renova na constituição da capa. Ao contrário das publicações que apresentam *apenas* os dados essenciais da obra (autor, título e editora), a edição em questão blasona uma imagem que capta de imediato a atenção do leitor (estado de iconicidade), permitindo com que este compre o livro e se entregue ao genuíno prazer do texto estético (adentrando a indicialidade e finalmente reconhecendo a simbolização instaurada entre a imagem inicial e a totalidade conteudística do texto).

A imagem em questão retoma a polifonia revelada no desenvolvimento da narrativa.



LOBATO, *O Saci*. São Paulo: Brasiliense, 2001

A construção visual de Pedrinho mistura as características físicas de um menino bem comportado com as de um adulto. O garoto é alvo, alto, de cabelos

negros, corpo robusto e pele rosácea. Mantém porte viril e postura ereta, o que remete ao protótipo de herói. O jovem posiciona-se com o olhar direcionado para baixo, para o saci, ao passo em que o amigo necessita subir em um tronco para dialogar com o colega humano. Nesse sentido, a *estatura* de Pedrinho associada ao *azul* de seu calção (lembrando que os costumes populares dirigem o azul para o homem e o rosa para a mulher, para o feminino) conferem à sua imagem uma impressão de varonilidade.

No entanto, o vestuário do menino insinua ao leitor um estudante, garantindo à figura *também* um aspecto infantil. Reconstroe-se por meio desses detalhes o augusto e impávido aventureiro que protagoniza o conto: uma criança (com toda a curiosidade que lhe é peculiar) dotada de uma valentia e de uma grande maturidade (como os heróis dos contos tradicionais) que adentra o Capoeirão dos Tucanos em busca de um saci, participando de uma aventura pelo folclore brasileiro.

O duende é pintado com diferentes tonalidades de marrom, conferindo-lhe um primoroso jogo de luz e sombra. Exibe-se de perfil, com os olhos fechados em meio a um farto sorriso. Sua imagem amalgama características de uma criatura maléfica e de um moleque inquieto, faceiro. Assim, os cabelos crespos, o nariz achatado e os lábios carnudos (escarlates como a carapuça) remetem o leitor a um menino mulato. Entretanto, a orelha pontuda, como nas representações dos gnomos, atribuem-lhe uma aparência sinistra.

O Capoeirão dos Tucanos é retratado ao fundo da cena. O pintor recorre a todas as possibilidades oferecidas pelo verde, em especial às tonalidades escuras, para reconstruir todo o teor sombrio, fascinante e mágico da mata. O signo *floresta* está intimamente ligado na literatura à idéia de desconhecido, ao receio, ao perigo. É na floresta onde João e Maria se perdem, onde Chapeuzinho Vermelho é seguida pelo Lobo Mau, onde Branca de Neve é conduzida pelo caçador para ser

trucidada. Resgatando esse universo, o artífice explora a linguagem figurativista, possibilitando a construção de um ambiente fictício- todavia, capaz de convencer o leitor de que existe, de que é verídico, real.

Manoel Victor ilustra *O Saci* nos anos 70, quando Lobato já havia falecido. Portanto, ao contrário dos primeiros ilustradores, ele não teve contato com o escritor. Não foram parceiros na construção do texto visual. O ilustrador atuou em um contexto que privilegia a configuração verbal do conto, justificando a presença mínima de seus desenhos. A imagem passa a ser entendida como desnecessária, enquanto os signos lingüísticos erguem-se como pontos essenciais do livro infantil. A própria tendência educacional do momento prioriza o estudo da "língua pátria".

A plenitude analógica, que consiste na leitura do *punctum* e do *studium* revela que o texto iconográfico mantém certa substantivação da informação veiculada, mas ainda encontra-se calcado no trivial. Manoel Victor constroi personagens com esmero e perfeição nos detalhes, mas, se comparado com André Le Blanc no processo histórico anteriormente apresentado, verifica-se que não há grandes alterações estilísticas e ideológicas de um artista para outro. Explicita-se somente a recorrência sígnica de um código comum que Eco (1991) denomina *Estilo-Réplica*, ou seja, elementos presentes em Le Blanc repetem-se nas criações de Manoel Victor: a elaboração de Pedrinho com aspectos físicos de um adulto, a expressão faceira do saci e a exibição da mata como ambiente desconhecido e macabro.

Não há, nesse sentido, uma linguagem extremamente metafórica e conotativa na imagem da capa. Signos estão de fato organizados para ressaltar o diálogo e o porte viril do herói masculino, mas não transcende o *já dito* pelos ilustradores anteriores.

Os mesmos procedimentos se investigam na composição visual do

sítio proposto pelo desenhista.



LOBATO, *O Saci*. São Paulo Brasiliense, 2001

Aparentemente em coerência intersemiótica com o conto, o artista lança o desenho que busca captar todo o requinte da descrição elaborada pelo escritor sobre o sítio do Picapau Amarelo.

Os capítulos iniciais ocupam-se em detalhar a casa, os cômodos, os quartos, a sala de jantar, a cozinha, a sala de visitas, a varanda, o terreiro, o jardim, o pomar e a diversidade de pássaros.

Coelho (1999) aponta que algumas narrações são tão ricas, tão sublimes, que nenhuma ilustração é capaz de incorporar seu esplendor. É o que acontece nessa situação. A linguagem figurativista do artista não corresponde à altura do texto verbal.

O artífice explora alguns elementos presentes na descrição do cenário, como as árvores, o gramado, as pedras (que remetem o leitor ao pomar) e as borboletas (que lembram o jardim). As borboletas possuem papel preponderante na imagem por caracterizarem a paisagem como paradisíaca, sossegada, serena, amena- o que é peculiar

ao sítio. Sem elas, a imagem poderia ser perfeitamente confundida com o Capoeirão dos Tucanos, já que o desenho não oferece outras pistas que conduzam o público ao universo de d. Benta.

Portanto, não há uma coerência entre o texto verbal e o iconográfico. O primeiro mostra-se esteticamente rico, autêntico, preciso. O segundo limita-se em retomar alguns elementos constantes na introdução do conto com o objetivo de captar a beleza e o poder da visualidade inscrita nos signos lingüísticos que reportam à veia artística do pintor Lobato. Falha, porém, na execução de tal meta, não sendo capaz de preparar a criança para o impacto das palavras que se erguem.

Para caracterizar o Capoeirão dos Tucanos, o ilustrador recorre ao fundo preto e à presença de quatro sacis (todos semelhantes e, por isso, sem identidade), que representam uma população de duendes pernetas.



LOBATO, *O Saci*. São Paulo: Brasiliense, 2001

Enquanto no primeiro desenho o ilustrador recorre à borboleta, que funciona como signo por remeter o alocutário à idéia de região icástica, pacífica e branda, o segundo expõe a figura de um duende sobre um *morcego*. O mamífero alado, como pontua o folclore da Inglaterra com suas aterradoras lendas de vampiros, está

atrelado ao mal, ao diabólico, ao obscuro. Contrasta-se com as borboletas em uma explícita ética maniqueísta, evidenciando as minuciosidades exclusivas da mata: perigosa, sombria, misteriosa, sobrenatural.

As asas do morcego portam uma simbologia que permeia toda a história da arte. Os quadros medievais que retratam o imaginado inferno criam homens alados (com asas membranosas) para compor demônios. O mesmo procedimento se encontra nos desenhos dos dragões. Em todos os exemplos, as asas do morcego refletem o profano, já que referem-se a um animal de hábitos noturnos, que se *alimenta das trevas e se enfraquece com a luz da alvorada*.

Assim sendo, o morcego serve de inspiração para que a fértil mente humana produza monstros que personifiquem o mal.

Na figura em discussão um dos sacis brinca com o mamífero alado, amparando-se em suas asas para voar, domesticando-o. Tal atuação aproxima o duende do morcego e explicita o caráter danado, ardil, dos sacis. A imagem ressalta para o leitor que eles não são apenas crianças travessas, que não são somente criaturas da floresta (lembrando sempre que as orelhas pontudas que ostentam já lhes confere um aspecto místico), mas seres sinistros. Essa constatação dirige-se ao encontro das formas como os personagens se referem ao saci (*diabinho, capetinha, pernetá*, entre outros), como também ao contexto da trama em que a imagem é inserida, ou seja, quando as criaturas lendárias se apresentam perante os olhos estupefatos de Pedrinho.

E aqui, como se detectou na ilustração anterior, não há uma coerência intersemiótica. O artista constroi com seu traço uma sucessão de fatos que se chocam com os episódios descritos pelo escritor.

De acordo com o excerto abaixo, havia três sacis no lombo do mamífero alado e não um, como propõe a imagem

Deram-se cenas muito engraçadas. Três deles ficaram muito atentos, de narizinho para o ar, observando um morcego que despreocupadamente comia frutinhas de uma enorme figueira. Depois de cochicharem entre si, treparam à figueira, com todas as cautelas para não assustar o morcego. Foram para trás dele e, de repente, - Zás!... pularam-lhe ao lombo, como perfeitos *cow-boys*! O morcego levou um grande susto e começou a corcovear no ar, em vôos tontos, enquanto os três cavaleiros, firmes na sela como carrapatos, davam assobios agudíssimos num grande contentamento (LOBATO. 1994, p.32)

O mesmo procedimento se observa nos parágrafos posteriores. O escritor salienta que vários sacis empenharam-se em martirizar um caramujo. Qualifica-o como *pobre* com a intenção de caracterizá-lo como indefeso e explicitar, ampliar e exacerbar a crueldade dos personagens lendários. Além disso, outras travessuras acontecem no decorrer do capítulo e não são aproveitadas no desenho.

E quantas outras travessuras não observou Pedrinho! Os que agarraram um pobre caramujo pelos chifrinhos e fizeram prodígios para arrancá-lo da casca. Os que se divertiram em caçar vaga-lumes, matá-los e esfregar pelo corpo a substância fosforescente que os torna luminosos. Os que cavaram a terra e descobriram minhocas, emendaram três e quatro para fazer uma corda e pular... (LOBATO, 1994 ,p.33)

A construção visual da Cuca compreende o trabalho em que Manoel Victor busca renovar a tendência figurativista que segue de Le Blanc. Embora o traço de tal ilustrador esteja sempre presente em seu desenho, é apenas com a vilã do conto que Victor elabora uma imagem diferente, conotativa, metafórica.



LOBATO, *O Saci*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

A representação da Cuca parte literalmente de uma descrição feita pelo escritor: “Tinha cara de jacaré e garras nos dedos como gaviões. Quanto à idade, deveria ter mais de três mil anos. Era velha como o tempo” (LOBATO, 1994, p.40)

O ilustrador a recria, porém, com a metáfora e a conotação. O desenho da bruxa segue a caracterização do lagarto: dentes afiados e alternados, focinho grande e curto, gigantesca boca e pele dotada de escamas. Não obstante, o réptil expressa um sutil sorriso que perpassa a idéia de tranquilidade. Seus olhos estão fechados, sinalizando que encontra-se adormecida. Acha-se sentada, com as mãos sobre os joelhos a indicar que está em uma posição confortável. Além disso, o artista retrata-a com uma camisola e uma touca, o que confere à personagem o aspecto feminino. A ilustração, portanto, oferece um conjunto de elementos que evidenciam ao leitor o fato

de que a feiticeira está em sono profundo.

A plenitude analógica revela que a *vestimenta* e o *sorriso* garantem à Cuca um semblante cômico, autêntico e essencialmente artístico. Não é apenas um crocodilo, mas uma bruxa abominada e temida. Sua fama como *malvada* é tanta, que Pedrinho e o saci observam-lhe escondidamente ao fundo da cena intencionando amarrá-la para que pudessem apresentar-se.

A significação da imagem, nesse sentido, transcende o desenho. A *camisola*, signo que remete à feminilidade, ao ritual das mulheres para se deitarem, e o *jacaré*, réptil que assusta pelo seu tamanho, pelo seu porte, pelo perigo que representa ao homem (cabe aqui ressaltar que os textos bíblicos, as Novelas Medievais e os contos folclóricos sempre recorrem à figura dos répteis - serpentes e dragões- para designar o mal) são unidos e amalgamados na composição da personagem: uma vilã que plasma a aparência de um lagarto (o jacaré) e a essência feminina (a camisola). Um monstro forte, sanguinário e carnívoro que segrega a perspicácia, a astúcia e o poder da mulher.

Torna-se então uma criatura absolutamente rica por carregar a *brutalidade* e a *esperteza*, o *vigor* e a *sensatez*, o *horror* e o *fascínio*. É o personagem feminino de maior impacto na trama, e apenas o saci seria capaz de detê-la. Delinea-se então o grande desfecho da história: não o triunfo do homem sobre a mulher, e sim a vitória do mais fraco (lembrando que o saci é negro, raquítico e de baixa estatura) sobre a imponência, a soberba e a onipotência do mais forte. E a indispensável arma do duende está em sua mente, em sua agilidade de raciocínio, na postura crítica que reporta o público à boneca Emília.

A batalha entre tiranos e perseguidos é novamente explorada pelo escritor na lenda do Negrinho do Pastoreiro narrada pelo saci, porém sob nova perspectiva. Em coerência com a trama, o ilustrador reconstrói o enredo em uma cena

que confronta o negrinho com seu algoz.

Como a gravura da Cuca, há aqui também um envolvente trabalho de teor sógnico e artístico.



LOBATO, *O Saci*. São Paulo: Brasiliense, 2001

O Negrinho do Pastoreiro, como o saci, é magro, de baixa estatura e de origem africana, estando na condição de *oprimido*. Todavia, diferencia-se do duende por sua postura resignada, quieta, calada, tendo um forte vínculo com o sagrado (já que é santificado no epílogo da façanha).

O estancieiro é robusto, alto e de muitas posses, representando o *opressor*. Escraviza o garoto, submetendo-lhe aos mais terríveis castigos.

A imagem consegue resgatar tal mensagem, elaborando a figura de

um gaúcho proprietário de muitos bens. Veste-se com uma bela camisa, um grande cinto, calça frouxa, reluzentes botas e imponente chapéu. O menino, estando de costas, é caracterizado como desfavorecido pelos trajas rasgados e remendados, cabeça raspada e pés descalços, constituindo assim o modelo de um cativo.

O negrinho, por ser menor, está a contemplar o patrão olhando para cima. O patrão faz o processo inverso, curvando seu olhar de fúria e prepotência para fitar o subalterno- *pequeno* não apenas no tamanho, mas também na condição social. Pelo posicionamento de seu corpo, prevê-se que a expressão facial do negrinho seja a de pavor, medo, agonia, ao tempo em que a do estancieiro, explicitada em seu olhar, é de cólera, o que reporta o leitor à questão do abuso de poder, gerando determinada indignação.

Projeta-se então um antagonismo. De um lado está o fazendeiro *alto*, *forte*, *poderoso* e *vestido com apuro*. De outro, como uma perfeita antítese, apresenta-se o herói *baixo*, *fraco*, *necessitado* e *maltrapilho*.

A significação da imagem é conduzida a uma dimensão social, lançando uma ferina crítica ao modelo escravocrata, repudiando-o.

Uma vez compreendida a mensagem de cada uma das ilustrações, cabe inserir todo o conjunto no contexto histórico-social de sua produção e de seu ponto de vista ideológico manifestado textualmente para uma avaliação crítica do que se apreendeu no processo de leitura (plenitude analógica).

A obra de Manoel Victor emerge em conturbadas circunstâncias: a América Latina encontrava-se sob a égide militar, o Brasil deixava o período mais árduo da ditadura (com os presidentes Castelo Branco, Costa e Silva e Médice) e adentrava em um momento menos tortuoso com a posse de Ernesto Geisel e a vitória do partido MDB.

Nos rastros da Bossa Nova, torna-se visível o surto de criatividade da música popular brasileira, marcada pelos grandes festivais em São Paulo. No exterior, o *rock*, o *blues* e o *jazz* conquistam multidões, ao tempo em que os *Beattles* consagram-se como imortais no cenário mundial.

A Lei de Diretrizes e Bases (reformulada em 1971 pela 5692- Parecer 853) enfatiza o valor do texto literário e a educação artística como matérias do currículo. Tem-se a democratização do ensino (prevista na Lei 4024 de 1961) exigida pela premissa de que a Educação é um direito de todos e uma obrigação do governo. Abrem-se então escolas públicas, enquanto uma crescente demanda de publicações literárias infanto-juvenis entra paralelamente em processo acelerado.

Compreende o período em que Monteiro Lobato, morto em 1948, já havia se consagrado como autor de textos para crianças com o *best seller* *Reinações de Narizinho*, influenciando gerações posteriores. Trata-se, portanto, de um contexto totalmente diferente do vivido pelo escritor (que permeia duas grandes guerras e a ascensão do escolanovismo), o que justifica algumas incompatibilidades entre a proposta provocadora do texto verbal e as intenções da ilustração victoriana.

Ao contrário de Belmonte e Voltolino, ilustradores aclamados pela crítica contemporânea, Manoel Victor não participou do ensejo em que a tendência da Escola Nova (que enfatizava a função da imagem no livro infantil) era compartilhada pelos educadores, intelectuais e artistas- Fator que explica a pouca quantidade de gravuras que ocupa as páginas do exemplar de *O Saci*.

Além disso, nota-se que o artífice buscou em seus desenhos dar continuidade aos trabalhos de André Le Blanc, personalidade que, segundo Faria (1998), trai a causticidade de Lobato, aquilo que ele tinha de melhor como educador emancipatório.

O tempo também foi outro obstáculo que não favoreceu a Manoel Victor, não lhe permitindo o contato entre escritor e ilustrador que possibilitaria um diálogo mais intenso e preciso entre a narrativa e as formas gráficas.

Cabe outrossim lembrar que o exemplar perscrutado é de 1994 e que remonta os anos 70. Os livros do período buscam focar o texto verbal, o lingüístico, a palavra, e não o icônico. Apenas a partir dos anos 80 as editoras investem com maior ímpeto nesse campo, impulsionando o surgimento de grandes nomes como Luis Camargo, Ricardo Azevedo, Eva Furnari e Ziraldo.

Assim, em um segundo movimento recepcional, constata-se que a análise dos componentes sociais e políticos da época de produção das imagens é reveladora de princípios estilísticos, estéticos e ideológicos subjacentes ao desenho. Esclarece, portanto, uma incompatibilidade entre o texto verbal lobatiano e o não verbal victoriano, em que o primeiro é metafórico, conotativo, polissêmico, altamente sígnico, enquanto o segundo (na maior parte das ilustrações analisadas) se distancia da verve crítica de Lobato e expõe a ausência da coerência intersemiótica.

5.7-Entre *O Sacy* de 1932 e *O Saci* de 1994: As Rupturas Expostas em um Confronto

Jean Gabriel Villin e Manoel Victor Filho. Como dois diferentes homens separados pelo intervalo cronológico de quarenta anos enfocam a criação literária de Monteiro Lobato?

O primeiro é de origem francesa, imigrando para o Brasil em um período marcado pela Primeira Guerra Mundial (1914-1917). Os Estados Unidos e o Japão surgem nesse contexto como potências mundiais em meio a confrontos políticos e econômicos entre países europeus, os maiores importadores de produtos

industrializados. Tais países envolvem-se em diversas alianças, as quais geram um clima de tensão e precipitam uma corrida armamentista. Em 1914 o herdeiro do trono austríaco é assassinado por sérvios nacionalistas, o que leva a Austria, apoiada pela Alemanha, a declarar guerra à Sérvia. As ações militares iniciais ocorrem apenas na Europa, mas logo envolvem outras regiões do planeta, estendendo-se por três anos até a entrada dos norte-americanos e a rendição alemã.

O segundo é paulista, tendo aprimorado sua arte no exterior. Parte do traço de Le Blanc, trabalhando com o universo de d. Benta em turbulentas circunstâncias: o país encontrava-se sob égide militar, submetendo-se aos Atos Institucionais e à tortura segregada e corroborada pelos generais Castelo Branco, Costa e Silva e Médice, abrangendo respectivamente o período entre 1964 e 1984.

Villin instala-se em São Paulo, desenvolvendo uma obra em perfeita sintonia com as transformações modernistas e o ideário escolanovista, que se expressa no livro infantil priorizando o uso de imagens.

Victor reflete a mentalidade de sua época, o que lhe impede de produzir desenhos abertos à participação do leitor como nos ilustradores anteriores.

Contextos heterogêneos conduzem à hipótese de que as ilustrações seriam diferentes, o que não acontece totalmente, já que as imagens devem ser interpretadas pensando também nos diversos artistas que recriam a obra infantil de Monteiro Lobato. Nesse sentido, cabe ressaltar que não está se desconsiderando a necessidade da situação histórica enfatizada por Kristeva (1970) e Perez (2000) como elemento essencial no ato de análise. O que está se preconizando de fato é a idéia de que cada desenhista insere-se no ciclo exposto anteriormente, perfazendo quase um século de produção pictórica. Nesse processo, os ilustradores partem dos códigos de seus antecessores, repetindo-os e retrabalhando-os com artisticidade. A continuidade dessa

prática afasta as imagens da proposta inicial de Voltolino, sendo posteriormente resgatada por Moacir Rodrigues.

É interessante salientar que em nenhum dos artífices pesquisados encontrou-se uma fortuna crítica que auxiliasse na investigação científica. Apenas Belmonte e Voltolino apresentavam um rica crítica pictórica, já que eram autores conhecidos do público e reconhecidos pela dinâmica produção no campo da ilustração, da caricatura, dos cartuns e das artes plásticas.

No que concerne ao material para análise, selecionou-se, como se pode verificar, cinco diferentes gravuras que refletem distintos momentos da trama.

Dessa forma, tem-se a caracterização do sítio e do Capoeirão dos Tucanos, bem como a representação do Negrinho do Pastoreiro, de Pedrinho, do saci e da Cuca.

O sítio, descrito com poeticidade pelo autor, é representado de diferentes formas. Villin, seguindo a tradição de Voltolino, busca ser fiel à proposta do escritor. Recria com a beleza das cores um ambiente jocoso e idílico, onde os habitantes trabalham, são felizes e tementes a Deus. Le Banc retoma os códigos desse desenhista com a simplicidade do branco e preto. Trabalha-os com trivialidade em seus procedimentos, rompendo com os mecanismos altamente sugestivos contidos na pintura villiniana. Victor pauta-se posteriormente no traço de André Le Blanc, ilustrando o sítio com um caráter ainda mais modesto. Vivendo em um momento que privilegia o texto verbal em detrimento do iconográfico, o artista seleciona signos que fornecem ao leitor a idéia de um sítio sereno, afável, pitoresco. Os caminhos para a substantivação da mensagem, porém, são o que difere um artífice de outro. O primeiro, na contínua busca por fidelidade aos desígnios de Lobato, acrescenta novos elementos à narrativa sem contrariá-la. O segundo ainda não é capaz de captar o encanto inerente ao texto verbal.

Nenhum consegue corresponder *totalmente* ao requinte da exposição minuciosa de Lobato.

Em contraste com a harmonia do sítio tem-se o Capoeirão dos Tucanos, região tétrica, perigosa e macabra. Villin não oferece muitos recursos que explicitem tal idéia. Ao contrário deste, Victor explora os signos *morcegos* e *sacis* em perfeita antítese com a teia semiótica que insinua o sentido do sítio (reforçada por *borboletas* e *árvores*). Assim, o artista consegue diferenciar-se de Le Blanc, já que este nada enfatiza em tal perspectiva. Voltolino, por sua vez, mostra-se original mesmo com o passar do tempo. A construção lúgubre do Capoeirão, o uso de tonalidades escuras e as expressões de sobressalto dos personagens mantêm-se como criativas e insubstituíveis no percurso de *O Saci* pelos decênios.

O personagem saci consagra-se como um símbolo de Lobato em seu itinerário como escritor de livros infantis.

Villin apresenta-o com aspectos de um pré-adolescente. É magro e exibe uma expressão carrancuda. Victor empenha-se no desenho com características voltadas à criança, ou seja, ao leitor imaginário. Possui detalhes que remetem a um menino inquieto, já que é sorridente, rechonchudo e de olhar faceiro. Voltolino retrata o saci como um pequeno duende saltitante. Porta olhos arregalados e cabeça desproporcional ao corpo raquítico, o que lhe confere certo aspecto bizarro, exótico, inusitado.

Wasth Rodrigues, pensando no público adulto, acrescenta ao personagem um par de chifres com o objetivo de reforçar sua aparência sinistra. A imagem causa grande impacto na época, o que leva os editores a, mais tarde, retirarem o "adorno" da figura.

A forma com que Pedrinho é representado altera-se nos diferentes

trabalhos examinados, o que reflete o poder da visualidade inscrita nos textos do pintor Lobato.

Voltolino recria o personagem como um menino forte, robusto, de roupas largas e pés descalços. Belmonte o desenha com a cabeça desproporcional ao corpo, priorizando a caricatura. Villin o representa com características de um camponês, perdendo sua essência urbana. Weise o traz com aspectos de um garoto educado, comportado, trajado como um marinheiro. Lamo o expõe como um jovem hercúleo, de cabelos negros e olhos tão carnudos que chegam a conferir-lhe certa feminilidade. Rodolpho o capta com detalhes que seriam retomados e seguidos fielmente por André Le Blanc, J. U. Campos (que abusa das tonalidades pictóricas para criar um ambiente fascinante, realista, sublime), Nesti e Manoel Victor: alto, de cabelos penteados, pés calçados e porte adulto. Kato o exhibe de forma totalmente infantilizada, o que trai os anseios do texto lobatiano. Rodrigues o reinventa com a perfeição inaugurada por Rodolpho associada a um aspecto infantil e caricato, o que reporta a Voltolino.

Reforça-se dessa forma o valor da visualidade do escrito lobatiano por proporcionar múltiplas interpretações de diferentes ilustradores, bem como a presença de códigos que se repetem e se renovam no trabalho de cada artista de acordo com o momento histórico-social de produção.

A Cuca é apontada como um gigantesco réptil trajado com camisola. Villin a reconstrói com um desenho muito simples, sendo retomado por Le Blanc. Os traços de ambos artistas, no que concerne à representação da vilã, são idênticos. Victor, porém, centra-se na bruxa com toda a riqueza de detalhes, valorizando-lhe a imagem. O trabalho apurado com tal personagem deve-se à série da TV Globo " O Sítio do Picapau Amarelo", que adquire audiência maciça no período e enfatiza a presença do monstro como meio de fascinar o público infantil, garantindo-lhe a adesão.

Victor empenha-se no mesmo ideal, recriando com o lápis um personagem que pudesse minimamente corresponder ao boneco da TV. Os ilustradores anteriores a Manoel Victor, pelo fato de não viverem as circunstâncias em que se desenvolvera a atração global, concebem a Cuca como um personagem secundário. Esta passa a ser não tão importante como Emília, Pedrinho, Narizinho, Visconde e tia Nastácia. Na verdade, considerando-se todo o conjunto da obra infantil de Monteiro Lobato, constata-se a ausência total da vilã. Ela surge apenas nos capítulos finais de *O Saci* e não em toda a saga dos netos de d. Benta, como insiste a série assinada por Benedito Ruy Barbosa.

Outra das narrativas de grande impacto na trama é a do Negrinho do Pastoreiro. Trata-se de uma das poucas lendas que Manoel Victor empenha-se em ilustrar, o que não acontece com as figuras do Lobisomem, da Mula-sem-Cabeça, do Caipora e do Curupira. O artista exhibe uma antítese entre o menino e o adulto, o empregado e o patrão, a vítima e o algoz, o negro e o branco. A proposta de Villin, por sua vez, em nada se compara com tal perspectiva. O pintor explora apenas a metáfora, enfatizando a ensandecida corrida do menino contra o tempo para salvar a própria vida da fúria do estancieiro.

O primeiro, portanto enfatiza o contraste entre o fraco e o forte, enquanto o segundo insere um tema subjetivo e filosófico. Dessa forma, cada ilustrador opera com diferentes recursos para captar a essência de uma lenda, o que permite detectar dois criativos olhares que se complementam e oferecem ao leitor a totalidade significativa de um mito nacional.

Verifica-se, com base nessa investigação científica, diferenças e similaridades entre Jean Gabriel Villin e Manoel Victor Filho. Ambos fazem parte do conjunto de artífices responsáveis pelas múltiplas formas gráficas dos personagens, em

que cada desenhista repete o código legado de seu antecessor, renovando-o de acordo com o contexto histórico-social de produção e a intencionalidade estética.

CONCLUSÃO- LITERATURA E ILUSTRAÇÃO NA ESCOLA: UM IMPASSE

Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer.

Rolland Barthes

Da teoria à prática, um longo trajeto se delineou buscando captar toda a grandeza signica, estética e ideológica de um conjunto de ilustrações da obra lobatiana. Retomei constantemente a teoria no decorrer do caminho, esclarecendo dúvidas, preenchendo lacunas, fundamentando descobertas, permitindo avanços, possibilitando que, no provisório final da trilha, se problematizasse a necessidade da formação docente em Literatura Infantil explorando toda a riqueza polissêmica verbal e visual do livro para crianças.

Como o texto iconográfico se coloca na esteira do texto verbal, fez-se mister definir a literatura infantil, o que lhe é peculiar, a inesgotabilidade de seu discurso e sua constituição e consolidação.

Refletindo sobre a ilustração, parti da dissertação de Camargo (1998), centrando-me posteriormente nos conceitos de ideologia (sob perspectiva bakhtiniana) e signo (de acordo com a contribuição peirciana). Seguindo exclusivamente tal vertente teórica no campo amplo e complexo da Semiótica, aproveitei os estudos de Barthes (1977, 1984) sobre as reflexões que elucidavam o pensamento de Mikhail Bakhtin e Charles Peirce. Não há, portanto, uma pluralidade de teorias, mas sim contribuições que auxiliam a compreensão das concepções dos autores citados, que convergem para uma visão de signo que considera o contextual, o histórico, o pragmático, e não apenas o lingüístico.

A ilustração, entendida como texto artístico, trabalha com a representação da representação, ou seja, parte da significação denotativa, imanente, literal, lançando-a em uma significação conotativa, metafórica, para além daquilo que é possível ver. A significação salta da própria cena, levando o leitor ao deslumbre, à reflexão e à interpretação.

Em conformidade com a abordagem semiótica de Peirce, a definição de

plenitude analógica das imagens, de Barthes (1984), possibilita uma análise da dimensão sígnica da imagem calcada na concepção sincrônica e diacrônica de texto.

Para captar a carga ideológica inscrita em uma produção visual, o receptor aciona seu repertório de leituras anteriores, estabelecendo relações entre o que interpreta e o que já conhecia. Atualiza, dessa forma, sua bagagem enciclopédica no texto que lhe é novo. O objeto cultural perscrutado pode, assim, ganhar novos significados dependendo dos diferentes perfis dos alocutários. O significado, portanto, é complexo, variando de acordo com as circunstâncias de produção do discurso (o signo *árvore*, por exemplo, presente constantemente nas ilustrações de Manoel Victor Filho: a primeira imagem reporta o leitor à mansidão do sítio, enquanto a segunda reforça o teor sombrio do Capoeirão dos Tucanos) e com o patrimônio cultural do receptor, os diversos textos que permitem leituras *mais* ou *menos completas*.

O leitor possui, nesse sentido, decisivo papel na veiculação do fenômeno artístico, já que é este quem fornece as respostas às estratégias empregadas pelo autor na composição de um livro ou na construção de um desenho.

Considero, por esta razão, a necessidade do público para a viabilização do fenômeno literário. O receptor estabelece com o objeto cultural (narrativa/ desenho) uma relação ativa, dialógica, movida por prazer e fruição. A obra de Monteiro Lobato, entendida com uma construção ficcional, encanta multidões durante décadas. Rompe com uma proposta ufanista e utilitarista de literatura infanto-juvenil, propondo textos com caráter inovador e estético. Paralela ao *Sítio do Picapau Amarelo*, desenvolve-se a produção dos diferentes ilustradores movidos pela visualidade inscrita esteticamente na composição do espaço e dos personagens. Pautam-se em diversas tendências artísticas e educacionais que se alteram com o tempo, construindo e desconstruindo modelos e paradigmas.

Optei, nesse sentido, pelo estudo das ilustrações de dois pintores referentes a esse rol. O primeiro pertence ao início do século, enquanto o segundo compreende um desenhista do cenário contemporâneo. Explicitam-se nos interstícios dessa escolha as hipóteses que a formularam. Acreditava-se, *a priori*, que os ilustradores das primeiras décadas produzissem imagens em harmonia com o leitor dinâmico e criativo de Lobato pelo fato de adotarem a idéia escolanovista em vigor. Os artistas gráficos dos anos 70, 80 e 90, por atuarem em um novo contexto, distanciar-se-iam dos anseios do escritor de Taubaté.

Em parte esta hipótese confirmou-se como verdadeira quando se pesquisaram as ilustrações de Jean Gabriel Villin e Manoel Victor Filho. O primeiro acrescentou novos elementos à imagem que revelaram propósitos ideológicos distintos, embora não corrompessem o texto verbal. O mesmo aconteceu com o segundo, todavia em maior frequência.

Os estudos em Semiótica associados à fortuna crítica da literatura infanto-juvenil brasileira mostraram-se, nessa perspectiva, eficazes para compreensão e reconstrução dos mecanismos artísticos e ideológicos das formas visuais.

Deely (1990), refletindo sobre a constituição histórica da Semiótica, menciona que a consciência semiótica encontrou sua formulação sistemática e afirmação em Santo Agostinho, pautando-se em Aristóteles e Platão. Pensa a idéia de *signum* como instrumento universal pelo qual a comunicação adquire seu efeito.

Segundo Deely, John Locke defende que a tarefa do semioticista é reunir os signos exteriores (palavras, gestos) e os meios interiores de conhecimento (imagens e idéias). Locke publica em 1690 um livro intitulado *Ensaio sobre o Entendimento* que introduz o termo "semiotic". Tal texto exerce inegável influência sobre Peirce, servindo-lhe

de base a partir de 1867 no que concerne ao estudo da semiótica que circunda e fundamenta o mundo humano.

Barthes (1971), refletindo sobre o texto visual, aponta que este é reforçado por uma mensagem lingüística. Encontra-se calcado em uma relação estrutural de substituição para com o sistema da língua. Assim sendo, a civilização contemporânea, de acordo com a ótica barthesiana, é essencialmente movida pela escrita. Esta constatação torna inviável a possibilidade de se pensar o significado de um sistema de imagem fora da linguagem: "perceber o que uma substância significa e recorrer fatalmente ao corte da língua- o único sentido é o nomeado, e o mundo dos significados é na verdade o mundo da linguagem" (BARTHES, 1971 p. 89)

Adentrando as particularidades das imagens de acordo com os estudos barthesianos, verifico que estas encerram dois elementos ou temas recepcionais: o *studium* e o *punctum*.

O *studium* revela-se em um primeiro momento, apresenta-se naturalmente ao receptor. O *punctum* expressa-se como um suplemento à inteligência do leitor. Compreende um sentido amplo, impossível de definir-se na situação inicial. Centra-se na visão do detalhe inscrito no desenho, exigindo do receptor um olhar criativo.

Nessa perspectiva, a leitura do *studium* e do *punctum*, que constituem a *plenitude analógica*, revelaram os mecanismos de construção sógnica e ideológica inerentes aos textos visuais villenianos e victorianos, delineando diferentes propósitos pautados em heterogêneas propostas artísticas e educacionais.

A abordagem semiótica confirma-se, portanto, como o mais adequado modelo teórico para discutir as imagens contidas na obra infantil de Monteiro Lobato. Permite detectar, questionar e entender a estrutura sógnica do saci, pensando em estender tal

pressuposto de análise às demais lendas do folclore nacional, captando-lhes a essência em sua totalidade. Avança muito, já que a maior parte das pesquisas contempla apenas e exclusivamente os aspectos filológicos da cultura popular.

A pesquisa, assim sendo, possibilita o desvendar da carga ideológica contida na escrita das formas gráficas visuais. Diferentes ilustrações que em princípio atraem, deslumbram, provocam (Primeiridade) e que nos níveis seguintes revelam o desconhecido, o novo, o jamais pensado, o obtuso (Secundidade e Terceiridade).

O percurso permite, dessa forma, frisar a necessidade da formação do professor das séries iniciais em Semiótica, já que será este quem despertará na criança o gosto pela literatura e pelas artes plásticas em sintonia com a sensibilidade, a emoção, o prazer e a criticidade. Os cursos de Pedagogia, que deveriam preparar o profissional para o trabalho com textos estéticos infantis, não contempla tal disciplina em suas grades curriculares, atendo-se unicamente às questões didáticas e metodológicas. Mesmo os cursos de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) de renomadas Universidades, que se acreditava fomentarem a discussão nesse campo, não apresentam nenhuma linha de pesquisa voltada aos livros para crianças.

A disciplina Literatura Infantil insere-se outrossim no presente impasse. Caberia também aos cursos de Pedagogia oferecer espaço para que os acadêmicos pudessem conhecer, refletir e problematizar diferentes textos literários e suas especificidades. Entretanto, as poucas Faculdades que trazem Literatura Infantil no rol de disciplinas fixam uma carga horária diminuta, o que inviabiliza um trabalho aprofundado e completo com diferentes produções.

Buscando preencher as lacunas oriundas da má formação acadêmica, os professores amparam-se nos Parâmetros Curriculares Nacionais. Estes, porém, não

oferecem nenhum subsídio teórico sobre a singularidade do texto artístico, restando ao profissional recorrer ao livro didático de Comunicação e Expressão. Os compêndios, além de trabalharem com fragmentos de narrativas, levam o educando a responder um questionário banal, inviabilizando-lhe chegar ao nível pragmático da interpretação estética dos textos.

Além desses percalços, o texto literário tem suas peculiaridades ignoradas, tornando-se objeto exclusivo (quando não pretexto) do ensino de gramática e ortografia. Quanto às ilustrações, estas apenas adornam a narrativa, não sendo devidamente problematizadas.

Nesse sentido, esta pesquisa objetiva, entre outras questões levantadas em sua introdução, clamar pela necessidade de ser introduzida nos cursos de formação de professores uma disciplina voltada ao trabalho com textos artísticos destinados ao leitor mirim. Consiste no espaço ideal para conhecimento, reflexão e discussão sobre produções verbais e não verbais.

Ao mesmo tempo, serve como alerta àqueles que desconsideram a literatura para crianças, concebendo-a como uma manifestação artística inferior.

O texto iconográfico presente na obra infantil de Monteiro Lobato, como o presente estudo comprovou, é marcado por uma linguagem essencialmente artística. Não se esgota em um primeiro olhar. Compreende um material sógnico de natureza estética, metafórica e conotativa- Opulência minimamente tocada no âmbito escolar.

No decorrer da investigação científica, entre visitas a acervos, frequentes leituras e contatos com especialistas, dúvidas surgiram e puderam ser sanadas com a bibliografia de apoio. Novos questionamentos, porém, são suscitados quando se chega ao momento das reflexões finais, ao concluir desta dissertação.

Quais as ideologias propagadas pelas formas gráficas de Walt Rodrigues, Kurt Weise, Raphael de Lamo, Rodolpho, Gustave Doré, J. U. Campos, André Le Blanc, Ernesto Nesti, Jorge Kato e Moacir Rodrigues ? Quais as características específicas do texto iconográfico de Voltolino e Belmonte ? Como artistas não muito discutidos pela crítica, como Renato Silva, Nico Rosso, Odiléia Helena Setti, Eugênio Hirsh, Maria Hidalgo, Hilde Ferreira e Marguerita Bornstein recriam o universo fantástico de Monteiro Lobato ? Há uma técnica utilizada com maior nitidez e intensidade entre ilustradores e ilustradoras ? O que homens e mulheres privilegiam em suas pinturas a partir do contato com o sítio de D. Benta ? O que inspirou o escritor das crianças no desenvolvimento de seus quadros e charges ?

Novas questões são lançadas. Indagações provocadoras e latentes que ganham vida após o longo trajeto de investigação científica, estudo e análise, e que aguardam respostas em pesquisas posteriores e debates futuros.

BIBLIOGRAFIA

1- Sobre Literatura e Ilustração

AGUIAR, V.T. & BORDINI, M.G. *Literatura: A Formação do Leitor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993

ARISTÓTELES *Arte Poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

ARROYO, L. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1969.

_____. *O Tempo e o Modo*. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura do Conselho Estadual de Cultura, 1963.

ASSIS, M. *Crítica Litteraria* São Paulo: W M Jackson, 1938.

AUERBACH, E. *Mimesis* São Paulo: Perspectiva, 1994.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1990.

CADERMATORI, L. *O que é Literatura Infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMARGO, L. H. *Poesia Infantil e Ilustração: Estudo sobre Ou Isto ou Aquilo de Cecília Meireles*. Campinas, 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Campinas: Unicamp, 1998.

CAMPOS, H. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1969.

_____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Formação da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

CARVALHO, B.V. *A Literatura Infantil: Visão Histórica e Crítica*. São Paulo: Global Editora, 1985.

COELHO, N. N. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/ Juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Summus Editorial, 1985.

_____. *A Literatura Infantil*. São Paulo: Edições Quíron, 1987.

_____. *Literatura Infantil: Teoria, Análise e Didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

CULLINAN, B.E. & GALDA, L. *Literature and the Child* Orlando: Harcourt Brace & Company, 1998.

- EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ELIOT, T. *Ensaio*. São Paulo: Art. Editorial, 1989.
- FARIA, M. A. *A Ilustração no Livro Infantil Brasileiro*. Ensaio para publicação. Assis (SP): UNESP, 1991.
- _____. Luis Camargo fala de seu trabalho como ilustrador *Proleitura* Assis: UNESP, ano 1, nº, 1992.
- _____. Belmonte Ilustra Lobato *Proleitura*. Assis: UNESP, ano 5, nº18, 1998.
- GOES, L. P. *Olhar de Descoberta*. São Paulo: Mercuryo, 1996.
- GOLDMANN, L. *A Sociologia do Romance* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- JAUSS, H. R. *A literatura e o Leitor: Textos de Estética de Recepção*. São Paulo: Ática, 1979.
- LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*. São Paulo: Ática, 1998.
- LIMA, H. *História da Caricatura no Brasil* Rio de Janeiro: José Olímpio, 1963.
- LIMA, Y. S. *A Ilustração na Produção Literária de São Paulo* São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1985.
- LOPERA, E. ANDRADE, A. *História da Arte: Pintura*. Espanha: Ediciones del Prado, 1995.
- MEIRELES, C. *Problemas de Literatura Infantil* São Paulo: Summus, 1979.
- MENIN, A. M. C. S. *O Patinho Feio de H. C. Andersen: O “abrasileiramento” de um conto para Crianças*. Assis: 1999 Tese (Doutorado em Literaturas em Língua Portuguesa) Assis: UNESP, 1999.
- MOUTINHO, N. Belmonte contra os Farsantes *Folha de São Paulo*: 18 Maio 1982 p.31.
- NIKOLAJEVA, M. *Children’s Literature comes of Age*. New York and London: Garland Publishing, Inc, 1996.
- _____. & SCOTT, C. *How Picturebook Work* New York: Garland Publishing, 2001.
- NISKIER, A. *Ilustradores Brasileiros de Literatura Infanto-juvenil*. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 1989.

POUND, E. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

REIS, C. *Técnicas de Análise Textual* Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA *Cult* São Paulo: Lemos Editorial, 2000, n37.

WHALLEY, J. I. & CHESTER, T. R. *A History of Children's Book Illustration* London: 1988.

ZILBERMANN, R. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

2-Sobre Leitura e Educação

AQUINO, J.R. *Indisciplina na Escola: Alternativas Teóricas e Práticas*. São Paulo: Summus, 1996.

BAMBERGER, R. *Como Incentivar o Hábito de Leitura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

CECCANTINI, J. L. C. T. & UNTI, C. A. "A Opinião dos Leitores" in *Proleitura Assis*: UNESP, 1998.

CHIAPPINI, L. *Aprender e Ensinar com Textos Didáticos e Paradidáticos*. São Paulo: Cortez Editora, 1998.

_____. *Aprender e Ensinar com Textos Não Escolares*. São Paulo: Cortez Editora, 1998.

COELHO, B. *Contar Histórias: Uma Arte sem Idade*. São Paulo: Ática, 1999.

FREIRE, P. *A Importância do Ato de Ler*. São Paulo: Autores Associados, Cortez, 1982.

GAARDER, J. *O Mundo de Sofia*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

GERALDI, J.W. *O Texto na Sala de Aula*. Cascavel: Assoeste, 1984.

GUIRALDELLI, P. Subjetividade, Infância e Pedagogia *Caderno de Linha de Pesquisa: Educação e Filosofia* Marília: UNESP, ano 1

KAUFMAN, A. M. & RODRIGUEZ, M. H. *Escola, Leitura e Produção de Textos*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

MAGNANI, M.R.M. *Em Sobressaltos: Formação de Professora* Campinas: UNICAMP, 1996.

MARTINS, M. H. *O que é Leitura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

MIZUKAMI, M. G. *Ensino: As Abordagens do Processo*. São Paulo: EPU, 1990.

PENIN, S.T. *A Burocratização do Trabalho do Professor ou a Eterna Papelada*. São Paulo; PUC, 1980.

ROCCO, M. T. F. *Literatura e Ensino: Uma Problemática*. São Paulo: Ática, 1981.

ROUSSEAU, J.J. *Emílio ou da Educação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SILVEIRA, J.R.T. O Professor e a Transformação da Realidade *Nuances* Presidente Prudente: UNESP, vol.1, n1 , p.21/30, 1995.

SOUZA, R. J. *Poesia Infantil: Concepções e Modos de Ensino*. Assis (SP), Tese de Doutorado. Assis (SP): UNESP, 2000.

SOUZA, R. J. *Narrativas Infantis: a literatura e a televisão de que as crianças gostam*. Porto Alegre (RS),1992. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre (RS): PUC, 1992.

SRBEK, W. *Quadrinhos, Arte Educativa? Presença Pedagógica* Belo Horizonte: Ed. Dimensão vol.7 n39 p.18/29 2001

3- Sobre Semiótica e outras Teorias do Texto e da Linguagem

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem* São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARTHES, R. *O Prazer do Texto* São Paulo: Perspectiva, 1977

_____. *Elementos de Semiologia* São Paulo: Ed. Cultrix, 1971.

_____. *Mitologias*. São Paulo: Oifel, 1985.

_____. *A Câmara Clara* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DEELY, J. *Semiótica Básica*. São Paulo: Ática, 1990.

ECO, U. *A Estrutura Ausente* São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Lector in Fábula: A Leitura do Texto Literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____. *Apocalípticos e Integrados* São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. & BONAZZI, M. *Mentiras que parecem Verdades*. São Paulo: Summus Editorial,

1980.

GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KHALIL, M. M. G. *O Olhar Estampado no Sofá: Uma leitura semiótica da visualidade inscrita n' O Sofá Estampado*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Assis (SP), 1994.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise* São Paulo: Perspectiva, 1974.

LYTEN, S. *O que é História em Quadrinhos* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

NOVAES, A. *O Olhar* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

OGDEN, C. K. & RICHARDS, I. A. *El Significado del Significado* Buenos Aires: Editorial Paidós, 1964.

PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia da Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1987.

SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

_____. *Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Ática, 1995.

STAN, R. *Bakhtin: da Teoria Literária à Cultura de Massas*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

TAPIES, A. "Prática da Arte" in *História Geral da Arte: Pintura*. Espanha: Ediciones del Prado, 1995.

TREVIZAN, Z. *O Leitor e o Diálogo dos Signos*. São Paulo: Ed. Clíper, 2000.

_____. *As Malhas do Texto: Escola, Literatura, Cinema*. São Paulo: Clíper, 1998.

_____. *O Texto é Pretexto: Leitura e Interpretação em Sala de Aula*. Presidente Prudente: Grafoeste, 1994.

4- Sobre Folclore

APÓSTOLO, J. "Os Africanos no Brasil: Uma Análise Crítica Literária e Historiográfica de Nina Rodrigues." in *Omnia Adamantina* (SP): FAE, 1999, v.2.

ARANTES, A. A. *O que é Cultura Popular*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ARAÚJO, A. M. *Folclore Nacional: Festas, Bailados, Mitos e Lendas*. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

- BRANDÃO, C. R. *Os Deuses do Povo: Um Estudo sobre Religião Popular*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BRASIL. Secretaria da Educação *Parâmetros Curriculares Nacionais: Pluralidade Cultural*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1998.
- CÂMARA CASCUDO, L. A. *Vaqueiros e Cantadores*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1939.
- _____. *Tradição: Ciência do Povo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1967.
- CHAUÍ, M. “Notas sobre Cultura Popular” in *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, v.3, 1980.
- COFFIN, T. *O Folclore dos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- CUNHA, M. C. *Antropologia no Brasil: Mito, História, Etnicidade*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FERNANDES, F. *O Folclore em Questão*. São Paulo: Hucitec, 1978.
- MATTA, R. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RODRIGUES, N. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976.
- ROMERO, S. *História da Literatura Brasileira: Contribuições e Estudos Gerais para o exato conhecimento da História da Literatura*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1960.
- SKIDMORE, T. E. *Preto no Branco: Raça, Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 1976.
- 5-Sobre Monteiro Lobato**
- AZEVEDO, C.L. CAMARGOS, M. & SACCHETTA, V. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Ed. Do Senac, 1997
- CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato: Vida e Obra*. São Paulo: Cia Editora Nacional.
- COELHO, N. N. *Dicionário Crítico de Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*. São Paulo: Ed. USP, 1995.
- FOLHA DE SÃO PAULO *O Civilizador dos Trópicos* São Paulo: 28 Junh. 1998. Caderno “Mais!”.
- GOUVEA, M. C. S. & LOPES, E. M. T. *Lendo e Escrevendo Lobato*. Belo Horizonte:

Autêntica, 1999.

HALLEWELL, L. *O Livro no Brasil: Sua História*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

LOBATO, J. B. M. *A Barca de Gleyre* São Paulo: Brasiliense, 1948.

_____. *O Sacy- Perêrê: Resultado de um Inquérito*. São Paulo: Fundação Banco do Brasil, 1919.

_____. *O Sacy* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

_____. *O Sacy* São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1932.

_____. *Obras Completas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

LUIZ, F.T. *Aspectos Ideológicos na Literatura Infantil de Monteiro Lobato*. Presidente Prudente: UNESP (Tabalho de Iniciação Científica) Presidente Prudente: UNESP, 2000.

MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira* São Paulo: Cultrix, 1978.

PENTEADO, J. R. *Os Filhos de Lobato: O Imaginário Infantil na Ideologia do Adulto*. Rio de Janeiro: Qualitymark/ Dunya Ed. , 1997.

SANDRONI, L. *De Lobato a Bojunga: As Reinações Renovadas*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1987.

VASCONCELOS, Z. M. C. *O Universo Ideológico na Obra Infantil de Monteiro Lobato*. São Paulo: Ed. Traço, 1982.

YUNES, E. *Presença de Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Divulgação e Pesquisa, 1982.

ZILBERMANN, R. *Atualidade de Monteiro Lobato: Uma Revisão Crítica*. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1983.