



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

**NOVOS LIVROS, NOVOS POEMAS: ADAPTAÇÕES DE ODILON MORAES
DE *ISMÁLIA E CONSELHO***

Beatriz Pereira de Almeida

JOÃO PESSOA
FEVEREIRO DE 2022



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

**NOVOS LIVROS, NOVOS POEMAS: ADAPTAÇÕES DE ODILON MORAES
DE *ISMÁLIA E CONSELHO***

Beatriz Pereira de Almeida

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

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de Pesquisa: Leituras Literárias

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daniela Maria Segabinazi

JOÃO PESSOA

FEVEREIRO DE 2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A447n Almeida, Beatriz Pereira de.

Novos livros, novos poemas : adaptações de Odilon
Moraes de Ismália e Conselho / Beatriz Pereira de
Almeida. - João Pessoa, 2022.

184 f. : il.

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

UFPB/BC

CDU 82-1(043)

À minha vó, *Anatilde Pereira de Almeida*,
que, assim como a literatura, está sempre
comigo. Na minha mente, no meu corpo, no
meu coração, soprando ao meu ouvido um
lembrete: “seja sempre feliz”.

AGRADECIMENTOS

Não é fácil realizar um trabalho acadêmico. Tenho certeza de que tantos pesquisadores, como eu, sentem essa sensação. Às vezes, o cansaço vem, as inúmeras inseguranças, o medo de ser superficial, de ser incompreendida, de não estar à altura, chegam à porta. Em algumas vezes, eles vieram e me acompanharam durante o processo. Não são sensações que valem a pena serem vangloriadas ou colocadas como parte inerente do processo, mas para mim elas são importantes de serem lembradas para mostrar a minha força, determinação e paixão pelo que faço. Claro que não é só amor, essa é a minha profissão, mas também envolve amor. E esse sentimento me acompanhou e foi manifestado através das muitas pessoas queridas ao meu redor, que me deram coragem e alegria cotidianamente para continuar. Por isso, separo um pedaço desse trabalho, ainda que pequeno, para agradecer:

À Deus, por aparecer para mim nas menores coisas, por ser meu amigo e por estar tão perto, me mostrando o caminho a seguir, me dando conforto, consolo e abraços cada vez que preciso.

Aos meus pais que desde sempre valorizaram a educação e fizeram o possível e o impossível para me dar as melhores oportunidades de estudar e de crescer como ser humano. Especialmente, à minha mãe que, com a sua fé inabalável, me fez ter fé também. Agradeço por me impulsionar nos meus sonhos, nos meus objetivos, nos meus planos, sempre repetindo: “vai dar certo”.

À minha família como um todo, por, longe ou perto, estar torcendo e intercedendo por mim, vibrando e comemorando a cada conquista minha. Obrigada à Luzenilda, minha tia Tetê, por me incentivar tanto e por sempre me ouvir.

À Paloma Abrantes, meu amor, que acompanha diariamente todos os meus sentimentos relacionados a essa vida acadêmica e que me ensina a encarar a vida com mais leveza e gentileza. Obrigada pelo diálogo, pela cumplicidade e pela dedicação que você deposita em mim e na nossa família.

Às minhas amigas que, mesmo não envolvidas diariamente no processo, me lembram das coisas que verdadeiramente importam: amizade, lealdade, companheirismo, conversas, ombro amigo. Obrigada Alinne, Myllena, Mylla, Janiele, Bibi, sem vocês, faria menos sentido estar aqui. Muito obrigada à Áurea e à Bianca por estarem desde o princípio das minhas escolhas profissionais e por me acompanharem em absolutamente todos os aspectos da vida.

À minha orientadora, Daniela Maria Segabinazi, por ter me apresentado a literatura infantil quando eu ainda estava na graduação e não fazia ideia de qual percurso acadêmico seguir. Obrigada por me acolher, me trazer para perto e por me ensinar todos os dias a ser uma pesquisadora dedicada. Acompanhando você ao longo de todos esses anos, aprendi a amar e a admirar a mulher, a mãe, a professora, a leitora, aí presentes.

Ao Grupo de Pesquisa em Estágio, Ensino e Formação docente (GEEF), o qual faço parte desde 2017, formado por pesquisadores tão incríveis e generosos que me ensinaram a reconhecer o meu lugar na universidade e na pesquisa acadêmica. Obrigada,

especialmente, a Jhennefer, a Valnikson e a Isaque por, além de amigos na pesquisa, terem se tornado parte da minha vida como pessoa e por reforçarem o valor da amizade.

À Amanda Bahia, por ser uma amiga maravilhosa e uma profissional incrível. Ainda bem que os livros ilustrados fizeram nossas vidas se cruzarem e agora, entre desenhos seus e palavras minhas, nos entendemos perfeitamente. Obrigada por me ajudar com minhas minhocas – sobre os livros e todo o resto.

Às professoras Márcia Tavares e Júlia Zuza por lerem atentamente este trabalho e me darem tão boas indicações e referências de como torná-lo melhor. Ao professor Hércules Tolêdo Corrêa por ser tão generoso e gentil, pelas trocas por e-mail e por aceitar compor a minha banca. Certamente, essa pesquisa se concretiza também em razão de vocês.

À Odilon Moraes, primeiro, por contribuir para a literatura com essa dança maravilhosa feita em seus livros – com palavra e imagem sendo regidas por um maestro tão capaz. Segundo, pela sua generosidade gigante em dividir o que sabe, compartilhar seus processos e seu amor pelo livro ilustrado. Obrigada por todas as dúvidas e confusões que você me ajudou a sanar.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por financiar essa pesquisa e por permitir, através disso, que eu conseguisse me dedicar de modo mais completo ao meu trabalho. Obrigada por todos os cursos, congressos, simpósios, livros – acadêmicos e literários – que me foram proporcionados a partir da ajuda financeira que recebi e que contribuíram imensamente para essa pesquisa.

“De que é feito um texto? Fragmentos originais, momentos singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feito uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu.”

Michel Schneider

“Ao leitor cabe costurar esses restos de histórias, orientar-se dentro dessas referências cruzadas, de retornar às suas fontes múltiplas e de experimentar, por conta própria, a natureza narrativa de toda interpretação.”

Anne Moeglin-Delcroix

RESUMO

Contar e recontar histórias faz parte do nosso cotidiano. Na literatura, isso não é diferente. Ao longo do tempo, as histórias se adaptaram de acordo com a intenção dos autores, sofrendo adequações para se inserirem num determinado contexto de recepção e essa prática permanece presente atualmente. Nesse sentido, observamos que autores de livros ilustrados se utilizam dessa prática para ampliar aquilo que é recebido pelo público infantil. Odilon Moraes é um desses autores, visto que, através do livro ilustrado, criou novas obras a partir de poemas já existentes: *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraens e *Conselho*, de Fernando Pessoa. Sem alterar o texto verbal, Moraes acrescentou ilustrações aos poemas e um novo projeto gráfico, modificando o suporte deles, transformando-os em um novo objeto artístico e, conseqüentemente, alterando ou, pelo menos, ampliando o público leitor. Por isso, ao longo desta pesquisa, teremos como objetivo geral analisar o processo de adaptação nas obras *Ismália* e *Conselho*, ilustradas por Odilon Moraes, buscando identificar quais os mecanismos utilizados pelo ilustrador para “recriar” tais poemas, a exemplo das ilustrações, da materialidade e do projeto gráfico como um todo dos livros. Esta pesquisa é qualitativa, tendo como procedimentos metodológicos a pesquisa bibliográfica e a documental. Além disso, para embasá-la teoricamente, selecionamos autores como Oliveira (2008), Linden (2011), Nikolajeva (2011), para discutir a respeito do livro ilustrado, Zilberman (1994) e Hutcheon (2013), em relação à adaptação e à adequação de obras a um novo público, Darnton (1986), Lajolo e Zilberman (2007) e Zilberman (2014) acerca do processo de consolidação da literatura infantil europeia e brasileira.

Palavras-chave: Adaptação; Livro ilustrado; Livro-objeto; Odilon Moraes; Poemas.

ABSTRACT

Telling and retelling stories is part of our daily lives. In literature, this is no different. Over time, the stories were adapted according to the authors' intention, undergoing adaptations to fit into a certain context of reception and this practice remains present today. In this sense, we observe that picturebook authors use this practice to expand what is received by children. Odilon Moraes is one of these authors, since, through the picturebook, he created new works from existing poems: *Ismália*, by Alphonsus de Guimaraens and *Conselho*, by Fernando Pessoa. Without changing the verbal text, Moraes added illustrations to the poems and a new graphic project, modifying their support, transforming them into a new artistic object and, consequently, changing or, at least, expanding the readership. Therefore, throughout this research, we will have as a general objective to analyze the adaptation process in the works *Ismália* and *Conselho*, illustrated by Odilon Moraes, seeking to identify the mechanisms used by the illustrator to “recreate” such poems, such as illustrations, materiality and the overall graphic design of the books. This research is qualitative, it has bibliographic and documentary research as methodological procedures. Furthermore, to theoretically support it, we selected authors such as Oliveira (2008), Linden (2011), Nikolajeva (2011), to discuss about the picturebook, Zilberman (1994) and Hutcheon (2013), in relation to the adaptation and the adaptation of works to a new audience, Darnton (1986), Lajolo and Zilberman (2007) and Zilberman (2014) about the process of consolidation of European and Brazilian children's literature.

Keywords: Adaptation; Picturebook; Object book; Odilon Moraes; Poems.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A ADAPTAÇÃO COMO PARTE DA HISTÓRIA DA LITERATURA	18
1.1 Quem conta um conto aumenta um ponto: referências a contos, mitos e lendas no contexto brasileiro.....	29
1.2. Mas o que estamos considerando adaptação?	45
2. CLÁSSICAS E CONTEMPORÂNEAS: AS ADAPTAÇÕES PUBLICADAS NO BRASIL ANTES E DEPOIS DA DÉCADA DE 1970	59
2.1 Década de 1990 em diante: o que vem por aí?	69
2.2 Adaptações contemporâneas: para além dos clássicos	74
2.3 “Antes de tudo, literatura”: a questão do público leitor em obras publicadas para infância.....	88
2.4 Odilon Moraes: arquitetando palavras e imagens	99
2.4.1 Leituras e referências: a intertextualidade em Odilon Moraes.....	103
3. A TRÍADE DO LIVRO ILUSTRADO: PALAVRA, IMAGEM E PROJETO GRÁFICO NOS POEMAS INTERPRETADOS POR ODILON MORAES	111
3.1 De onde o livro ilustrado vem? Uma contextualização histórica no cenário europeu e brasileiro	112
3.2 Considerações acerca do livro ilustrado	122
3.3 A <i>Ismália</i> de Guimaraens: quando a torre ainda não era objeto	127
3.3.1 Na torre de Odilon Moraes: o livro-objeto <i>Ismália</i>	131
3.4 <i>Conselho</i>, um poema pouco conhecido de um dos maiores poetas	151
3.4.1 “Faze de ti um duplo ser guardado”: o <i>conselho</i> de Odilon Moraes.....	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	178

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ilustração de Hermann Vogel do conto <i>Barba Azul</i>	22
Figuras 2 (A e B) – Ilustrações do conto <i>Barba Azul</i> por Anabella López.....	23
Figura 3 – Página dupla do livro <i>Uma chapeuzinho vermelho</i>	76
Figura 4 – Ilustração da mãe de João e Maria.....	79
Figura 5 – Ilustração da bruxa em <i>João e Maria</i>	79
Figura 6 – Primeira página dupla em que o lobo aparece.....	81
Figura 7 – Décima terceira página dupla do livro <i>Este é o lobo</i>	82
Figura 8 – Penúltima página dupla da narrativa <i>Este é o lobo</i>	83
Figura 9 – Ilustração da capa e quarta capa do livro <i>Um senhor muito velho com umas asas enormes</i>	87
Figuras 10 (A e B) – Capa do livro <i>Pastoral aos crentes do amor e da morte</i> e poema <i>Ysmália</i>	129
Figura 11 – Imagem do livro <i>Ismália</i> que explicita o formato da obra.....	135
Figura 12 – Foto do livro <i>Ismália</i> desdobrado.....	137
Figura 13 – Luva de <i>Ismália</i> da Cosac Naify.....	138
Figura 14 – Luva de <i>Ismália</i> da SESI-SP Editora.....	138
Figura 15 – Capa do livro <i>Ismália</i> na edição da SESI-SP.....	141
Figuras 16 (A e B) – Ilustrações de <i>Ismália</i> com e sem a margem presente.....	144
Figura 17 – Fotografia da primeira dupla de páginas do poema, à esquerda na edição da Cosac Naify, à direita na da SESI-SP.....	145
Figura 18 – Ilustração de <i>Ismália</i> sorrindo.....	150
Figuras 19 (A e B) – Capa da revista <i>Sudoeste</i> (nº 3, 1935) e poema <i>Conselho</i>	154
Figura 20 – Sequência das ilustrações que compõem <i>Conselho</i>	156
Figura 21 – Capa e contracapa de <i>Conselho</i>	159
Figura 22 – Ilustração composta pela folha de rosto e página de dedicatória.....	161
Figura 23 – Ilustração de <i>Conselho</i> quando a bailarina retira a coroa.....	163
Figura 24 – Página dupla do fim da apresentação da bailarina.....	164
Figura 25 – Quinta página dupla de <i>Conselho</i>	165
Figura 26 – Décima quinta página dupla de <i>Conselho</i>	165
Figura 27 – Olavo sentindo-se flutuando ao receber o presente.....	167
Figura 28 – Dupla de páginas do livro <i>Lá e aqui</i>	168
Figura 29 – Dupla de páginas do livro <i>Conselho</i>	168
Figura 30 – A cor vermelha presente no livro e na touca de banho.....	171
Figura 31 – O jogo de luz e sombra presente nas ilustrações de <i>Conselho</i>	172

INTRODUÇÃO

Uma das primeiras habilidades desenvolvidas pelos seres humanos foi a arte de contar histórias. Desde os primórdios, deixamos registrados em muros, pedras, conchas, árvores, nossos rituais, nosso modo de viver a vida, nossas habilidades e a história dos nossos povos. Foi a partir desses relatos narrados, muitas vezes, por imagens, que conhecemos as múltiplas realidades vividas pelos antepassados. Além disso, figuras como os contadores de histórias estão presentes desde muito tempo – sejam representados pelos idosos, pelos viajantes, pelos índios detentores dos saberes de uma tribo, dentre outros – passando essas narrativas de geração para geração.

Desde então, quando as narrativas eram passadas oralmente, podemos falar em adaptação, visto que os narradores faziam alterações nos enredos a partir de seus contextos, considerando os detalhes que queriam frisar ou a que público eram direcionadas tais histórias. A literatura destinada para crianças, comumente chamada de literatura infantil, está situada nesse contexto, mesmo antes de ser reconhecida enquanto tal. Ricardo Azevedo (2011), autor premiado dessa literatura, discute sobre tal proximidade entre a literatura voltada para as crianças e as narrativas orais e, inclusive, incorpora bastante desses traços populares em suas obras. De acordo com ele:

Se considerarmos que a origem da literatura infantil está necessariamente ligada ao surgimento da escola burguesa, portanto aos livros didáticos, teremos um tipo de literatura para crianças. Se, ao contrário, partirmos do pressuposto de que a literatura infantil é fundamentalmente ligada, tanto no plano do conteúdo como no da forma, às manifestações da tradição popular, teremos outra literatura, mais rica, complexa e humana (AZEVEDO, 2011, p. 1).

Nesse sentido, o autor busca demonstrar como os mitos e lendas, por exemplo, são parte da história da literatura infantil, marcando as primeiras histórias que esse público ouvia, junto aos contos de fadas. Tais narrativas, especialmente essas últimas citadas, permanecem presentes no cotidiano das crianças, seja através dos livros que narram as histórias o mais próximo possível das “originais”, seja a partir daqueles que fazem referências a personagens e suas personalidades e cenários modificando algum aspecto do enredo para provocar o riso, o espanto, a reflexão.

Assim, percebemos que vários desses contos – como *Chapeuzinho Vermelho*, *Cinderela*, *Barba Azul* – são adaptados para a realidade atual, muitas vezes subvertendo

algum aspecto da história e atualizando o discurso – verbal e imagético – para as questões que nos permeiam cotidianamente, como, por exemplo, as mulheres como indivíduos que não mais se submetem ao domínio masculino, o lobo como um personagem que não necessariamente é malvado. Nesse sentido, para Zilberman (1989), essas atualizações nas obras acontecem por causa do diálogo constante entre elas e os leitores, ou seja, as narrativas atualizam-se logo que preciso para atender aos novos horizontes de expectativas dos leitores e responder, conseqüentemente, seus questionamentos.

Além das referidas obras, muitas pessoas pensam, ao ouvir o termo “adaptação”, quase que automaticamente, em livros que foram adaptados para o cinema, especialmente os chamados “best-sellers” juvenis, tais como *Harry Potter*, *Crepúsculo*, *A culpa é das estrelas*, sendo esses apenas alguns exemplos de uma infinidade de outros. Entretanto, mesmo com o sucesso impactante dessas obras – em termos de livros vendidos e público consumidor nas salas de cinema – ainda há estudiosos do campo das Letras que, ao ouvirem falar nessas obras, torcem o nariz e se recusam aceitar tais livros como literatura e tais adaptações como algo digno de ser respeitado e levado em consideração.

Do mesmo modo, quando se pensa nas publicações que resumem livros como *Os miseráveis*, *Dom Quixote*, *A odisseia*, tornando-os mais “fáceis” de serem compreendidos pelo público mais jovem. Nessa perspectiva, Linda Hutcheon (2013, p. 24), pesquisadora canadense na área de literatura comparada, reflete sobre o olhar subestimado que as adaptações recebem, questionando: “Se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior?”.

Por isso, consideramos – à luz de diversos autores – que essas adaptações têm um papel fundamental para a acessibilidade dos leitores aos clássicos e podem ser um meio de despertar a vontade de ler autores e livros que eles provavelmente não escolheriam. Além disso, adaptações de qualidade configuram-se enquanto obras que não precisam se “ancorar” naqueles textos aos quais se referem para serem lidas, compreendidas e experienciadas como obras únicas pelo leitor, visto que adaptar é não só atualizar um texto, mas também recriá-lo. De acordo com Moraes (2015, p. 234), “apesar de sempre haver, em alguma medida, resistência ao novo na literatura, é próprio do texto literário a abertura para as mutações, não sabendo permanecer o mesmo”.

Nesse sentido, percebemos que muitos autores contemporâneos têm se aventurado em meio às adaptações e, ao longo deste trabalho, nos deteremos especificamente naqueles que publicam livros ilustrados. Esses livros constituem-se

como um campo cada vez mais efervescente e com um grau de experimentação elevado, pois neles a materialidade é constituída por elementos – capa, formato, tamanho, tipografia, por exemplo – que também narram as histórias e as atualizações mercadológicas – de tecnologias, produtos, possibilidades artísticas – têm proporcionado, gradativamente, projetos gráficos sofisticados e criativos (LINDEN, 2011; NIKOLAJEVA, 2011; RAMOS, 2020).

Em meio aos autores de adaptações, encontra-se Odilon Moraes, produtor de livros ilustrados que, no presente ano – 2021 –, completa 30 anos de carreira. Moraes possui um número expressivo de obras publicadas, com mais de 100 trabalhos como ilustrador para outros autores, e 7 obras em que ele é o autor tanto do texto verbal quanto das imagens. Foi conhecendo, desde 2018, o trabalho do artista mais de perto que percebemos o ponto de encontro para esta pesquisa: poemas, de autores consagrados nacionalmente e internacionalmente, que receberam ilustrações de Odilon Moraes, sendo estes *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraens, e *Conselho*, de Fernando Pessoa.

Desse modo, após fazermos as primeiras leituras dos livros, alguns questionamentos nos surgiram: podemos afirmar que esses poemas permanecem exatamente os mesmos depois de terem recebido as ilustrações do autor? Há alguma alteração na interpretação desses textos quando eles se tornam livros ilustrados, isto é, quando recebem um novo projeto gráfico? Será possível afirmar que há um alargamento do público leitor desses poemas?

Foram tais questões que nos motivaram a pensar de maneira mais elaborada nesta pesquisa de mestrado e, após algumas conclusões iniciais, decidimos tomar esses livros, ilustrados por Odilon Moraes, como adaptações, considerando que neles há, pelo menos, uma adaptação no suporte em que esses poemas estão inseridos. Tal adaptação, conseqüentemente, altera como os leitores irão receber tais obras, visto que há uma série de outros elementos que influenciam a leitura no livro ilustrado que não se resumem apenas ao texto verbal.

Assim, para fins de responder a esses questionamentos, estabelecemos como objetivo geral dessa pesquisa analisar o processo de adaptação nas obras *Ismália* e *Conselho*, ilustradas por Odilon Moraes, buscando identificar quais os mecanismos utilizados pelo ilustrador para “recriar” tais poemas, a exemplo das ilustrações, da materialidade e do projeto gráfico como um todo dos livros.

Para isso, definimos como objetivos específicos: discutir o conceito de adaptação, quais os tipos de adaptações existentes, e refletir sobre o que leva um escritor

a realizar uma adaptação, como é a receptividade dessas obras e o que podemos analisar nelas; realizar um percurso histórico da intertextualidade, mostrando como na literatura há sempre um diálogo com o passado e buscando nos aprofundarmos especialmente na literatura infantil com a intenção de apontar como essa teia de referências foi sendo construída no contexto europeu e brasileiro.

Também pretendemos apresentar uma trajetória da literatura infantil durante as décadas de 1960 a 1980 refletindo acerca do processo de renovação dessa literatura após Monteiro Lobato, além de discutir e apresentar o autor Odilon Moraes, foco desta pesquisa, dentro desse processo. Ainda traçamos uma trajetória dos livros ilustrados voltados para o público infantil, discutindo sobre o seu contexto de surgimento e momento de solidificação, o que configura esse gênero – conceituação e características através de obras e autores consagrados. Por fim, analisamos os livros *Ismália* (2006; 2018) e *Conselho* (2013) a partir de suas materialidades, examinando o projeto gráfico, as ilustrações, o texto verbal de modo a demonstrar como Odilon Moraes, mesmo que não tenha alterado este último, torna-se autor das obras trazendo-as para um novo contexto de publicação.

No que diz respeito às escolhas metodológicas, esta pesquisa apresenta uma abordagem qualitativa, visto que, como apontam Silveira e Córdova (2009), este tipo de abordagem busca explicar o porquê das coisas, sem se preocupar com valores, tal como na pesquisa quantitativa, e nem se submete à prova de fatos, “pois dados analisados são não-métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens” (SILVEIRA; CÓRDORVA, 2009, p. 31).

Como procedimentos metodológicos estabelecemos a pesquisa bibliográfica, dado que este trabalho se vale de pesquisas e textos publicados por outros pesquisadores e estudiosos da área; além de ser também uma pesquisa documental, pois em adição aos textos acadêmicos em meios formais, como periódicos, repositórios acadêmicos, se vale de fontes “mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico, tais como: tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas, tapeçarias, relatórios de empresas, vídeos de programas de televisão, etc.” (FONSECA, 2002, p. 32).

Para que os objetivos propostos fossem alcançados, dividimos a pesquisa em três capítulos de modo que cada um deles fosse capaz de abordar esses aspectos que pretendíamos investigar. Assim, no primeiro capítulo, discorreremos acerca da adaptação como parte da história da literatura demonstrando como ela está presente desde os

primórdios, quando os mitos, lendas e contos eram compartilhados oralmente e diferentes versões deles eram encontrados em díspares lugares do mundo, contendo apenas algumas alterações em personagens, cenários, objetos e situações, mas que não interferiam no enredo “maior”.

Depois, abordamos o processo de adaptação a partir do momento em que autores como os Irmãos Grimm e Charles Perrault passaram a registrar tais narrativas por escrito e ampliar o contexto em que essas histórias circulavam – saindo do meio dos camponeses e indo para as casas das famílias burguesas em ascensão devido à Revolução Industrial, com as histórias servindo para formar moralmente os futuros adultos. Seguindo essa linha de raciocínio, abordamos como esses contos chegaram no Brasil e foram adaptados por autores como Figueiredo Pimentel quando, após a chegada da família real no país, a produção do mercado livreiro começa a se fortificar.

Ainda nesse capítulo, destinamos um tópico para falar sobre adaptação demonstrando o que consideramos enquanto tal e, para isso, recorreremos a autores e autoras especialistas nessa discussão, tais como Hutcheon (2013) e Carvalhal (1992). Para essas autoras, a adaptação é parte constituinte da literatura, visto que essa se constrói a partir de uma rede de significados e referências ao que já foi escrito e discutido por outros autores. Logo, a literatura está sempre conversando com ela mesma, sendo uma memória de si, como aponta Samoyault (2008).

No segundo capítulo, discutimos sobre a literatura infantil no contexto brasileiro após Monteiro Lobato, isto é, a partir da década de 1960 em diante, demonstrando “a aventura de começar de novo”, como aponta Zilberman (2014). Assim, realizamos um percurso histórico apresentando os autores que publicaram nesse período e todas as renovações que acompanharam esse processo, como o surgimento de novos temas, abordagens, enredos, através de escritoras e escritores como Ana Maria Machado, Fernanda Lopes de Almeida, Pedro Bandeira, Lygia Bojunga Nunes, Eva Furnari, entre tantos outros.

Em seguida, tratamos da literatura infantil após a década de 1990 e, para isso, utilizamos os estudos de Colomer (2017) como base. Apesar da autora discutir sobre o contexto espanhol, percebemos uma grande proximidade com o que estava ocorrendo no Brasil, assim, abordamos as mudanças e inovações na literatura com a virada do século. Também nos baseamos no panorama da literatura infantil traçado por Turchi (2009) ressaltando algo que a pesquisa aponta: o fato de que houve, nesses últimos anos, uma

tentativa de retorno aos clássicos, às referências aos contos de fadas, por exemplo, com a intenção de resgatar e fortalecer a capacidade imaginativa das crianças.

Ainda nesse capítulo, aprofundamos a pesquisa e dialogamos a respeito do que estamos chamando de “adaptações contemporâneas”, isto é, publicações em livros ilustrados ou livros com ilustrações, das duas últimas décadas (2000 – 2010 / 2010 – 2020), que adaptaram textos para além dos contos clássicos. Como exemplo, temos uma carta do filósofo Antonio Gramsci, um texto de Bertold Brecht e um conto de Gabriel García Marquez, trazendo para a literatura destinada às crianças textos que, publicados em seus contextos iniciais, não eram pensados para o público mais jovem.

Finalizando o capítulo, apresentamos Odilon Moraes como um dos autores que publicam obras nesse sentido. Assim, traçamos a biografia do autor, apresentamos suas publicações – literárias e teóricas –, premiações recebidas, atuação como professor e fizemos uma breve análise de obras do autor inseridas no contexto das adaptações, para que, no capítulo seguinte, pudéssemos nos dedicar apenas às obras selecionadas como *corpus*.

Por fim, iniciamos o terceiro capítulo com as discussões formais acerca do livro ilustrado, demonstrando o seu contexto de surgimento, os autores que inicialmente se aventuraram por esse tipo de publicação e que firmaram essa expressão artística como algo a ser valorizado. Além disso, discutimos as características desse tipo de obra, abordando a respeito do que constitui um livro ilustrado, como a palavra, a imagem e o projeto gráfico se relacionam nessas obras, passando pelos elementos que fazem o livro ser considerado um objeto: como capa, formato, tamanho, textura, encadernação e uma série de outros.

Assim, tendo estabelecido todo o arcabouço teórico, partimos para o último ponto da pesquisa: a análise dos livros ilustrados por Odilon Moraes. Nesse ponto, tomamos a decisão de dividir cada análise em dois tópicos: o primeiro, teve o intuito de demonstrar cada poema em seu contexto de publicação original, isto é, quando os autores, Alphonsus de Guimaraens e Fernando Pessoa, publicaram os poemas em suas respectivas épocas; o segundo foi, de fato, a análise das obras de Odilon Moraes a partir daqueles aspectos já mencionados em nossos objetivos. A divisão da análise dessa maneira teve como intenção demonstrar para o leitor as mudanças significativas que ocorreram na interpretação e recepção de tais poemas quando eles foram publicados, atualmente, por Moraes.

1. A ADAPTAÇÃO COMO PARTE DA HISTÓRIA DA LITERATURA

*Repetir, repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.*
Manoel de Barros

Contar e recontar histórias, causos, acontecimentos são feitos comuns em nosso cotidiano. Quando intencionamos relatar algo ocorrido com alguém próximo a nós apropriamo-nos daquilo, transformamos em nosso aquele relato e adaptamos às nossas palavras. As informações do cotidiano são um contínuo “telefone sem fio”, cada pessoa relata aquilo que mais chamou sua atenção, na ordem que consegue se lembrar e reorganiza do modo que fique mais interessante para o ouvinte segundo a concepção de quem conta.

No contexto literário, isso também não é diferente. Há muitos relatos de histórias clássicas, mitos, lendas, contos de fadas existentes em diferentes partes do mundo e em díspares contextos, mas que retratam narrativas semelhantes. A oralidade permite a transformação das palavras e, quando ela era o principal meio para repassar conhecimento, permanecia, então, aquilo que o contador intencionava mostrar. No conhecido ensaio de Walter Benjamin, *O narrador* (1987, p. 198), o autor afirma que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Assim, muitas histórias se modificaram e se adaptaram aos contextos das épocas vivenciadas, tanto em relação ao espaço onde se passavam quanto aos personagens participantes da narrativa e seus costumes, todavia, muitas vezes era mantido o cerne do enredo, aquilo que o contador queria transmitir como ensinamento, por exemplo.

Para citar como exemplificação inicial, temos o conto *Chapeuzinho Vermelho*, o qual popularmente acredita-se que a “versão original” da história pertence a Charles Perrault (1628 – 1703) ou aos irmãos Grimm (Jacob Grimm, 1785 – 1863 e Ludwig Grimm, 1790 – 1863). Entretanto, há indícios datados de muito antes, pois em 1627 a narrativa já circulava entre os camponeses, inclusive, com outro nome – *A história da avó* –, sendo em muito diferente daquela hoje conhecida por nós, como aponta Darnton (1986), no livro *O grande massacre de gatos: e outros episódios da cultura francesa*.

O autor ressalta que “ela mudou consideravelmente suas características, ao passar da classe camponesa francesa para o quarto do filho de Perrault e daí partir para a

publicação, atravessando o Reno e voltando para uma tradição oral” (DARNTON, 1986, p. 24). Com essa afirmação, o autor demonstra como muitas das narrativas são adaptadas ao longo do tempo para atender às demandas de um determinado público leitor, fazendo alterações em seus acontecimentos ou na ambientação, por exemplo, para permanecerem presentes em nossas culturas.

Darnton (1986) também aponta como a fonte de uma determinada história pode alterar a interpretação de quem a lê. Ao falar a respeito de como o psicanalista Erich Fromm interpreta o conto de *Chapeuzinho Vermelho*, o autor recorre às origens de tal narrativa. Ele analisa que, apesar de não deixar claro, Fromm provavelmente leu sua versão a partir dos Grimm e a contada pelos escritores veio de uma amiga muito próxima dos irmãos, chamada Jeannette Hassenpflug, a qual lhes relatou essa e outras histórias. Por sua vez, ela ouviu tais contos de sua mãe, descendente de uma família francesa huguenotes. Os huguenotes, protestantes denominados assim pelos católicos franceses durante os séculos XVI e XVII, foram para a Alemanha com o seu próprio repertório de contos, quando fugiam da perseguição de Luís XIV.

Porém, Darnton (1986) ainda relata que os irmãos não recolheram suas versões da tradição oral, mas sim de livros escritos por Charles Perrault, Marie Cathérine d’Aulnoy e outros. Assim, o autor afirma que “os contos que chegaram aos Grimm através dos Hassenpflug não eram nem muito alemães nem muito representativos da tradição popular” (DARTNTON, 1986, p. 24). A respeito da interpretação de uma história ser alterada a partir da fonte em que ela se encontra, pensemos nos livros analisado, *Ismália* (2018) e *Conselho* (2013). Caso um leitor entre em contato com os poemas em uma antologia com outros textos de seus respectivos autores, por exemplo, ele terá uma interpretação. Porém, se ele acessa esses poemas como livros ilustrados localizados na seção infantil de uma biblioteca, ele provavelmente lerá os poemas de outra maneira. Isso demonstra que a interpretação de uma história, tal como ocorreu com Fromm, altera-se na medida em que o suporte também se modifica. É claro que essas são apenas reflexões não comprovadas, mas o que nos interessa perceber é: nossa leitura é influenciada dependendo de onde/como/quando acessamos um determinado texto.

Retornando a Darnton (1986), o autor traz, em seu livro, um estudo de *Chapeuzinho Vermelho* feito pelo folclorista Paul Delarue, o qual comparou trinta e cinco versões encontradas do conto. Das trinta e cinco, vinte correspondiam exatamente ao conto da avó já citado anteriormente, com exceção de alguns detalhes: em certas adaptações da história, a menina é devorada; em outras, ela consegue escapar se utilizando

de alguma artimanha. Além dessas, duas versões se parecem bastante com o conto de Perrault, sendo ele o primeiro a mencionar o capuz vermelho, e o resto se mostra como uma mistura dos relatos orais e escritos que corriam na época. Ainda para confirmar a tamanha difusão do conto, Giani Rodari afirmou que bastam cinco palavras, sendo elas *menina, bosque, flores, lobo, avô*, para que qualquer pessoa do mundo ocidental lembre e responda “Chapeuzinho Vermelho” (COLOMER, 2017).

Assim como *Chapeuzinho Vermelho*, a maioria dos contos do repertório francês foi recolhida entre 1870 e 1914, como ressalta Darnton (1986), durante a “Idade de Ouro da pesquisa dos contos populares na França” e quem narrou tais histórias foram os camponeses, muitos dos quais tendo aprendido esses contos na infância, tempos antes da alfabetização ser disseminada nesses lugares. “Como todos os contadores de histórias, os narradores camponeses adaptavam o cenário de seus relatos ao seu próprio meio; mas mantinham intactos os principais elementos, usando repetições, rimas e outros dispositivos mnemônicos.” (DARNTON, 1986, p. 31).

Passados séculos desde essa Idade de Ouro narrada por Darnton (1986), os contos de fadas seguem se reinventando em nosso contexto, sendo adaptados pelos autores – sejam aqueles que escrevem, que ilustram, que contam – a partir do que eles consideram necessário para o público leitor. Marina Colasanti, ao final do livro *Uma ideia toda azul* (2006, n.p.), reflete sobre a presença dos contos de fadas na realidade contemporânea, afirmando que, em um tempo de rápidas transformações, a realidade externa se diferencia a cada instante, mas a “nossa realidade interior, feita de medos e fantasias, se mantém inalterada. E é com esta que dialogam as fadas, interagindo simbolicamente, em qualquer idade e em todos os tempos.”

É por esse diálogo atemporal que essas histórias permanecem, muitas delas atravessando séculos. E muitas das que atravessaram, como os contos de fadas, têm o extraordinário e o miraculoso narrados com a maior exatidão, “mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história que quiser [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Por isso, escolher exemplificar inicialmente a adaptação através dos contos de fadas não foi por acaso, visto que eles são uma das marcas mais antigas da nossa civilização – tais como as lendas, as fábulas, os mitos – e configuram uma das primeiras amostras de como a adaptação é parte inerente da literatura, seja ela infantil ou não, tal como aponta o título desde capítulo. Também fizemos a escolha de expor alguns

exemplos de contos de fadas em que ocorreu esse processo para que fique mais bem ilustrado aquilo que estamos afirmando.

No século 2 d.C., o escritor e filósofo Apuleio escreveu um conto de fadas intitulado *Amor e Psyche*, uma história bem próxima de *A Bela e a Fera*. Logo, Franz (1990) acredita ser possível inferir que histórias como essa, de uma mulher redimindo seu amado da forma animal, existem da mesma forma há 2.000 anos. Ainda é possível encontrar vestígios dos contos de fadas em documentos antigos, tais como colunas e papiros egípcios, sendo *Anúbis e Bata* um dos mais famosos porque conta a história de irmãos, no qual é reconhecível todos os outros sobre “dois irmãos” contados nos países da Europa. Isso pode também ser complementado através de Darnton, que afirma:

os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. (DARNTON, 1986, p. 36).

Sobre essa questão de os contos populares demonstrarem como as mentalidades se alteram, podemos pensar contemporaneamente em que tantas versões e atualizações – nem sempre de boa qualidade – surgem para fazer o leitor refletir acerca de um aspecto hoje considerado negativo ou pelo menos passivo de questionamento.

O conto *Barba Azul*, na versão de Charles Perrault, por exemplo, discorre acerca de um marido que matava as esposas quando estas o desobedeciam entrando em um quarto proibido. Por muito tempo, a história serviu para alertar as mulheres sobre serem curiosas, provocando a ira de seus maridos. Em algumas publicações, como no compilado *Contos de fadas* (2010), publicado pela editora Zahar, há, inclusive, uma moral localizada ao final da história:

A curiosidade, apesar de seus encantos,
Muitas vezes custa sentidos prantos;
É o que vemos todo dia acontecer.
Perdoem-me as mulheres, esse é um frívolo prazer.
Assim que o temos, ele deixa de o ser
E é sempre muito caro de obter.
(PERRAULT, 2010, p. 82).

Já em 2017, a autora e ilustradora argentina Anabella López publica um livro intitulado *Barbazul* em que oferece sua interpretação do conto de Perrault, provocando

no leitor uma reflexão acerca da monstruosidade do Barba Azul e do horror vivido pelas mulheres que se casaram com ele – e de todas aquelas mulheres passam por situações semelhantes. Essa atualização do conto, trazendo questões relacionadas à luta feminina, reflete o momento histórico em que estamos vivendo em que a discussão sobre a violência contra a mulher e os direitos dessa população estão bastante presentes. Esse olhar da autora fica claro desde a dedicatória do livro em que López (2017, n. p.) escreve: “Para todas nós, mulheres”.

Tal alteração na maneira do conto ser lido ocorre também nas ilustrações da história. Na referida edição da Zahar, a história é acompanhada de desenhos, feitos por grandes ilustradores como Hermann Vogel, Arthur Racham e Walter Crane, que ilustram momentos-chaves da narrativa. As ilustrações configuram-se quase como “constatações”, retratos das situações, e a sensação de horror e angústia sentida pela esposa não é passada para o leitor através delas, como pode-se ver na ilustração de Vogel (Figura 1) que estampa o momento da descoberta das esposas mortas.

Figura 1 – Ilustração de Hermann Vogel do conto *Barba Azul*



Fonte: Perrault (2010)

Ao nos depararmos com as ilustrações de *Barbazul*, de Anabella López, a atmosfera do conto se altera e sentimentos como o medo tornam-se mais presentes. Além

disso, conseguimos mais rapidamente imaginar o choque da esposa ao descobrir o que estava escondido atrás da porta (Figuras 2). Nesse caso, as ilustrações clássicas são mais contemplativas, enquanto as ilustrações de López refletem a interpretação da autora acerca do conto demonstrando uma alteração na maneira como a mulher e as atitudes dela são encaradas na história.

Figuras 2 (A e B) – Ilustrações do conto *Barba Azul* por Anabella López



Fonte: LÓPEZ (2017).

Darnton (1986) discorre ainda sobre outras histórias clássicas, como *Cinderela*. Em algumas versões do conto, a menina torna-se empregada doméstica, com o intuito de impedir o pai de forçá-la a casar-se com ele. Em outra versão do conto, a madrasta terrível tenta empurrar a moça para dentro de um fogão, mas incinera, por engano, uma de suas malvadas filhas. Em uma versão comum que corria pela França nos séculos XVII e XVIII, o tema da subnutrição se destaca, pois, nesse período de crise demográfica, a fome era uma problemática bastante contundente na vida de muitos franceses pobres. Na história *La petite Annette*, traduzida como *A pequena Annette*, a madrasta dá à menina apenas um pedaço de pão por dia e faz com que ela cuide das ovelhas, enquanto as irmãs passeiam pela casa o dia inteiro e jantam carneiro. Annette está prestes a morrer de inanição “quando a Virgem Maria aparece e lhe dá uma varinha mágica, que produz um magnífico

banquete, todas as vezes em que Annette toca com ela em uma ovelha negra.” (DARNTON, 1986, p. 51).

O autor (1986, p. 36) comenta a respeito de uma pesquisa feita por Raymond Jameson sobre uma Cinderela chinesa do século IX. Na versão, a garota recebe suas chinelas através de um peixe mágico, não de uma fada madrinha, e perde uma delas em uma festa na aldeia, não em um baile real, mas a história tem uma “semelhança inconfundível” com a heroína de Perrault.

Tais histórias durante muito tempo floresceram em um meio artesão – entre homens, carpinteiros, marceneiros e mulheres, tecelãs, fiadoras – e são elas próprias consideradas por Benjamin (1987, p. 205) como uma forma artesanal de comunicação. Ele chama essas narrativas de artesanais porque elas não estão interessadas em informar algo, em oferecer um relatório, pelo contrário, “ela pergunta a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.”

Além disso, Barbosa (2009) reflete sobre um outro ponto a que se prestavam os contos. Eles também eram uma maneira de alertar às classes populares quando denunciavam as condições de vida de uma grande parcela da população, já que, nesse período, os contos não eram direcionados apenas ao público infantil, mas chegavam aos adultos para diverti-los e deixá-los atentos, pois as aldeias não eram comunidades harmoniosas, a luta pela sobrevivência era constante e sentimentos como ódio, inveja e rancor eram comuns na sociedade camponesa europeia.

Alguns autores, como Richter e Merkel, discutidos por Zilberman (1994), também abordam isso em suas pesquisas, demonstrando que primitivamente os contos folclóricos coletados pelos Irmãos Grimm e outros autores não eram restritos a uma certa idade, nem eram revestidos com essa “aura fabulosa” que reconhecemos hoje. Tais contos, em princípio, eram narrados por e para adultos e esses narradores faziam parte, via de regra, das classes mais baixas da população. Eram diaristas, lavradores, pescadores, marinheiros, empregados, pastores, pequenos arrendatários, como já citamos anteriormente em Benjamin (1987). São, assim, as classes mais baixas que tanto escutam quanto narram os contos. Darnton alerta:

Os camponeses, no início da França moderna, habitavam um mundo de madrastas e órfãos, de labuta inexorável e interminável, e de emoções brutais, tanto aparentes como reprimidas. A condição humana mudou tanto, desde então, que mal podemos imaginar como era, para pessoas

com vidas realmente desagradáveis, grosseiras e curtas. É por isso que precisamos reler Mamã Ganso. (DARNTON, 1986, p. 47).

O posicionamento do autor reforça a dimensão histórica dessas narrativas. Como já afirmado, tais histórias, a depender do modo como elas foram narradas, de quais elementos foram retirados ou acrescentados, quais personagens tiveram destaque, onde elas se passavam, contam também sobre a cultura de uma determinada época.

Logo, nesse período do início da França moderna, os contos de fadas não faziam parte da educação burguesa nem eram destinados ao público infantil, pois eles estavam conectados às classes mais baixas e à condição servil das pessoas inseridas nesse contexto. Como discute Zilberman (1994, é a ascensão da ideologia burguesa, a partir do século 18, que faz mudar esta situação.

Tal ideologia, segundo a autora (1994, p. 44), promove a distinção entre o público e o privado, entre o mundo de negócios e a família, “prova uma compartimentação na existência do indivíduo, tanto no âmbito horizontal, opondo casa e trabalho, como no vertical, separando a infância da idade adulta e relegando aquela à condição de etapa preparatória” para os compromissos advindos do futuro. Dessa forma, surgiu a necessidade da formação pessoal, tanto no sentido cognitivo quanto ético, e a pedagogia “encontra um lugar destacado no contexto da configuração e transmissão da ideologia burguesa”. É nesse ponto que surge a literatura infantil, contribuindo para a preparação da elite cultural, utilizando-se da adaptação dos contos clássicos e dos contos de fadas provenientes do folclore.

Segundo Mastroberti (2011, p. 105), o leitor infantil ou o leitor juvenil, nesse momento, “padronizado pelo olhar adulto e para alguém de suas pluralidades subjetivas, gostos, experiências, gêneros e saberes – nasce ligado a uma intenção pedagógica”. Desse modo, a escritura literária para as crianças e jovens teria começado a partir da noção de “adaptare”, isto é, “quando alguém ou algo se adequado ou é adequado, se ajusta ou é ajustado, a um determinado contexto a fim de sobreviver (no sentido biológico) ou de ser aceito ou compreendido (no sentido sociocultural)” (MASTROBERTI, *ibidem*). À vista disso, podemos afirmar que desde quando nasceu o conceito de infância e a necessidade de artefatos para essa nova classe social, os contos de fadas, especialmente, foram adaptados para esse público a partir dessa – suposta – necessidade de serem aceitos ou compreendidos pela sociedade.

É por isso que popularmente as pessoas associam tais contos ao universo infantil e, segundo Zilberman (1994, p. 45-46), esses contos e a própria literatura infantil são por

vezes confundidos e tratados como sinônimos. Para a autora, boa parte dos estudiosos ao lidarem com tais narrativas, consideram aprioristicamente a criança como seu público natural, entretanto, nem sempre foi assim, como já vimos anteriormente. A partir das adaptações feitas pelos Irmãos Grimm, os contos de fadas “sofrem ainda uma mudança de função: transmitem valores burgueses de tipo ético e religioso e conformam o jovem a um certo papel social.”

Para exemplificar essa afirmação, a autora (1994, p. 46) demonstra que o maravilhoso é mantido nas narrativas, por ele ser parte constitutiva dos contos de fadas, no entanto “ao contrário do relato original, em que o fantástico revelava a vitória do camponês e a inevitabilidade de seus laços servis”, nas adaptações dos Irmãos Grimm, ele propicia escapismo e conformação. Novamente citando Richter e Merkel, a autora pontua que essas narrativas buscam acostumar as crianças a reagir de maneira conformada nos sonhos quando desenvolvem impulsos que não são vistos como positivos para a sociedade.

Entretanto, longe de serem encarados apenas como negativos, Zilberman (1994, p. 46) reforça a especificidade oferecida por esses textos, sendo ela “a transmutação em instrumento emancipatório, na medida em que é capaz de sintetizar a organização do modelo social vigente e torná-lo compreensível”, ou seja, os contos de fadas são capazes de elaborar um esboço compreensível da sociedade.

Além disso, nessas narrativas, o maravilhoso é percebido como parte constitutiva do real, sendo visto de modo natural, o que possibilita uma “ruptura com os constrangimentos espaço-temporais”, conforme Zilberman (1994, p. 47), e faz com que as personagens possam assumir um caráter simbólico. Por isso, os contos de fadas seguem nos acompanhando até hoje, a partir de adaptações e transformações, mas mantendo-se vivos e constantes em nosso meio. Observemos o que diz Benjamin (1987):

“E se não morreram, vivem até hoje”, diz o conto de fadas. Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. (BENJAMIN, 1987, p. 215).

Após citarmos esses exemplos dos contos de fadas e introduzirmos as considerações de Zilberman (1994) acerca da ligação entre esses contos e a literatura infantil, partiremos para uma explanação sobre as particularidades desse gênero, as quais a autora citada divide em cinco.

Em primeiro lugar, Zilberman (1994) constata a dependência desse gênero a um certo tipo de leitor: a criança. Ao que hoje já há muitos autores e ilustradores de livros infantis que questionam essa máxima, produzindo livros considerados sem um público específico como destinatário, como o próprio Odilon Moraes, o qual nos debruçamos nesta pesquisa, que afirma ser difícil definir um público leitor para suas obras. Entretanto, entende-se essa afirmação de Zilberman em razão do surgimento da literatura infantil ligada ao contexto escolar, “tanto é assim, que só começou a existir a partir do momento em que surgiu a necessidade de se preparar os pequenos para o mundo, isto é, quando se originou uma preocupação com a criança enquanto tal” (ZILBERMAN, 1994, p. 48).

A segunda particularidade é a de que a constituição de um acervo de obras infantis fez-se a partir de materiais pré-existentes, como os clássicos e contos de fadas, o que já constatamos nesse trabalho. Para a autora, foram os últimos citados aqueles considerados mais apropriados para tal tarefa, por dois aspectos:

a) eles têm um conteúdo onírico latente, que corresponde às aspirações frustradas de uma certa camada social que, por suas condições peculiares, está condenada à inatividade, situação semelhante àquela compartilhada pela criança; b) abriga a presença do elemento mágico de um modo natural, ao contrário da saga e da lenda (onde o fantástico é o milagre, signo de fragilidade e finitude humanas) e do mito (onde o evento sobrenatural revela a presença dos entes fundadores da realidade, os deuses e heróis divinizados, diferente dos seres humanos). (ZILBERMAN, 1994, p. 48).

Além disso, sem as limitações de tempo e espaço, os contos de fadas permitem uma representação concreta, visível e simultânea de todos os aspectos que constituem o universo infantil. Nesse caso, a literatura infantil e juvenil incorporou textos que já existiam, adaptando-os a esse público, mas é interessante também refletirmos sobre o caminho inverso, ou seja, livros pensados para o público mais jovem e que foram apropriados pelo público adultos. Podemos citar como exemplo dessa tendência os livros da saga *Harry Potter*, de J. K. Rowling, *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, e até mesmo clássicos como *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, e *Peter Pan*, de James Barrie.

Andrade (2019) discute esse fenômeno em capítulo publicado acerca da série *Harry Potter*, nele, o autor afirma que a ampliação para o universo cinematográfico – com seus filmes, os produtos, os atores, os programas de televisão –, além da fama da autora, contribuiu para o que ele chama de “fenômeno Harry Potter”, “que transcende as

fronteiras do mercado editorial (o qual, em parte, se adaptou a esse novo público adulto, com as chamadas *adult editions* ou *adult covers*) e se torna também um sucesso da indústria cultural e do entretenimento para além do público infantil” (ANDRADE, 2019, p. 90-91). Apesar de não nos aprofundarmos no assunto, consideramos relevante trazer essa reflexão, visto que esse é apenas um exemplo de um fenômeno cada vez mais crescente e que tem se tornado objeto de estudo de muitos pesquisadores.

Retornando ao que aponta Zilberman (1994) sobre as particularidades da literatura infantil, a terceira delas é a de, tendo bebido da fonte dos contos de fadas, ela só merece essa denominação quando incorpora as características do gênero citado. A autora demonstra saber que tal afirmação pode parecer redutora, mesmo assim afirma que “pertencem legitimamente à modalidade literária em questão preferencialmente aqueles textos que compartilhem as propriedades dos contos de fadas”, sendo elas: a presença do maravilhoso e/ou a peculiaridade de apresentar um universo em miniatura.

A quarta particularidade da literatura infantil também está conectada aos contos de fadas. De acordo com a autora, a história dessa literatura confunde-se com as transformações vividas pelos contos de fadas. No século 19, com o surgimento do conceito de infância e o anseio de preparar as crianças para a vida adulta, ocorreu uma reelaboração do acervo popular europeu, sendo os Irmãos Grimm nomes de destaque nesse processo. Já com a chegada da moderna pedagogia, ocorreu uma necessidade de uma formação emancipadora das crianças, assim, “a literatura infantil respondeu com textos renovados, que procuram libertar a criatividade infantil, transmitindo ao mesmo tempo aos leitores uma mensagem progressista” (ZILBERMAN, 1994, p. 49).

Além disso, segundo Ariès (1986), em *História social da criança e da família*, com essa preocupação com a formação escolar e social das crianças, fazia-se com que o professor e os textos oferecidos em sala tentassem se colocar ao alcance dos alunos, opondo-se “aos métodos medievais de simultaneidade ou de repetição, como à pedagogia humanista, que não distinguia a criança do homem e confundia a instrução escolar – uma preocupação para a vida – com a cultura – uma aquisição da vida” (ARIÈS, 1986, p. 173). Tais mudanças indicavam uma conscientização das particularidades da infância e da juventude e de que no interior de cada uma delas existem várias categorias, desse modo passando a conceber a existência de não apenas um modelo de criança ou de jovem.

Por fim, como último ponto, a autora afirma que a literatura infantil sempre evidencia a preocupação do adulto para com a criança, seja visando à integração dela ao meio burguês ou buscando a liberdade e a criatividade dela. Essa comunicação entre

adulto e criança é considerada por Zilberman como assimétrica. Para isso, ela traz a contribuição da professora e pesquisadora Maria Lypp, demonstrando que a literatura infantil não pode ser encarada fora do modelo da teoria da comunicação, pois ela define-se a partir de seu receptor. Lypp, então, identifica a particularidade que essa literatura assume, tendo em vista que o destinatário é uma criança:

O emissor deve desejar conscientemente a demolição da distância pré-existente [entre ele, adulto, e a criança] para avançar na direção do receptor. Todos os meios empregados pelo autor para estabelecer uma comunicação do leitor infantil podem ser resumidos sob a denominação de adaptação. (LYPP, 1975 apud ZILBERMAN, 1994, p. 50).

Logo, a autora fecha esse ponto reforçando que os livros destinados ao público infantil têm sua origem na adaptação e tal fato decorre de sua natureza, mantendo-se recorrente em toda produção para crianças. Sobre isso, Mastroberti (2011, p. 105) também questiona “não seria todo texto infantil uma tentativa de adaptação, no sentido em que o autor deve traduzir sua voz discursiva de adulto para tornar-se compreensível e agradável à criança?”. Isto é, diferentemente da literatura voltada para o público adulto, em que o escritor não precisa preocupar-se com a idade, posto que, de modo generalista, o desenvolvimento cognitivo e o nível de compreensão leitora e de aquisição de quem o lê é próximo do seu; na literatura infantil, o autor é majoritariamente um adulto que necessita compreender as particularidades desse público ao qual ele escreve de modo que não crie algo incompreensível e inacessível ao mesmo tempo que não o subestime.

Para darmos seguimento ao capítulo, após realizarmos essa contextualização dos contos na Europa e em outros países, apontando as influências, a relevância, as modificações sofridas nas histórias e o porquê de elas acontecerem, além de mostrarmos a relação entre os contos de fadas e a literatura infantil, acreditamos ser relevante discutirmos a respeito da chegada desses contos ao Brasil e como ocorreu a apropriação brasileira dessas histórias.

1.1 Quem conta um conto aumenta um ponto: referências a contos, mitos e lendas no contexto brasileiro

Segundo Lajolo e Zilberman (2007), as primeiras obras destinadas ao público infantil surgiram no Brasil na primeira metade do século XVIII. Antes disso, no século XVII, havia algumas obras que, posteriormente, foram endereçadas também para as

crianças, como as *Fábulas*, de La Fontaine, e *Contos da Mamãe Gansa*, publicado por Charles Perrault, em 1697, e que possuía como título original *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*.

Sobre esse último livro, as autoras trazem uma curiosidade: Perrault, sendo já uma figura reconhecida nos meios intelectuais franceses, pôs seu filho caçula como autor do livro. Isso, para as autoras, demonstrou um sintoma que perdura até hoje desse gênero inaugurado na época, a dificuldade de legitimação, pois “para um membro da Academia Francesa, escrever uma obra popular representa fazer uma concessão a que ele não podia se permitir.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 14-15).

Entretanto, assim como muitos autores pontuaram mais tarde, Perrault entendeu, com o sucesso dessa obra, que escrever para o público infantil não só era lucrativo, como também poderia lhe trazer prestígio. Ainda de acordo com Lajolo e Zilberman (2007), o escritor francês não foi apenas responsável pelo primeiro surto da literatura infantil, mas seu livro “provoca também uma preferência inaudita pelo conto de fadas, literarizando uma produção até aquele momento de natureza popular e circulação oral, adotada doravante como principal leitura infantil.” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 15).

No entanto, é apenas no início do século XIX, em 1808, com a chegada da família real no Brasil e a criação da Imprensa Régia, primeira editora do país, que a produção de livros no mercado brasileiro começa a surgir. Segundo as autoras Schwarcz e Starling, no livro *Brasil: uma biografia* (2015), o mercado editorial se estabeleceu de maneira lenta, já que havia a proibição pela Corte Portuguesa de atividades editoriais, as quais tivessem temáticas opostas ao governo, aos bons costumes e à religião.

Além disso, o acesso à educação ainda era restrito e, conseqüentemente, os índices de analfabetismo eram exorbitantes, o que não favorecia o mercado livreiro da época. Logo, ser alfabetizado, de acordo com as autoras, tornou-se um traço distintivo de classe social. Assim, é somente no século XIX que as atividades editoriais são impulsionadas, devido à intensa urbanização e industrialização derivadas da Revolução Industrial na Inglaterra e com conseqüências para o mundo ocidental.

É nesse período que também começa a surgir, na Europa, a chamada Burguesia, uma classe social que se consolida a partir de um patrimônio não mais medido em hectares, mas em cifrões, e reivindica um poder político, buscando, no geral, evitar conflitos diretos e sangrentos para conquistar seu lugar. Essa nova classe social procura incentivar instituições que trabalham em seu favor, auxiliando-a a alcançar as metas

impostas. Dessa forma, surgem duas instituições importantes para a consolidação da burguesia: a família e a escola. Segundo Lajolo e Zilberman:

A manutenção de um estereótipo familiar, que se estabiliza através da divisão do trabalho entre seus membros (ao pai, cabendo a sustentação econômica, e à mãe, a gerência da vida doméstica privada), converte-se na finalidade existencial do indivíduo. Contudo, para legitimá-la ainda foi necessário promover, em primeiro lugar, o beneficiário maior desse esforço conjunto: a criança. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 16).

Sendo assim, a literatura destinada ao público infantil tornou-se bastante relevante para o movimento em prol da educação, já que ser alfabetizado e instruído firmou-se como algo importante também para o projeto do Brasil moderno. É nesse ritmo de crescimento do país que surgem as primeiras editoras e livrarias dedicadas às crianças, como a Garnier e Laemmert que se destacaram na metade do século XIX.

Tais livrarias destacaram-se por importar e adaptar livros para o país, como por exemplo os *Contos Seletos de mil e uma noites* (1882), e essas obras “tornaram-se a preferência tanto de crianças brasileiras quanto dos responsáveis por escolher as obras para elas, pois apresentavam a qualidade e a sofisticação dos livros das editoras que já faziam parte do seu patrimônio editorial.” (SILVA, 2019, p. 109).

É por volta de 1890 que os livros destinados ao público infantil chegam a públicos cada vez mais amplos, quando, de acordo com Silva (2019), Pedro da Silva Quaresma, fundador da Livraria do Povo, encomendou ao escritor Figueiredo Pimentel uma coleção de histórias que inicialmente teriam sido recolhidas da oralidade e adaptadas ao público infantil brasileiro. Tanto essa quanto outras obras publicadas pelo autor tiveram um enorme sucesso no mercado editorial, apresentando o que Lajolo e Zilberman (2007) chamam de “versões abasileiradas de textos de Perrault, Grimm e Andersen”. Essas obras foram de grande sucesso, tendo inúmeras edições e se tornando um marco da publicação de livros destinados às crianças no Brasil, pois eram economicamente acessíveis e estavam presentes nas escolas brasileiras.

A primeira dessas histórias, *Contos da Carochinha*, foi publicada no dia 14 de abril de 1894 pela Bibliotheca Infantil da Livraria Quaresma, sendo o primeiro livro da livraria e vendendo em apenas um mês cinco mil exemplares. Nesse sentido, com apenas dois anos de publicação, em 6 de julho de 1896, o *Jornal do Commercio* já anunciava a décima segunda edição do livro. Além deste, outros jornais da época também atestaram a popularidade das produções de Pedro Quaresma para o público infantil, como apontam

Duarte e Segabinazi (2017), como os periódicos *Gazeta de Notícias* e *O Paiz*, fazendo circular, praticamente todos os dias, propagandas dos livros de Pimentel. Esses anúncios reforçavam a relevância da obra do autor, como é possível perceber no trecho retirado do jornal *Gazeta de Notícias*:

Os Contos da Carochinha, que ora apresentamos ao público, são estas histórias que todos nós ouvimos em pequeninos e que sabem todas as crianças de todos os países, é uma escolhida coleção de quarenta magníficos contos populares, que todas as mãis de família devem dar a seus filhos para lerem, a fim de guia-los no caminho do bem e da virtude, alegrando-os e divertindo-os ao mesmo tempo.¹

Logo, é plausível afirmar que o livro de Pimentel ofereceu uma grande oportunidade para Pedro Quaresma ampliar o mercado livreiro infantil, segundo Silva (2019, p. 112), “atingindo um número de leitores ainda não contemplados.” O sucesso da obra de Pimentel se deu por ela conter narrativas mais curtas do que aquelas vindas diretamente da Europa, uma linguagem mais próxima da falada popularmente no Brasil, “tornando-se modelo não apenas de coletânea de estórias maravilhosas publicadas no suporte livro, mas de livro para crianças.”. Entretanto, Silva faz um contraponto à obra:

ao analisarmos os contos inseridos em *Contos da Carochinha*, podemos perceber que Pimentel não teria entrado na “pele dos contadores de histórias”; muito pelo contrário: vários elementos presentes nos textos do livro indicam que o autor não recolheu essas estórias da oralidade brasileira e as adaptou para o suporte livro, mas traduziu e simplificou os contos que já circulavam impressos na Europa. (SILVA, 2019, p. 113).

Já Duarte e Segabinazi (2017) revelam que, apesar de Figueiredo Pimentel realizar muitas adaptações dos contos de Charles Perrault, dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen em diversas de suas obras – não só em *Contos da Carochinha*, mas em tantas outras como *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha* – ele não se limitou a trazer apenas a produção desses escritores para o universo da literatura infantil, mas também contribuiu criando seus próprios escritos. Tal afirmativa é reforçada por Barbosa (2009) quando diz que, em *Contos da Carochinha*, “o leitor pode encontrar as histórias de fadas europeias, ao lado de narrativas coletadas entre os descendentes dos povoados do Brasil”, assim, há histórias de origem portuguesa, francesa, alemã, mas também “narrativas

¹ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1894. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso em: 15 nov. 202.

contadas pelas escravas que cuidavam das crianças brasileiras no século XIX” (BARBOSA, 2009, p. 13).

Sendo assim, a obra de Pimentel pode ser considerada uma *caixa mnemônica*, utilizando um termo da autora Aleida Assman (2011). Essa caixa seria um lugar destinado ao saber, algo em que ele pode ser guardado, “que deve ser colecionado e preservado, como tesouro herdado das antigas gerações” destinado à posteridade. Desse modo, *Contos da Carochinha* preserva em si uma configuração da memória literária da época, formada através do conhecimento dos textos publicados no passado, já que ela “conserva elementos simbólicos em textos individuais de maneira a possibilitar um entrelaçamento intertextual de obras da tradição a obras posteriores” (SILVA, 2019, p. 113).

Tal afirmação da autora se confirma a partir de todos os relatos que trouxemos anteriormente de contos de fadas que permaneceram com a mesma temática e estrutura de enredo atravessando épocas, contextos sociais e lugares bastante díspares; e certificado com os estudos acerca de dois contos do livro *Contos da Carochinha* narrados por Figueiredo Pimentel, sendo eles *O Barba-Azul* e *A Bela Adormecida no Bosque* que, segundo Silva,

retomam símbolos, estruturas e formas que foram estabelecidos e difundidos por autores que precederam à [sic] sua obra. Esse movimento, no transcurso do tempo, perpetua e renova os chamados “contos maravilhosos” da tradição escrita europeia, ao mesmo tempo em que se estabelece em um novo ambiente, o dos leitores brasileiros. (SILVA, 2019, p. 113-114).

Ao analisar a estrutura das histórias reunidas por Pimentel, na vigésima edição de *Contos da Carochinha*, a autora constata que as narrativas ali encontradas seguem o mesmo modelo dos contos de fadas difundidos na Europa em gerações anteriores, através de autores como Charles Perrault, os irmãos Grimm, além de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), autora de *A Bela e a Fera*, sendo de organização simples, com somente um núcleo dramático e as personagens conectadas entre si por causa de uma única ação. Entretanto, é interessante perceber que o autor faz curiosas alterações nas narrativas com o propósito de que elas se tornem mais agradáveis para as crianças brasileiras, “incluindo, por exemplo, nomes próprios populares do contexto brasileiro e, principalmente, aproximando a linguagem narrativa da oralidade” (SILVA, 2019, p. 114).

As histórias narradas por Pimentel, em seu livro, trazem uma narrativa mais suavizada, com partes dos contos europeus omitidos e/ou adaptados de modo a se adequar

ao público leitor que estava surgindo, isto é, a criança. Com a consolidação da instituição família pautada nos moldes burgueses, segundo Lajolo e Zilberman (2007), a criança, então, passa a ter um novo papel na sociedade e surgem para ela novos bens industriais, como os brinquedos e bens culturais, como os livros; e novos ramos da ciência, como a psicologia infantil e a pedagogia. Porém, apesar de receber tantos diferenciais que a caracterizam coletivamente, são esses mesmos atributos que ressaltam a fragilidade, a desproteção e a dependência como características das crianças.

Por esse ângulo, sendo a criança compreendida como um ser frágil, não poderia acessar histórias que possuíam as mesmas temáticas, a mesma linguagem e até os mesmos desfechos daquelas voltadas para o público adulto. Nessa lógica, muitas histórias tiveram seus enredos suavizados ou modificados para chegarem até os pequenos leitores, o que ocorreu com os contos trazidos por Figueiredo Pimentel. Algo importante de refletirmos é que o próprio Charles Perrault, quando retirou as histórias da cultura oral, já havia feito alterações em seus enredos, suavizando passagens violentas e eróticas das versões recolhidas por ele, mas Pimentel faz ainda outras modificações, retirando eventos considerados não adequados para seus leitores.

Apenas para citar como exemplo, traremos trechos da análise feita por Silva (2019) das versões de *O Barba-Azul*, comparando a de Pimentel com a de Perrault quando a esposa de Barba Azul entra no quarto proibido onde estão pendurados os cadáveres das vinte anteriores esposas do marido. De acordo com a autora, o escritor francês é conhecido pela riqueza de detalhes em suas narrativas, logo, há uma descrição maior de tudo o que a moça viu ao entrar no cômodo com detalhes como:

Após alguns instantes, começou a perceber que o assoalho estava todo coberto de sangue coagulado, e que naquele sangue se refletiam os cadáveres de várias mulheres mortas e penduradas ao longo das paredes (eram todas as mulheres que Barba-Azul **desposara e degolara, uma depois da outra**). (PERRAULT, 2010, p. 87, *grifo nosso*).

Enquanto isso, a narrativa de Pimentel apenas diz: “Após alguns minutos começou a distinguir: percebeu que o assoalho estava inundado de sangue coagulado, e sobre êle os cadáveres das vinte esposas de Barba-Azul” (PIMENTEL, 1958, p. 70-71). Desse modo, percebe-se uma atenuação dos detalhes mais “sórdidos” da narrativa, podemos assim afirmar.

Para além dessa atenuação de alguns trechos da narrativa, Silva (2019) observa que Pimentel faz outra interessante alteração na história. Ele atribuiu o nome de Gilles de

Rais ao Barba-Azul em sua história. Esse homem, chamado Gilles de Montmorency-Laval (1405-1440), ficou conhecido como o verdadeiro Barba-Azul. Ele foi um soldado francês condenado por cometer diversos homicídios e torturar crianças. A autora discorre:

Até onde verificamos, o nome *Gilles de Rais* teria sido acrescentado pelo próprio Pimentel em *Contos da Carochinha*, sendo um sugestivo trabalho intertextual que o autor incluiu à obra, pois essa variante não é encontrada em outras versões do conto que circularam na Europa. (SILVA, 2019, p. 115).

Fica perceptível, para Silva (2019), que Figueiredo Pimentel, ao adaptar as histórias europeias para o contexto brasileiro, conservou a memória dessas narrativas ao mesmo tempo que acrescentou sua interpretação a elas, trazendo referências pessoais, fazendo modificações nas histórias que indicavam a maneira como ele encarava a literatura infantil e o público a que ele se destinava. Desse modo, diferentemente do que afirmam Lajolo e Zilberman (2007), sobre Pimentel apenas “abrasileirar” tais narrativas, acreditamos que, em certo ponto, ele se torna uma espécie de autor das obras, moldando-as a partir do que considera relevante.

Segundo Mario Feijó (2010, p. 44), “[...] a adaptação literária é um tipo de tradução que envolve seleção de conteúdo – pois resume o enredo – e adequação de linguagem para apresentar a obra escolhida aos jovens de um novo tempo [...]”, e isso é o que ocorre com as obras traduzidas e adaptadas por Figueiredo Pimentel. Essa relação entre tradução e adaptação é reforçada também por Souza (2018) em sua dissertação, na qual autora mostra que tanto uma quanto a outra pretendem mediar o contato do leitor com um texto. Para a autora, numa concepção pós-moderna,

vê-se a tradução também como uma forma de transgressão, uma vez que seria impossível ser fiel a um texto anterior e a interferência do tradutor seria inevitável, assim como a do adaptador – ambos agentes realizam uma interpretação de um texto que gera uma reescritura (SOUZA, 2018, p. 44).²

Desse modo, é importante pensar que mesmo uma tradução buscando ser o mais fiel possível ao texto original, há marcas pessoais que ele deixará no texto, visto que até a escolha de uma palavra por outra revela uma intenção do autor. Quando pensamos, por

² Apesar de mostrar a aproximação entre esses dois conceitos e até o cruzamento de ambos em algumas situações, Souza (2018) os diferencia, tomando como base os estudos de Amorim (2005). Para saber mais: AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação:** encruzilhadas da textualidade em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling. – São Paulo: Editora UNESP, 2005. il.

exemplo, que nem todas as palavras traduzem-se perfeitamente de uma língua para outra e que um mesmo vocábulo tem uma infinidade de significados. Assim, mesmo nos detalhes, o trabalho do tradutor é também um trabalho de autoria, não é à toa que, muitas vezes, em obras traduzidas, há o reconhecimento desse profissional na capa dos livros.

Da mesma maneira, o adaptador faz escolhas sobre quais partes devem permanecer ou não da história, quando a intenção é reduzir; qual personagem deve ganhar destaque, quando a intenção é mudar a perspectiva de interpretação do leitor; qual trecho deve ser retirado por um pedido da editora, quando a intenção é publicar para um público específico; e esse tipo de seleção requer estudos, conhecimentos e planejamentos que também fazem desse profissional um autor. Logo, ao pensar em um profissional que traduz e adapta, como Figueiredo Pimentel, podemos afirmar que ele é também autor – em um certo grau – dos contos em que realiza seu trabalho, posto que é impossível uma passividade diante das obras.

Sabemos, ainda, que a adaptação não está presente apenas nos contos de fadas, mas em muitas outras histórias do nosso povo, como as lendas e mitos, assim como em diversas histórias contemporâneas. Por isso, traremos alguns exemplos nesses gêneros a fim de demonstração. Segundo Souza (2018):

Não é para menos que desde as narrativas míticas, as fábulas (de Fedro, Esopo) e os contos de fadas, esses gêneros – considerados clássicos universais – vêm sendo recontados há séculos sem perder seus *status* de textos literários consagrados. [...] Por meio da tradição, que tanto perpetua quanto renova, foram transmitidos por diversos aedos, narradores, pessoas comuns que contribuíram para gerar inúmeras versões orais desses textos, antes mesmo de ganharem outras versões escritas ao longo do tempo, em diferentes materialidades. (SOUZA, 2018, p. 46).

Tal afirmação demonstra que, assim como os contos de fadas, as lendas, os mitos, as fábulas – gêneros que nasceram e se fortaleceram na cultura oral – também são encontrados em diversas partes do mundo e permanecem em nossas culturas. Essa permanência não é estática, isto é, essas narrativas não são exatamente as mesmas de antes, mas hoje elas se perpetuam de diversas maneiras – não só pela voz do narrador, mas em músicas, livros, filmes, em tentativas de manter o enredo “original”, de “transformá-lo” ou de “continuá-lo”, por exemplo. Isso mostra que tais gêneros fazem parte da tradição e, provavelmente, permanecerão conosco até o fim dos tempos.

Sobre as lendas, em sua dissertação, a pesquisadora Josilda Borges Moura (2015) estuda como tal gênero carrega a intertextualidade por ser um dos primeiros a existir, ou seja, muitas lendas são semelhantes em povos de diferentes culturas e diferentes épocas, mas, ao mesmo tempo, elas agregam, em cada um desses lugares, os costumes locais.

Ela advém da memória coletiva, por isso “não se pode identificar a autoria e nem mesmo o tempo cronológico em que surgiu; logo esta se enquadra na classificação de literatura oral folclórica” (MOURA, 2015, p. 19). Por não pertencer a um autor especificamente, mas ao povo, à comunidade, muitos autores brasileiros fazem uso das lendas do nosso folclore em seus textos, utilizando-se de personagens como a Iara, o Saci e o Curupira para fazer referências direta ou indiretamente a eles, modificando algo dessas histórias, inventando outras para tais seres, brincando com algumas de suas características.

Essa ideia da não atribuição de autoria às lendas e às histórias populares como um todo converge para o que é discutido por Tânia Carvalhal no artigo *Intertextualidade: a migração de um conceito* (2006), quando a autora afirma:

Na noção do literário como globalidade estão presentes a de “comunidade” e a de “continuidade”, sendo esta entendida como um processo que alterna memória e esquecimento. Vigora também aí, de forma subjacente, a perda do conceito de propriedade privada, pois nesse grande conjunto tudo se torna propriedade de todos, patrimônio comum a que os escritores recorrem consciente ou inconscientemente. A tradição se faz por um efeito de memória. (CARVALHAL, 2006, p. 126).

Foi recorrendo a essa propriedade pertencente a todos que Mário de Andrade incorpora a lenda da Iara em um poema de título homônimo ao gênero, texto estudado por Moura (2015). Segundo a autora, a maneira como a lenda de Iara é abordada no poema demonstra traços de culturas diferentes. No início, revela “uma Iara que, segundo Cascudo, parece ter suas origens no primeiro momento do Brasil colonial, nas tradições indígenas nas quais se acreditava em dois seres marinhos que afogavam e assustavam os índios” (MOURA, 2015, p. 37). Esses seres eram conhecidos por Ipujiara e Boiúna, ambos eram impiedosos, inimigos dos pescadores e, especialmente, a Boiúna, também conhecida por Mãe d’água, matava e devorava quem encontrasse pela frente, ou seja, a Iara em si, conhecida por nós como uma sereia, de longos cabelos e beleza estonteante, ainda não existia nesse contexto brasileiro.

Moura (2015) aponta que, para Cascudo, os portugueses, ao chegarem no Brasil, são os responsáveis por fazerem relação entre essas criaturas marinhas assustadoras e os índios e as sereias que já habitavam o imaginário das pessoas em sua terra natal, “de tal forma que acabaram fundindo as figuras do Ipupiara, da Mãe d’água e da Sereia europeia (metade peixe, metade mulher, possuidora de um canto irresistível) em um só mito, resultando na lenda da Iara” (MOURA, 2015, p. 37), demonstrando como a intertextualidade se constrói nos textos através da vivência de cada um dos povos que cruzam com eles.

Moura (2015) mostra que Mário de Andrade resgata as lendas indígenas nos versos “De primeiro o velho que tinha visto a iara / Contava que ela era feiosa, muito! / Preta gorda manquitola ver peixe-boi”, ou seja, a intertextualidade é feita com a intenção de subverter a noção que o leitor tem da Iara, criada pelas versões portuguesas da lenda, causando estranhamento e, assim, “rompendo com o estereótipo vigente” (MOURA, 2015, p. 38). Assim, para a autora, é possível afirmar que o poeta recorre à história através da paráfrase³ das lendas originais, “talvez na tentativa de mostrar a especificidade e a heterogenia da cultura brasileira. Desta forma, se faz presente a intertextualidade implícita, com valor de captação” (MOURA, 2015, p. 38).

Fica claro, a partir do que é mostrado por Moura (2015), que mais importante do que apenas identificar a intertextualidade presente no poema de Mário de Andrade é buscar entender o porquê de ela acontecer, quais as intenções do autor ao utilizá-las. De mesmo modo, no presente trabalho, temos a intenção de compreender o trabalho feito por Odilon Moraes com as obras *Ismália* e *Conselho* buscando entender as escolhas do ilustrador para relevar seu olhar sobre os poemas. Como, por exemplo, por que a escolha de determinada cor para predominar nos livros? Quais os motivos influenciaram um determinado formato, material da capa, estilo de ilustração? Quais as relações dessas obras com outros trabalhos de Moraes? Assim, mais do que pensar apenas as obras em si, nos direcionamos para uma perspectiva maior e, talvez, ao final da pesquisa, não

³ Tomamos por paráfrase o conceito estabelecido por Beristáin (2006), o qual afirma que a paráfrase é a interpretação livre e, muitas vezes, alargada de um texto. Ela acontece entre obras escritas na mesma língua ou em outras e pode ter um propósito didático ou literário. No caso do primeiro propósito, a paráfrase busca “traduzir” uma linguagem conotativa em denotativa, explicando o sentido figurado. Já a paráfrase literária, como acontece em Mário de Andrade, é uma recriação poética de um mesmo tema, transformando os tropos originais em novos tropos.

conseguimos responder completamente essas questões, mas elas nos motivaram e aguçaram nossa análise.

Portanto, como Carvalho (2006) ressalta, o trabalho envolvendo a intertextualidade não pode deter-se somente no mapeamento de relações entre as diversas literaturas, mas necessita, sobretudo, explicitar o que essas relações devem indicar, ou seja, é importante entender o que essas transformações implicam e revelam sobre quem realiza um trabalho como esse.

Mencionando outra escritora que recorre à intertextualidade em seus textos, trazemos Marina Colasanti, autora nascida na Eritreia, antiga colônia italiana, mas residente no Brasil desde os 11 anos. Ela é conhecida por seus contos maravilhosos que, através de simbologias, referências a mitos, a histórias bíblicas e a contos de fada, retratam a condição humana, os medos, coragens, anseios, alegrias.

Na dissertação de mestrado intitulada *Intertextualidade, mito e simbologia nos contos maravilhosos de Marina Colasanti* (2016), a autora Giselle Roza Accampora dedica-se a estudar, como o título do trabalho indica, as relações intertextuais encontradas na obra de Colasanti com o intuito de mostrar como ela utiliza-se dessas referências – na maioria das vezes, implícitas – para subvertê-las, dar outro sentido a elas, a exemplo do que ocorre com as princesas, e mulheres em geral, presentes em seus contos, nos quais elas não são submissas, servis, nem estão à espera dos homens para lhes salvar, pelo contrário, guerreiam, impõem-se, deixam claro suas vontades e desejos.

Segundo Accampora (2016), os mitos são fontes frequentes utilizadas por Colasanti em seus contos, “na medida em que esses mitos são vistos como arquétipos do ser humano, com personagens que se repetem ao longo da história da humanidade”. Assim, podemos afirmar que a relação entre mitos e contos maravilhosos é bastante próxima. Sobre isso, afirma Vladimir Propp:

O mito não pode ser formalmente distinguido do conto. O conto e o mito às vezes coincidem entre si, a tal ponto que tanto em etnografia como em folclore esses mitos frequentemente são chamados de contos. (...) muitas vezes tais mitos fornecem a chave para a compreensão do conto. (PROPP, 2002 apud ACCAMPORA, 2016, p. 12).

Assim como muitos contos de fadas, os mitos referem-se a situações as quais todo ser humano se depara ao longo da vida, realidades arquetípicas, como cita Accampora (2016, p. 12), e vão além “ao explicar, auxiliar e promover transformações psíquicas tanto no nível individual como no coletivo de uma certa cultura”. Na obra de Marina Colasanti

essa aproximação com a tradição se dá, muitas vezes, para trazer o leitor a um local comum, um local conhecido por todos, a fim de, em seguida, retirá-lo desse lugar e surpreendê-lo com desfechos inesperados, rompendo com o modelo tradicional.

Essa ideia de romper com as expectativas do leitor nos remete ao método recepcional, o qual prega que, para haver uma leitura emancipatória e duradoura, deve haver a quebra de expectativas do leitor diante da obra e formulação de um novo horizonte. Como apontam Aguiar e Bordini (1993), no ato de produção/recepção há a mistura de horizontes de expectativas: as do autor, que se traduzem no texto, e as do leitor. O texto torna-se, assim, o espaço onde essas expectativas podem identificar-se ou estranhar-se e é essa relação – de expectativas sendo perpetuadas ou quebradas – que pode ser avaliada como parâmetro da experiência estética com a literatura. Para as autoras:

a valorização das obras se dá na medida em que, em termos temáticos e formais, elas produzem alteração ou expansão do horizonte de expectativas do leitor por oporem-se as convenções conhecidas e aceitas por esse. Uma obra é perene enquanto consegue continuar contribuindo para o alargamento do horizonte de expectativas de sucessivas épocas. (AGUIAR; BORDINI, 1993, p. 83-84).

Dessa maneira, pode-se afirmar que os textos de Marina Colasanti não corroboram com o sistema de valores e crenças do leitor, pelo contrário, eles o conduzem a uma reflexão acerca desses princípios – por exemplo, da posição ocupada pela mulher, do porquê de sempre existirem finais felizes – e conduzem o leitor a uma quebra de expectativas que o proporciona reflexões, incômodos, colocando-o em uma posição ativa. Assim, a autora perpetua as narrativas clássicas ao mesmo tempo que as atualiza.

É nesse ponto que a intertextualidade se mostra, já que a autora ítalo-brasileira convive entre a tradição e a modernidade e “esses ‘novos’ contos trazem para o texto os contos ‘antigos’, seja de forma clara ou mais discreta, seja para se opor a eles ou simplesmente reavivá-los, dar a eles uma nova perspectiva” (ACCAMPORA, 2016, p. 30).

De modo semelhante, podemos pensar nas adaptações de Odilon Moraes dos poemas estudados nesse trabalho, *Ismália* e *Conselho*. Essas obras, publicadas atualmente, rompem com as expectativas do leitor, no sentido em que atualizam o suporte desses poemas, oferecem-nos a um novo público leitor – crianças e jovens –, ao mesmo tempo em que demonstram a perenidade desses textos e a capacidade de adaptação – não

como algo facilmente moldável, mas como algo que pode estar presente em diferentes épocas. Assim, tais poemas, através das diversas interpretações sugeridas por eles, fazem com que leitores de diferentes períodos históricos – tal como Odilon Moraes – queiram analisá-los, recriá-los e inseri-los em seu texto contexto.

Retornando à Colasanti, pode-se afirmar que, nos contos da autora, a intertextualidade não aparece como uma referência direta, por exemplo, citando o título de uma história ou o nome de um personagem a qual ela deseja se referenciar, mas tal processo está recorrentemente associado à temática abordada pela autora. Em suas histórias, ela recorre a temas de natureza existencialista, “que fazem parte do mundo interior do leitor de todas as idades e de todas as épocas. Isso é o que confere a sua obra um caráter atemporal e universal” (ACCAMPORA, 2016, p. 34) e, para complementar tais afirmações, a autora da dissertação retoma Zilberman quando ela afirma que Colasanti “lida com o conto de fadas em outra direção: adota as personagens tradicionais [...] para extrair delas situações novas, que traduzem o mundo interior e os desejos profundos dos seres humanos” (ZILBERMAN, 2014, p. 101).

Ainda comentando sobre os processos recorridos por Marina Colasanti, Zilberman (2014, p. 102) afirma que a autora, recorrendo ao universo do conto de fadas, contraria “tendência ao conformismo que marca o gênero tradicional. Renova-o, pois, ao mesmo tempo preservando conquistas obtidas por esse tipo de intriga, assegurando, dessa maneira, lugar na trajetória da literatura infantil nacional”. Zilberman ainda diz que a autora ítalo-brasileira “revolucionou a concepção sobre o conto de fadas, sem deixar de ser fiel às características do gênero” (ZILBERMAN, 2014, p. 101).

A partir desse processo de resgate das histórias populares através da intertextualidade, os contos de Colasanti constituem uma forma de fazer com que essas histórias permaneçam no imaginário popular, ao mesmo tempo proporcionam ao leitor se deparar com elas sob um ponto de vista mais crítico e, dessa maneira, refletir a respeito. De acordo com Accampora (2016):

Marina, ao recuperar os mitos, as lendas e histórias populares, não faz uma mera repetição ou reescritura, ela cria uma história completamente nova, atribuindo ao texto novos significados, novas questões, novos pontos de vista, mas não deixa também de manter viva na memória do leitor essas histórias que fazem parte da herança cultural da humanidade. (ACCAMPORA, 2016, p. 50).

Além disso, Accampora (2016) mostra que as narrativas de Colasanti estão repletas de símbolos que remetem a imagens recorrentes no imaginário popular, como acontece no conto *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Já no título, percebemos três símbolos capazes de produzir muitas interpretações: o número doze, o labirinto e o vento. Focando no labirinto apenas para exemplificar, a autora diz que, mesmo não consultando um dicionário de símbolos e apenas perguntando a alguém o que lhe vem à cabeça ao pensar no labirinto, “muitos responderiam que se trata de um desafio; o labirinto guarda alguma coisa valiosa em seu interior e cabe a alguém desvendar seu caminho para alcançar o prêmio” (ACCAMPORA, 2016, p. 51). A referência ao labirinto mitológico, onde vive o Minotauro, também seria comum. “Pode ainda simbolizar os impasses que encontramos ao longo da vida, além de representar o caminho do homem para o interior de si mesmo” (ACCAMPORA, 2016, p. 51). Este é apenas um exemplo de uma imagem criada por uma palavra no título de um dos contos da autora e que já nos mostra como seus contos estão carregados de simbolismos, referências a mitos, contos clássicos, imagens recorrentes no imaginário popular e que, para Accampora (2016), são imprescindíveis para a compreensão de seus contos.

Além de Marina Colasanti, muitos outros autores e autoras brasileiras beberam da fonte dos contos de fadas para criarem suas produções, ampliando os sentidos das histórias clássicas, questionando seus finais, seus enredos como um todo, o posicionamento de seus personagens. A seguir, comentaremos sobre as obras de alguns desses autores.

No início do capítulo *Reis, fadas e sapos para as crianças brasileiras*, do livro *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* (2014), Zilberman destaca que durante as décadas de 1970 e 1980 foi recorrente o surgimento de histórias que se valiam de personagens como fadas, bruxas, madrastas, príncipes e moças pobres para abordar temas contemporâneos que despertariam o interesse dos pequenos brasileiros, fosse dentro ou fora da escola. Ela diz que o processo é compreensível, “pois foi como se a literatura infantil precisasse retornar aos inícios – do conto de fadas, nascido na Europa; das *Histórias da Carochinha*, como as que Figueiredo Pimentel narrou, nos primeiros anos da história do gênero no Brasil – para tomar o impulso” (p. 56-57) necessário e, dessa forma, ultrapassar as barreiras de criação e surgir com novos modos de se fazer literatura para crianças e jovens.

Foi assim que em 1971 publicou-se *A fada que tinha ideias*, de Fernanda Lopes de Almeida. Clara Luz, a protagonista da história, é uma fada que não aceita as ideias

impostas a ela, contidas no Livro das Fadas, como toda menina criativa. A rebeldia da menina é manifestada de modo simpático e conquista os leitores que, como ela, também questionam a autoridade e a tradição (ZILBERMAN, 2014). O maior desejo da garota é dar vazão à inventividade e abrir caminhos, buscando utilizar-se da imaginação e do seu gosto de viver, seja sozinha ou com a ajuda de amigos, como a professora de Horizontologia. A fada mostra-se independente e desafiadora, “a ponto de ser chamada às falas pelas fadas que exercem o governo no mundo em que vive [...]. Clara Luz não se perturba, acabando por modificar importantes regras do sistema político em sua terra” (ZILBERMAN, 2014, p. 57).

Algumas outras narrativas cujos títulos contam com a presença do termo ‘fadas’ surgem na mudança da década de 1970 para 1980, como *A fada desencantada* (1975), de Eliane Ganem, e *Onde tem bruxa, tem fada* (1979), de Bartolomeu Campos de Queirós, dois exemplos dessa tendência de recorrer ao imaginário tradicional da literatura infantil para debater temas novos e inquietantes. No livro de Eliane Ganem é contada a história de uma fada que não quer mais trabalhar nessa profissão – não quer mais fazer magias e ajudar os outros, por exemplo –, desejando mudar de vida. A fada consegue isso se mudando para o Rio de Janeiro e decidindo viver da mesma maneira das pessoas sem poderes sobrenaturais.

Onde tem bruxa, tem fada também se passa na cidade e, segundo Zilberman (2014, p. 58), assim como os livros citados anteriormente, “atualiza espaço e personagens para exibir temas contemporâneos e controversos.” A autora sugere que nesse livro, se comparado aos anteriores, a linguagem se torna mais complexa, sendo considerada lírica e metafórica, e a história revela como o “materialismo e o pragmatismo das pessoas expulsam as fadas, ou entes imaginários similares, do mundo moderno”. As pessoas, preocupando-se tanto com a correria do cotidiano e com a necessidade maior de ganhar dinheiro, deixam de dar espaço para as figuras da imaginação.

Há ainda *O fantástico mistério de Feiurinha* (1986), livro de Pedro Bandeira, vencedor do Prêmio Jabuti de 1986 na categoria de melhor texto infantil. A obra conta a história de Feiurinha, a protagonista esquecida dos contos de fadas, que desapareceu e, por causa disso, suas amigas, a Branca de Neve, a Cinderela e a Rapunzel, saem em uma busca desesperada para reencontrá-la. E, ao mesmo tempo em que conta a história de Feiurinha, o autor rememora a história dessas princesas, atualizando o leitor do que ocorreu depois do “felizes para sempre”, mostrando como estão suas vidas de casadas, por exemplo.

Barbosa (2009, p. 18) afirma que o autor utiliza a intertextualidade como estratégia narrativa, “transformando a obra em ponto de encontro entre personagens famosas de várias histórias”, como as já citadas. *O fantástico mistério de Feiurinha* (1986) segue a tendência apontada por Zilberman (2014) de retornar aos clássicos para a partir deles formular novos acontecimentos e novas descrições de personagens. “Nessa perspectiva, o que é belo, feio ou encantado é questionável. A beleza da princesa e do príncipe era algo bastante valorizado nos antigos contos e na contemporaneidade parece que as atitudes, qualidades são mais importantes” (BARBOSA, 2009, p. 18).

Feiurinha, ainda assim, representa a memória do passado que, “mesmo filtrado pela desmitificação e atualização, igualmente presentes na narrativa de Bandeira, precisa ser mantido, porque constitui a tradição e a história a que pertence o leitor” (ZILBERMAN, 2014, p. 58), ou seja, o que Bandeira busca fazer em sua história é o questionamento de estereótipos – a exemplo do lugar da princesa enquanto passiva e frágil e o do príncipe enquanto corajoso e destemido – ao mesmo tempo em que não nega a importância das histórias clássicas para os pequenos leitores. O autor, ao fim da narrativa, reforça que criar a Feiurinha é também prestar uma homenagem a todas as fantásticas heroínas como Branca de Neve, Chapeuzinho, Cinderela e Rapunzel, sendo para ele “um grande prazer e uma grande honra” (BANDEIRA, 1999, p. 92).

Há também *Depois do foram felizes para sempre*, de Ilan Brenman, publicado mais recentemente, em 2012. Em certo sentido, a obra se assemelha à *O fantástico mistério de Feiurinha* porque, como é apontado pelo título, se propõe a narrar o que ocorre após a frase clássica dos finais dos contos de fadas. Durante o horário de almoço, uma família, com duas crianças bem imaginativas, começa a imaginar “o destino de vários personagens famosos das histórias infantis, depois do foram felizes para sempre” (BRENMAN, 2012, n. p.).

Com sentenças curtas, a obra dá finais bastante divertidos e inusitados para alguns personagens, demonstrando a tendência já observada de retorno aos clássicos com a forte presença do humor, aproveitando características ou situações vividas por eles para construir os seus supostos finais, a exemplo da pequena sereia que veio ao Brasil e conheceu a Iara “numa visita que fez a à floresta amazônica. Ficou apaixonada pelo boto-cor-de-rosa, abandonou o príncipe e abriu uma ONG em defesa do peixe-boi” (BRENMAN, 2012, n. p.).

Já no ano passado, 2020, Carolina Moreyra e Odilon Moraes publicaram o livro *Entrevistas: contos de fadas*, o qual simula entrevistas com os personagens dos contos de

fadas – tais como o lobo, os três porquinhos, a Cinderela, a vovó, a bruxa – como se eles estivessem em um daqueles programas clássicos de TV, nos quais há público e intervalos comerciais. Cada personagem, entrevistado pelo narrador, recebe perguntas sobre algo ocorrido em suas histórias e como está sua vida atualmente. A proposta já fica bem explícita na sinopse contida na quarta capa do livro:

Você já sentiu vontade de perguntar para a Rapunzel como ela faz para cuidar daquele cabelão todo? Já imaginou o quanto Griselda e Anastácia morrem de inveja da irmã postiça, a Cinderela? E o que pensou a avó da Chapeuzinho dentro da barriga do lobo? Aqui você vai encontrar entrevistas exclusivas com 12 dos personagens mais queridos, carismáticos, polêmicos ou temidos dos contos de fadas. Seja bem-vindo à nossa plateia. É só puxar uma cadeira e se sentar que o show já vai começar. (MOREYRA, 2020, n. p.).

Percebemos assim que ano após ano essas histórias permanecem sendo retomadas, recriadas e atualizadas por autores e autoras, sendo esse um sinal de como elas não se esgotam e, pelo contrário, podem ser constantemente renovadas para estarem presentes em um novo contexto, a partir do que é insinuado como preferência pelos novos leitores e percebido pelo olhar criativo dos criadores de livros para esse público.

Também a partir das histórias citadas, notamos que a intertextualidade e a adaptação estão bastante presentes na literatura infantil e durante um determinado período histórico esse processo esteve ligado ao retorno aos clássicos, como os contos de fadas, os mitos, as lendas. Essas histórias representam arquétipos sociais, retratando situações e trazendo personagens com sentimentos comuns a todos os seres humanos, personagens que sentem medo, angústia, raiva, alegria, alívio e que enfrentam seus temores em busca de seus sonhos. A maneira como essas histórias foram contadas também retratam o contexto social e político da época vivida, bem como as concepções morais e estéticas dos autores retratados.

Fica claro, portanto, a relevância de se estudar a adaptação e de compreendê-la enquanto parte inerente da literatura. Por essa razão, no próximo ponto, iremos nos debruçar sobre esse conceito a partir de algumas autoras que se dedicaram a estudá-lo e a formular uma teoria a respeito dele.

1.2. Mas o que estamos considerando adaptação?

Percebemos, ao longo do capítulo, como as mesmas histórias são contadas e recontadas ao longo do tempo, buscando atingir diferentes públicos, classes sociais, faixas-etárias, e, para isso, utilizando-se de diferentes linguagens, suportes e mídias. No livro *Uma teoria da adaptação* (2013), a autora Linda Hutcheon discute sobre como a adaptação é algo que faz parte da sociedade e busca traçar uma teoria respondendo as questões “O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando?” as adaptações acontecem. Hutcheon relata (2013, p. 10): “Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público”, como percebemos através daquilo feito pelos autores que recolheram as histórias da tradição oral e as escreveram posteriormente pensando em um outro público.

Logo no prefácio do livro, a autora (2013, p. 11) discorre sobre como a adaptação era um hábito comum na sociedade vitoriana, para que o leitor não a compreenda como uma simples transformação de romances em filmes (sendo essa uma das maneiras mais comuns de se adaptar conhecidas em nosso cotidiano). Ela mostra o costume dos vitorianos de adaptar quase tudo “e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças e *tableaux vivants* eram constantemente adaptados de uma mídia para outra” e depois readaptadas novamente. Como afirma Tiphonie Samoyault, em seu livro *A intertextualidade*:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

No entanto, apesar da adaptação ser um movimento natural da literatura, Hutcheon discute algo também apontado por Souza (2018) em sua dissertação, o fato de haver um senso comum instituído e, obviamente, validado e incentivado pela Academia, no qual a adaptação é um gênero menor se comparado ao texto “original”. Carvalhal, no livro *Literatura Comparada* (1992, p. 76), comenta sobre essa “dívida” dos textos mais recentes em relação aos mais antigos, pois as instituições acadêmicas estão sempre estigmatizando tal produção: “ou bem ela é devedora (portanto, copiadora, simples reprodução sem originalidade), ou bem ela tem valor por “parecer-se” com a obra que a antecedeu.”

Igualmente para Souza (2018, p. 45), as opiniões se dividem a favor ou contra as adaptações. Quem acata essa opção negativa costuma associar o processo de adaptar uma obra como uma desconfiguração do texto original, “um clássico, comumente, que seria prejudicado em seu trabalho estético, como se o texto canônico fosse sacralizado e, assim, não pudesse ser modificado para não perder seu caráter literário.” Entretanto, de acordo com a autora, essa imutabilidade vai de encontro à noção de clássico, como já apontado por Hutcheon (2013), pois as obras clássicas só tendem a ser infinitas porque propiciam “a cada geração a produção de outros significados nas novas leituras e versões que buscam mediar a relação entre aquele texto primeiro e os novos leitores” (SOUZA, 2018, p. 45).

Hutcheon (2013) ressalta que estudar e procurar entender esse abuso crítico de considerar o texto adaptado inferior àquele do qual ele foi inspirado foi um dos estímulos para seus estudos. Através deles, ela visava contribuir para a ruptura deste “olhar depreciativo”, utilizando as palavras da autora. Ela exemplifica que muitos autores acreditam que “qualquer adaptação está fadada a ser menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o “original” (Hutcheon, 2013, p. 11). A autora ainda acrescenta:

A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Refletindo sobre isso, podemos afirmar que adaptar um texto para o livro infantil, como é o caso de *Ismália* e *Conselho*, mostra-se um desafio e um risco, pois gera um duplo problema de legitimação, ou seja, não somente é uma adaptação, mas uma adaptação para uma literatura que, muitas vezes, é considerada inferior se comparada à literatura “adulta”. Isso ocorre porque quando se pensa em adaptações para o público mais jovem cria-se a falsa noção de que os adaptadores meramente reduzem e empobrecem o texto “original”, retirando seus aspectos estéticos e mastigando-o a fim de torná-lo mais compreensível, algo que, com certeza, ocorre em certa medida, mas não quando pensamos em criadores que não reduzem as capacidades infantis.

Nas palavras de Hutcheon, recontar sempre significa adaptar e adaptar sempre significa fazer ajustes nas histórias para adequá-las a um novo público, um novo contexto. Carvalhal (1992, p. 47) traz uma reflexão de Tynianov acerca de tal concepção. Esse autor

alerta que um mesmo elemento, uma mesma característica de uma história, de um personagem, por exemplo, pode ter funções diferentes em sistemas diferentes, “o que nos leva a pensar que um elemento, retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico. A sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza”. E conclui dizendo que, então, esse elemento, inserido em outro contexto, exerce outra função. Isto é, para Hutcheon (2013, p. 17), quando um texto é adaptado, “ele migra do seu texto de criação de recepção da adaptação.”. Samoyault (2008, p. 38) também acrescenta a essa concepção afirmando que quando se estabelece a relação de um texto com outro, há uma transformação do texto “primeiro”, “deslocando-o, oferecendo-lhe um novo contexto”.

Outra ideia estabelecida por Tynianov (apud CARVALHAL, 1992) é a de que toda obra literária se constitui a partir de uma rede de relações firmadas com os textos literários que a antecederam ou até mesmo com aqueles que são simultâneos à obra, bem como com sistemas não literários. Samoyault (2008, p. 10) reflete sobre o conceito e afirma que ele nada mais é do que “a memória que a literatura tem de si mesma” e complementa que esse processo da literatura retomar a si e ser uma eterna rede de referências entre um texto e outro não é um simples fenômeno no meio de tantos, mas sim sua característica maior, seu movimento principal. O escritor Glauco Mattoso faz uma afirmação que colabora com tal visão: “Todo grande clássico da literatura é um plágio, ainda que não intencional. E todo grande manifesto de vanguarda é um clássico, ainda que não seja intencional. Os pequenos plágios são intencionais, ainda que não” (MATTOSO, 2001, n. p.).

Carvalho também cita em seu texto o estruturalista Mukarovsky, comentando a concepção do autor de que toda obra literária faz parte de um grande sistema de correlações e T. S. Eliot traz uma contribuição acerca disso quando afirma:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não é possível estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. (ELIOT, 1989, p. 39).

Desse modo, concordando com Eliot, Samoyault (2008, p. 42) ressalta que nós, seres humanos, nos constituímos amplamente a partir da relação com outras pessoas, logo, um texto também não existe sozinho, ele é “carregado de palavras e pensamentos

mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto”.

Sendo assim, Hutcheon (2013, p. 27) reflete que, ao compreendermos uma obra como adaptação, “anunciamos sua relação declarada com outra(s) obra(s)” e nossos modos de ler se alteram. Entretanto, é importante pensar que a adaptação não está condicionada ao texto adaptado, no sentido de ser refém dele, pelo contrário, ela se constitui como uma criação independente dele, podendo ser lida dessa maneira. A autora explica: “[a] dupla natureza da adaptação não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco de análise” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

A autora citada a define de três modos, sendo o primeiro uma “transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis”, o segundo um “ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” e o último um “engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.” E conclui que, dessa forma, a adaptação, apesar de ser uma derivação, não é derivativa, bem como, apesar de ser uma segunda obra, não é secundária: “ela é sua própria coisa palimpséstica.”

Esta reflexão sugere que os adaptadores não apenas reproduzam as obras *ipsis litteris*, mas mesclam a elas suas concepções, suas leituras e interpretações da obra adaptada. Logo, para Hutcheon (2013, p. 43), “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores.”, já que o que envolve adaptação pode ser entendido como um processo de apropriação, de tomar para si a história de outra pessoa, “que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento”. Sobre isso, Santiago afirma:

O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original (SANTIAGO, 2000, p. 22).

Isso faz com que a noção que, muitas vezes, se tinha e ainda se tem atualmente de que as adaptações estão em constante dívida com os textos adaptados passe a ser questionada, pois o adaptador, ao interpretar uma obra, também a cria e, ao criá-la, algo novo surge, não mais dependente do texto “original”. A adaptação, então, “do ponto de

vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45).

Laurent Jenny, no ensaio *A estratégia da forma* (1979, p. 10), também levanta essa discussão trazendo uma reflexão de Jorge Luis Borges: “As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os precursores” e Jenny ainda diz que “[o] olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define.” Ou seja, em alguns casos, o próprio texto adaptado, mesmo tendo vindo depois, pode influenciar seus precursores, isto é, influenciar a maneira como os leitores daquele texto lerão os chamados “originais”.

Sendo assim, ao se livrar da dependência do texto adaptado, a adaptação pode ser entendida como algo completo em si e, para o leitor compreendê-la, ele não necessariamente precisa conhecer a obra “original”. É claro que, tendo o conhecimento do texto adaptado, a interpretação se alarga porque a leitura será uma espécie de ampliação, de perceber o que foi acrescentado ou transformado com a adaptação. Hutcheon (2013, p. 16, grifos da autora) afirma que se “conhecemos a obra adaptada, haverá uma oscilação constante entre ela e a nova adaptação que experienciamos; caso contrário, não experienciaremos a obra *como adaptação*”.

Entretanto, muitas vezes, os leitores, especialmente os jovens, acessam primeiro a adaptação para depois conhecer os clássicos, por exemplo. Hutcheon (2013, p. 14, grifo da autora) acrescenta a esse aspecto quando diz que “uma vez motivados [pela adaptação] podemos na realidade ler ou ver o chamado original *após* experimentar a adaptação, dessa forma desafiando a autoridade de qualquer noção de prioridade. As diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical”. E Hutcheon (2013, p. 166) até mesmo afirma que para uma adaptação ser bem-sucedida por si só, ela deve engajar e se fazer ser compreendida por ambos os públicos: tanto aquele que a compreende enquanto adaptação quanto o “desconhecedor”.

Sobre essa última afirmação, é interessante pensar no livro ilustrado *Conselho* (2013). Mesmo sem ainda o analisar, gostaríamos de mencionar algo. Fora do texto acadêmico ou não, quando nós, pesquisadoras, falamos acerca do poema de Fernando Pessoa, sem mesmo mostrar o livro ilustrado, e perguntamos se os leitores/as próximos/as a nós o conhecem, a grande maioria deles/as afirmam nunca ter ouvido falar desse texto do poeta português. Assim, quando lemos o livro adaptado por Odilon Moraes, esses leitores vivenciam a experiência de conhecer o texto já a partir do olhar do ilustrador. Logo, a leitura deles provavelmente não será a mesma de alguém que conhece

antecipadamente o poema de Pessoa. No entanto, essa leitura dá-se tão efetivamente quando se conhecessem – mesmo sendo outra.

Tal reflexão serve como exemplo de que a adaptação de qualidade se faz tanto para o público que conhece o texto adaptado antecipadamente quanto para aquele que não, visto que como apontam Luiz, Ferreira e Guimarães (2021, p. 61): “Um texto considerado como adaptação tem autonomia com a matriz, assim como também não quer dizer que ela é uma equivalência total da obra, pois o seu propósito está em veicular determinadas particularidades da forma primeira”.

No ensaio *Kafka e seus precursores* (2000, p. 711), Borges questiona justamente essa noção de originalidade. No texto, o escritor argentino inicialmente parece realizar uma investigação das fontes utilizadas por Kafka em ordem cronológica, de modo bastante tradicional, como que para reconhecer as referências utilizadas pelo autor tcheco, entretanto, seus comentários finais questionam essa investigação clássica, pois neles Borges insinua que é possível encontrar Kafka nos “originais”, nos quais o último se inspirou para escrever. O autor aponta que “em cada um desses textos está a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se o autor não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria”.

Desse modo, Carvalho (1992, p. 65) reflete que, para Borges, é o texto de Kafka que dá luz aos textos anteriores e lhes atribui sentido, “assim, Borges desloca o ângulo de observação, reverte a cronologia, quebra com o sistema hierárquico que nela se apoiava. Ao fazê-lo, abala não só a noção de “dívida”, como também permite que a interação entre os textos seja entendida sob outro prisma”. O intertexto, isto é, essa relação estabelecida entre um texto e outro, é definida por Riffaterre como “a percepção, pelo leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (RIFFATERRE, 1979 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 28).

Por exemplo, um leitor hipotético que nunca ou pouco leu Alphonsus de Guimaraens ou Fernando Pessoa irá atribuir sentido aos poemas *Ismália* e *Conselho* ao entrar em contato com as adaptações de Odilon Moraes. Tal leitor, obviamente, passará a conhecer esses textos poéticos, mas esse conhecimento se dará a partir de todo o conjunto que compõe o livro ilustrado pensado por Moraes. Assim, é o livro ilustrado pelo ilustrador contemporâneo quem dará sentido aos poemas, o que mostra que as adaptações não estão aquém dos originais, isto é, em uma posição inferior, pelo contrário, elas devem ser encaradas linearmente, podendo estabelecer relações com textos publicados anteriormente ou posteriormente.

Retornando a Jenny (1979, p. 14), podemos afirmar que a intertextualidade se constitui não como uma “soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.” Logo, compreende-se que não há uma dívida entre um texto e aquele que o antecede, mas um processo natural de reescrita dos textos e, dessa maneira, entende-se também que o crítico literário, ao analisar uma adaptação, não deve estacionar “na simples identificação de relações mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações”, como aponta Carvalho (1992, p. 51).

A autora (1992) ainda afirma que, sendo assim, o comparativista, ou seja, aquele que estuda as obras de maneira comparada, relacionando-as entre si, não estaria preocupado apenas em constatar que um texto resgata outro texto anterior, mas vai além ao buscar compreender quais os motivos que levaram o autor mais recente a acessar textos anteriores. Além de outras perguntas como, se o autor decidiu reescrever determinados textos, copiá-los, transformá-los e relançá-los em sua época, que novos sentidos foram atribuídos às “obras originais” com esse deslocamento? Sendo assim, para a autora:

Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa. (CARVALHAL, 1992, p. 54).

Dessa maneira, rompe-se com a noção anterior que ligava a intertextualidade ao trabalho de “crítica das fontes” em que os teóricos apenas se voltavam para buscar todas as referências utilizadas pelo autor com o intuito de enumerar “quais volumes continha a biblioteca de um escritor? Quais livros ele lera? Em que filiação se inscrevia?”, como aponta Samoyault (2008, p. 17). Nessa abordagem, eram os problemas de “influência, de transmissão, de hereditariedade ou de herança que a regulamentavam” (SAMOYULT, 2008, p. 17).

Segundo Carvalho (1992), ao voltarem-se para a investigação da “fortuna de um verso” ou das “fontes remotas” de determinado texto, “os comparativistas clássicos tinham uma idéia [sic.] fixa: identificar a semelhança ou identidade entre as obras aproximadas.” Além disso, Carvalho afirma que a intenção desses comparativistas, ao buscarem tão fixamente demarcar as influências de um autor sobre outro, era também de demarcar a dependência cultural. Assim, “investigar uma influência, cavoucar as fontes,

significava descobrir que determinada cultura era superior a outra, portanto dominante”. Consequentemente, essa perspectiva beneficiava os sistemas culturais já consolidados, “dos quais os mais novos seriam sempre “parentes pobres” ou herdeiros remotos” (CARVALHAL, 1992, p. 76).

Nessa lógica, era como se não ler ou não conhecer poetas clássicos, como Alphonsus de Guimaraens e Fernando Pessoa, e estabelecer relação com eles a partir das adaptações ilustradas por Odilon Moraes fosse considerado algo menor, como se esse leitor não tivesse capacidade leitora o suficiente para adentrar na densidade de tais poetas e necessitasse de algo que “facilitasse” a sua leitura, como ter o “auxílio” de ilustrações. Essa visão estereotipada das adaptações e também dos livros ilustrados ainda persiste entre muitos pesquisadores e críticos acadêmicos, especialmente quando se trata de obras destinadas ao público infantil e juvenil.

Durante esse tópico, discutimos, em diversos pontos, a aproximação entre intertextualidade e adaptação. Esses dois conceitos não são sinônimos, visto que a adaptação se constitui em um dos temas nos quais a intertextualidade ocorre. A intertextualidade se configura como uma teoria mais ampla, na qual a adaptação, a tradução e a paródia, por exemplo, encontram-se e estabelecem pontos em comum. Por isso, não é possível discutir adaptação sem adentrar, mesmo que de maneira breve, na teoria da intertextualidade, pois a primeira se revela “enquanto prática intertextual” (LUIZ, FERREIRA, GUIMARÃES (2021, p. 62).

Retornando à adaptação em si, vemos que, para Hutcheon (2013, p. 29) ela é encarada como uma entidade ou produto formal, bem como é uma transposição de uma ou mais obras em particular. E, como já apontamos anteriormente, essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia, gênero e até mesmo uma mudança de foco, ou seja, de contexto, desse modo, “recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta”.

No caso da literatura infantil, Zilberman (1994) afirma que a adaptação é constitutiva dessa literatura, pois ela transparece em todos os elementos do texto. Nesse sentido, utilizando-se dos estudos de Göte Klimberg, a autora identifica quatro ângulos da adaptação. Sendo eles: a adaptação do assunto, da forma, do estilo e do meio. Daremos ênfase a esta última, pois nela a autora afirma ser recorrente “a presença de ilustrações e tipos gráficos graúdos, assim como a escolha de um determinado formato e tamanho,

enfim o aspecto externo do livro, são condições de atração das obras” (ZILBERMAN, 1994, p. 52).

Com isso, percebemos que não só os textos e a linguagem podem ser adaptados ao pensarmos em um público mais jovem, mas também o próprio livro enquanto suporte: o acréscimo de ilustrações aos textos verbais pode favorecer a recepção das obras por esse público. Dessa forma, Zilberman atesta que o lugar ocupado pela adaptação na literatura infantil é de natureza estrutural, “na medida em que atinge todos seus aspectos e determina o tratamento do enredo, estilo, aparência do livro, etc.” Afora isso, ela também busca amenizar a assimetria entre o criador de tais obras, majoritariamente o adulto, sobre o receptor, a criança.

Além de Zilberman (1994), há outros pesquisadores brasileiros que buscaram afirmar a importância da adaptação, como é o caso de Nelly Novaes Coelho (1996). A autora é a favor das adaptações de textos dramáticos e narrativos – desde os clássicos como contos de fadas e mitos – até obras mais contemporâneas, como as de Guimarães Rosa e Kafka, por exemplo. Ainda assim, ela demonstra um certo apego às obras originais, indicando que o adaptador precisa encontrar soluções fiéis ao original e produtivas para a narrativa adaptada, tanto no nível da estrutura – como na caracterização de personagens – quanto no plano do estilo ou da criação literária. De acordo com Souza (2018), quando Coelho sugere a adaptação não só de obras clássicas, mas também de contemporâneas, um novo dado surge: o fato de que recorrer a adaptações em diferentes mídias e, inclusive, gêneros pode fazer com que os textos se tornem mais fluidos para o leitor contemporâneo.

Benedito Antunes e Luís Ceccantini (2004), em *Os clássicos: entre a sacralização e a banalização*, recorrem à ideia bakhtiniana de que todo texto é um mosaico infinito de citações e influências para justificar a adaptação, já que, sendo assim, não faz sentido essa visão desconfiada em relação às adaptações. Já Girlene Marques Formiga (2009), em sua tese intitulada *Adaptação de clássicos literários: uma história de leitura no Brasil* define a adaptação literária como sendo um procedimento textual em que o adaptador se utiliza de uma obra literária, seja ela em língua estrangeira ou já traduzida, para adequá-la a um novo público.

Para realização desse fenômeno, são consideradas diferenças de natureza linguística, cultural, temporal, espacial, e até ideológica, o que possibilita a produção de um outro texto, permitindo a sobrevivência do “primeiro”, o integral; bem como promove a valorização da cultura

humana ao tentar garantir a leitura dessas obras por meio de um outro artefato. (FORMIGA, 2009, p. 127).

Também em sua tese, de título *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil*, Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006) afirma que a adaptação é uma maneira de garantir que o público infantil e jovem tenha a oportunidade de incorporar textos clássicos – como *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol – ao seu repertório. Segundo o referido autor, as diferentes adaptações realizadas ao longo do tempo, em períodos históricos tão distintos, concretizam a noção de que a literatura não permanece a mesma ao buscar responder as perguntas criadas em cada época, pois “tanto o leitor quanto suas inquietações se modificam. O olhar direcionado para a obra busca compreender o presente ou mesmo o passado, mas a sua história não é igual à dos leitores pretéritos, logo as questões formuladas ao texto serão outras”, desse modo, o autor aponta, como função do adaptador, “compreender as indagações dos leitores infanto-juvenis e as possibilidades da obra ao ser adaptada de respondê-las” (CARVALHO, 2006, p. 18).

Também nesse sentido, Hutcheon (2013) discorre que as histórias são contadas e recontadas de diferentes maneiras, a partir de novos materiais e em diferentes espaços culturais, “assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios *em virtude da* mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem.” (HUTCHEON, 2013, p. 59, *grifos da autora*), ou seja, as adaptações proporcionam novos questionamentos e leituras ao texto anterior, renovando-o. Além disso, também “o ritmo pode ser transformado, o tempo comprimido ou expandido. Mudanças na focalização ou no ponto de vista da história adaptada podem conduzir a diferenças significativas” (HUTCHEON, 2013, p. 34). E, dessa maneira, a partir da interpretação feita pelo adaptador do texto adaptado, novos textos surgem.

A autora ainda afirma que o nosso envolvimento com as histórias não ocorre no vácuo, pelo contrário, nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade e de uma cultura específicas. Nessa lógica:

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico – por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. (HUTCHEON, 2013, p. 54).

Exemplificando tal afirmação com os poemas ilustrados nesse trabalho, o contexto vivenciado contemporaneamente não é o mesmo de quando eles foram publicados, em 1910, *Ismália*, e 1935, *Conselho*. A realidade política, social, cultural, econômica alterou-se, o que, conseqüentemente, altera aquilo que os leitores, individualmente e coletivamente, leem e buscam consumir. Nesse sentido, atualmente, os livros ilustrados cada vez mais têm o seu caráter enquanto artefato artístico e cultural valorizado e esses poemas, inseridos nessa forma artística, têm o seu significado ampliado, assim como o público que os consomem, além de atestarem sua permanência entre os leitores mais jovens.

Como já vimos, nos livros ilustrados infantis é uma prática bastante comum, desde muito tempo, criar livros que são recontos de histórias clássicas, contos de fada, lendas, mitos. Muitas vezes, essa recriação se dá a partir de uma modificação na história adaptada, transformando seu final, contando-a a partir da visão de um outro personagem, que não o protagonista, ou lhe oferecendo um enredo completamente novo. Entretanto, essa nova roupagem ao texto pode se dar a partir das ilustrações e somente através delas quando o adaptador utiliza os textos verbais “originais” e cria novos sentidos para as histórias por meio de textos visuais, seja contradizendo o texto escrito a partir do texto imagético ou acrescentando detalhes/personagens/pontos de vista que não estão na palavra, ao que vimos no caso da adaptação de meio, como demonstrou Zilberman (1994).

Lajolo e Zilberman (2007) atestam que a literatura infantil talvez se defina pela natureza de sua circulação, a qual as autoras chamam de peculiar, e não por determinados procedimentos internos e estruturais encontrados nas obras destinadas a esse público. Como já apontado anteriormente, na história da literatura infantil europeia existem muitos exemplos de obras consideradas atualmente como clássicos para as crianças e jovens – *Robinson Crusóe* e *Viagens de Gulliver*, além dos contos de fadas citados – que não continham originalmente esse público como foco, ou seja, realizar adaptações o público infantil e juvenil não é algo recente.

Mas, se o caráter infantil de uma obra talvez não se defina necessariamente por seus elementos internos, à medida que os livros para crianças foram se multiplicando, eles passaram a ostentar certas feições que, pela frequência com que se fazem presentes, parecem desenhar uma segunda natureza da obra infantil. É o caso, por exemplo, da ilustração. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 12).

As autoras reforçam, então, algo já encarado como senso comum nos dias de hoje, a presença marcante das ilustrações como um fator indicativo de obras destinadas ao público infantil. Essa crescente presença das ilustrações na literatura deu-se em razão da vanguarda poética dos anos 50 ter incorporado a “dimensão ótica do signo e o cuidado artesanal com a diagramação”, conforme as autoras (2007, p. 12). É importante frisar que as ilustrações não estão presentes em livros apenas para crianças, sendo uma linguagem utilizada em livros independentemente da faixa etária, entretanto, por ora, discutiremos a forte marca dessas na literatura infantil.

Lajolo e Zilberman (2007, p. 13) também afirmam que nos cem anos estudados – 1880 a 1980 – por elas, o livro infantil brasileiro sofreu transformações “desde a importação pura e simples dos clichês com que se ilustravam as histórias traduzidas, até os sofisticados trabalhos gráficos de Ziraldo, Gian Calvi ou Eliardo França”. Sendo assim, com o trabalho de qualidade feito através das ilustrações, os livros ilustrados infantis passaram a constituir um novo objeto cultural, em que há a imbricação do verbal e do visual.

É o caso das obras estudadas no presente trabalho, ilustradas por Odilon Moraes, em que o ilustrador não altera os textos escritos, utilizando-se dos poemas originais *Ismália* e *Conselho* para criar as ilustrações e dar um novo sentido a tais textos, constituindo-os enquanto novo objeto. Pode-se estranhar a afirmação de que tais obras são consideradas adaptações, pois tende-se a acreditar na generalização de que a adaptação ocorre com obras que já estão distantes do interesse de leituras dos receptores, entretanto “a adaptação pode se mostrar como uma obra autoral e criativa, desconstruindo, inclusive, algumas imagens do texto anterior” (SOUZA, 2018, p. 50) ou acrescentando um enredo e/ou uma história de fundo a ele, como veremos nesses poemas.

Além disso, como já dito, não é o texto verbal que se altera, ocorrendo sua diminuição, por exemplo, como é bastante comum. Moraes mantém os textos escritos tais quais os originais, mas há uma alteração na interpretação de seus sentidos pelo conjunto que compõe as obras: ilustrações e projeto gráfico. Assim, como afirma Carvalhal (1992): [...] os textos são na aparência iguais, mas a face *invisível* deles, a que se releva pelo deslocamento temporal efetuado [...] modifica integralmente o significado. (CARVALHAL, 1992, p. 67, *grifo da autora, colchetes nossos*).

Além disso, ao acrescentar as imagens, Odilon Moraes também executa uma transposição de gênero, já que tais poemas se tornam livros ilustrados, e de público, pois esses livros geralmente são associados ao público infantil. Não colocamos, claro, tais

afirmativas como verdades inquestionáveis, pois elas também passarão por um processo de questionamento ao longo dessa pesquisa: quer dizer, ao acrescentar as ilustrações aos poemas, há mesmo uma adaptação de gênero? Tornam-se livros ilustrados? O poema é, assim, um subgênero dentre tantos outros no livro ilustrado? Ou não há essa subclassificação? Além disso, com o acréscimo dessas imagens, esses livros tornam-se mesmo livros ilustrados infantis? Como podemos perceber isso? Essas são algumas questões que nortearão os próximos passos da presente pesquisa.

Além desses questionamentos que seguirão conosco durante todo o trabalho, pretendemos, no próximo capítulo, refletir acerca do número crescente de livros com características parecidas com *Ismália* e *Conselho*, fazendo com que, possivelmente, possamos afirmar que a literatura infantil brasileira está sofrendo um novo “boom”, tal como houve na década de 70. Esse “boom” seria caracterizado por uma diversidade de autoras e autores, diferentes técnicas de ilustrações, ampliação de temáticas, de diagramação e editoração de tais obras que buscam explorar cada vez mais as potencialidades oferecidas por essa maneira de expressão.

Entretanto, essas diferentes narrativas não deixam de recorrer a obras já publicadas e de adaptá-las para o público infantil, tanto no retorno aos clássicos, recorrente desde que a literatura infantil se constituiu, quanto na publicação de textos não pensados anteriormente para a infância, como cartas de filósofos, artistas, canções etc. Por isso, no capítulo seguinte, nos dedicaremos a discutir essa produção contemporânea mais recente, mostrando como nela tem se tornado constante o processo de adaptação e reendereço de textos antes pensados para o público “adulto” ao público infantil.

2. CLÁSSICAS E CONTEMPORÂNEAS: AS ADAPTAÇÕES PUBLICADAS NO BRASIL ANTES E DEPOIS DA DÉCADA DE 1970

Ocorre com alguns livros: abrem em nós uma fenda que não nos permite esquecer-los. Não se trata exatamente dos melhores livros, mas daqueles que nos disparam uma flecha que, como o amor, como o amado, não atinge todos igualmente. Não entesouramos o livro mais bem escrito, mas aquele que, possuidor de um punctum que o aloja em nossa memória, continua nos questionando acerca de nós mesmos.

María Teresa Andruetto

Ao longo do capítulo anterior, discutimos sobre o movimento de alguns escritores brasileiros, durante as décadas de 1970 e 1980, que buscaram renovar a literatura infantil brasileira após Monteiro Lobato. Tal esforço manifestou-se de diversas formas, sendo uma delas o retorno aos clássicos ou ao menos aos arquétipos dessas histórias, como reis, fadas, bruxas, príncipes – com o intuito de dar um novo sentido a eles, transformando seus significados, aquilo que eles representam, a partir da construção de uma “nova história” para tais personagens. Essa foi uma das “apostas” feita por escritores. Entretanto, no mesmo período, muitas outras técnicas e temáticas foram exploradas e a busca por uma literatura que representasse a realidade brasileira foi bastante trabalhada, o que permanece até hoje.

Tal como no Brasil, no contexto espanhol, de acordo com Teresa Colomer, no livro *Introdução à literatura infantil e juvenil atual* (2017), o grau de experimentação foi muito elevado, o que permitiu um salto na modernização, algo importante para que os livros se adaptassem aos leitores infantis e juvenis da época. Segundo Zilberman (2014), a literatura consegue exibir a inovação que enxergamos até atualmente, pois não se submeteu, especialmente durante a década de 1970, aos paradigmas representados pelos escritores que dominavam a “cena literária” no começo dessa década. Para ela, os autores desse período contrariam o panorama vigente em três aspectos:

propuseram uma literatura de contestação, mesmo quando, durante os anos 1970, o país passava pelo pesado processo da repressão política; preferiram dialogar diretamente com o leitor criança, seu destinatário por excelência; proporcionaram a ele formas novas de narrar e de lidar com a tradição, dentro da qual os adultos tinham feito sua formação. (ZILBERMAN, 2014, p. 52).

Ademais, é importante frisar que, apesar do país estar vivendo uma ditadura militar, durante as décadas de 1960 e 1970 multiplicaram-se instituições e programas voltados para o fomento da leitura e a discussão da literatura infantil. Desse modo, surgem instituições como a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973), a Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil (1979), criada em São Paulo, além de várias associações de professores de língua e literatura (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007).

Além disso, como aponta Zilberman (2014), algumas mudanças propostas pelo Estado tiveram repercussões no campo cultural e literário, o que beneficiou a arte destinada a crianças e jovens. A principal mudança, certamente, foi a do tempo obrigatório de escolarização. Antes, a escolarização da infância e da juventude dividia-se entre o ensino primário, sendo este obrigatório e com duração de cinco anos, e o secundário, dividido em ginásio, com quatro anos; e colégio, três anos, após isso, vinha o ensino superior. Com a reforma implantada no início da década de 1970, o ensino foi repartido em fundamental, obrigatório como o antigo primário, só que durando oito anos (atualmente durando nove); médio, com três anos; e o ensino superior. Esse aumento dos anos obrigatórios no ensino fundamental, de cinco para oito anos, trouxe como consequência direta o aumento do número de alunos na escola.

A partir de tal aumento foi necessário ampliar o número de professores, porém, o país não estava pronto para isso, o que fez com que a formação de muitos profissionais tenha sido feita apressadamente, a partir de cursos intensivos disponibilizados pelo governo estadual e federal. Também surgiram nesse período muitos cursos superiores, em faculdades privadas, com a proposta de diplomar professores em pouco tempo, através das licenciaturas curtas com dois anos de extensão. Para Zilberman (2014), mesmo com regulamentações posteriores, esse período teve um impacto na educação que dura até hoje: o fato de que muitos professores não estão suficientemente preparados para assumir tarefas didáticas, resultando no uso exacerbado do livro didático. Sendo assim, podemos encarar tal reforma como algo agridoce: ao mesmo tempo em que trouxe tais danos à educação, também incentivou a literatura infantil, considerada desde então material adequado ao ensino escolar nos primeiros anos. De acordo com Lajolo e Zilberman (2007):

A partir dos anos 70 se escreve muito: entre 1973 e 1979, o número de títulos editados no Brasil saltou de 7080 para 13 228 e o número de exemplares, de 166 milhões para 249 milhões, acompanhando, progressivamente, a expansão do ensino médio e superior, sem dúvida responsáveis pelo consumo de tantos livros. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 132-133).

Nessa década de retrocessos e inovações, foi perceptível que a literatura infantil brasileira buscou recontar sua história, tanto renovando o passado quanto indo de encontro “aos mecanismos simplórios de inserção e aceitação social” (ZILBERMAN, 2014, p. 52). Essa renovação fica evidente em obras como *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado, lançada em 1978. O próprio título da narrativa já deixa o leitor numa instabilidade: uma história que não está nem de um lado nem do outro? Assim, o livro contradiz qualquer uma das maneiras existentes de se contar uma história. Iniciado pela frase final da maior parte dos contos de fadas “e viveram felizes par sempre”, a escritora cria uma história sobre o que ocorreu depois, pois viver feliz para sempre parece um pouco exagerado.

Para Zilberman (2014), narrativas como essa, publicadas em um momento em que o Brasil ainda estava submetido ao período ditatorial, incentivam, a crianças e a adultos, a buscar uma existência independente, tanto no âmbito pessoal quanto político. Sendo assim, tal obra sinalizava que a literatura infantil não ficaria subordinada ao sistema vigente, sendo ele o literário, o político ou o econômico, bem como revelava que esse era o momento de se construir uma nova história, “meio ao contrário”.

Esse livro dá abertura a uma série de outros que surgiram nas duas próximas décadas e que foram citados no capítulo anterior, como *A fada que tinha ideias* (1971), *Onde tem bruxa, tem fada* (1979), *O fantástico mistério da Feiurinha* (1986), além de histórias como *O rei de quase de tudo* (1974), de Eliardo França, e *O reizinho mandão* (1978), de Ruth Rocha. Livros que simbolizavam narrativas que pudessem “expressar um posicionamento diante da prática do poder e do modo como um sistema autoritário era exercido, quando os militares ainda governavam o Brasil” (ZILBERMAN, 2014, p. 60).

Também na esteira dessas inovações, surge a escritora Lygia Bojunga Nunes que estreou na literatura infantil no ano de 1972 com *Os colegas*, obra que, segundo Zilberman (2014), antecipa várias características do texto da escritora, vencedora, dez anos depois, de um prêmio Hans Christian Andersen: como a linguagem que vai direto ao ponto e, principalmente, a apresentação da criança por dentro. Na obra de Bojunga, para Zilberman (2014),

é o diálogo que encaminha o destinatário para a compreensão do que se passa, exigindo dele, pois, comprometimento com a leitura e, ao mesmo tempo, maior liberdade de ação. O estilo implica agilidade por parte do narrador, rapidez na comunicação e interação com o leitor, características que desenham o relacionamento da escritora com a literatura infantil e com suas expectativas perante o público. (ZILBERMAN, 2014, p. 71).

Outra característica também presente na obra de Bojunga é a busca, por parte das personagens, de um lugar na sociedade, que resulta na descoberta da vocação artística, peculiaridade temática da autora (ZILBERMAN, 2014). Vale frisar que essa busca de um personagem por encaixar-se no meio social vem desde *Flicts* (1969), considerada a obra inaugural do livro infantil ilustrado no Brasil, a qual não deixaremos de falar com mais afinco adiante. Nesse livro, Ziraldo conta a história de uma cor que está em busca de se encaixar seja aonde for, tornando-se não somente uma metáfora do excluído, mas também do que é reprimido em cada um de nós.

Retornando a Lygia Bojunga, após *Os colegas*, a autora lança *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976) e *Corda Bamba* (1979). Como já dito, tais obras trazem a vocação artística como maneira de se encontrar no meio social. Em *Os colegas*, os personagens são cantores; a personagem Angélica, do livro com mesmo nome, faz teatro; a protagonista de *A bolsa amarela*, Raquel, escreve; já Maria, do último livro, é equilibrista. Segundo Zilberman (2014, p. 72), “a arte é, nestes livros, fator importante para a liberação das personagens, escolha que se coaduna com o teor dos livros onde as personagens aparecem, já que também eles se provam inovadores e inconformados com a tradição da literatura infantil”. Além disso, boa parte dos livros da autora narram o percurso de uma personagem na direção da segurança pessoal, bem como da criatividade e, de acordo com Lajolo e Zilberman (2007, p. 124) “têm-se histórias que internalizam, na personagem infantil, as várias crises do mundo social”.

O que marca o diferencial de grande parte das produções desse período é o fato de muitas dessas histórias serem narradas por crianças ou terem elas no papel de protagonista não só das ações, mas dos seus sentimentos, de suas angústias. Começa-se a ver também, na literatura para a infância, livros que retratam o psicológico dos pequenos, seus medos, suas reações diante da violência da cidade urbana, da perda, sentimentos que, por um longo período, foram afastados dessa literatura. É importante frisar que as crianças já haviam sido, sim, protagonistas, Monteiro Lobato é uma prova disso, criando as

aventuras no Sítio do Picapau Amarelo com Narizinho e Pedrinho – além do resto da turma –, mas a intimidade desses personagens não é retratada de maneira profunda, como acontece nos livros de Lygia Bojunga, por exemplo, em que os questionamentos interiores das personagens são colocados em primeiro plano (ZILBERMAN, 2014).

Também é nesse período que surgem livros que tratam da separação dos pais, como *O dia de ver meu pai* (1977), e tantos livros com narrativas de crianças inseridas no meio urbano, sentindo-se solitárias, e que buscam saídas em mundos imaginários para viver aventuras, como *O menino que espiava pra dentro* (1983)⁴ de Ana Maria Machado.

Outra obra bastante relevante desse contexto foi *O menino e o pinto do menino* (1975), de Wander Piroli, título provocativo que gerou ambiguidade por aludir à genitália masculina e que tinha essa interpretação reforçada pela capa. A narrativa, no entanto, conta a história de um menino que recebeu um presente da professora: o pinto do título da obra, mas não tem condições de manter o animal no apartamento onde mora, o que evidencia os problemas domésticos vivenciados pela classe média brasileira da época – morando em um pequeno imóvel, trabalhando excessivamente e ganhando pouco por isso, não muito diferente da realidade atual.

Tal proposta vanguardista, segundo Zilberman (2014), constituiu um caminho sem volta e que parecia romper fronteiras na literatura infantil, trazendo críticas sociais e temas considerados não adequados para as crianças, o que provocou uma não aceitação das camadas mais conservadoras da sociedade. Na obra citada, Piroli incorpora outro elemento antes não tão presente na literatura infantil, isto é, “as intrigas não apresentam soluções, apenas diagnósticos dos fatos que transtornam a realidade da classe média brasileira” (ZILBERMAN, 2014, p. 106).

Seguindo essa obra, surgem outras representando garotos da classe média que passam por problemas familiares, sociais, decorrentes também da devastação do meio ambiente, bem como meninos das classes mais populares ou que vivem em situação de rua buscando maneiras de sobreviver, como, por exemplo, *Lando das ruas* (1975), de Carlos de Marigny, *Os rios morrem de sede* (1976), também de Wander Piroli, *Pivete*

⁴ Vale citar que este último livro, no ano de 2018, sofreu ataques de diversas pessoas, especialmente de pais, após uma mulher ter gravado um vídeo e publicado na internet denunciando a obra, alegando que ela incentiva as crianças a cometerem suicídio. Tal ataque demonstra que, apesar de tantos anos da publicação e dos avanços nas temáticas e abordagens feitas na literatura infantil, como discussões acerca do papel da mulher, da homossexualidade, do protagonismo negro, dos temas considerados fraturantes, como assédio, estupro, suicídio, ainda há muito para se avançar na aceitação dos pais – e mediadores fora do âmbito acadêmico – sobre aquilo que é considerado adequado para as crianças, de modo que determinados assuntos não fiquem excluídos do que chega até as crianças.

(1977), de Henry Corrêa de Araújo, e *Os meninos da rua da praia* (1979), de Sérgio Capparelli.

Foi através de livros como esses que, segundo Zilberman, a literatura infantil deu grandes passos, “ampliando as possibilidades de representação do mundo interior da criança, sem renunciar à comunicabilidade com o leitor, nem apelar ao socorro dos adultos na condição de auxiliares mágicos ou decifradores dos sentidos ocultos dos textos” (ZILBERMAN, 2014, p. 80), ou seja, tais obras provocam o leitor criança a interpretarem os livros a sua maneira e a buscarem saídas para os conflitos que surgem nas obras e em si mesmo.

Um outro avanço ocorrido durante essas décadas foi a publicação de histórias com mulheres como protagonistas das ações. Ao refletirmos sobre essa afirmação podemos inicialmente contestá-la, já que sempre existiram garotas protagonizando histórias, como as tantas princesas dos contos de fadas, a Chapeuzinho Vermelho, dos contos dos Grimm e Perrault. Porém, ao analisarmos o enredo dessas narrativas e a maneira como as mulheres eram representadas nelas, percebemos que elas não possuíam voz, não tomavam suas próprias decisões ou questionavam o que lhes era imposto como “certo”, assim, não se pode afirmar que elas realmente eram protagonistas. Além disso, para Zilberman (2014), tais personagens trazem alguma particularidade que as tornam mágicas, como conversar com lobo, receber ajuda de fadas madrinhas, não envelhecer durante cem anos. Mesmo Lobato, tanto tempo depois, considerou Emília como uma “fada moderna”, intitulado uma narrativa encontrada no volume das *Histórias diversas* (1947).

Então, as protagonistas femininas que surgem nessas décadas aparecem de modo diferenciado: sem qualquer atributo mágico nem dispendo de auxiliares capazes de ações sobrenaturais, vivendo em uma realidade cotidiana e tão similar quanto a do leitor que as lê. “Seu mundo é, digamos, “normal”, igual ao nosso, em que bichos não falam, mortos não ressuscitam, príncipes não aparecem subitamente para mudar o curso da existência” (ZILBERMAN, 2007, p. 83). Porém, elas não se submetem e, inclusive, ensinam seus amigos e pessoas ao seu redor a buscar alternativas de vida ou de comportamento que podem ajudá-los a serem mais felizes ou ao menos mais conscientes do que ocorre ao seu redor.

Assim, surgem nesse período histórias como *Raul da ferragem azul* (1979) que, apesar de não trazer uma garota como protagonista, sendo ele o menino do título, apresenta Estela, uma menina que, segundo Zilberman (2014, p. 84), mesmo sendo pequena e oriunda de camadas populares, não se submete, “demonstrando indignação e

autonomia quando ameaçada pela força ou pelo poder” e *Bisa Bia Bisa Bel* (1982), ambos de Ana Maria Machado; *A fada que tinha ideias* (1971) e *A curiosidade premiada* (1978), de Fernanda Lopes de Almeida, *Nó na garganta* (1980), de Mirna Pinsky, a qual vale salientar tem uma personagem principal negra, etnia, até o momento, não protagonizada em narrativas para crianças e *Coisas de menino* (1980), de Elaine Ganem, mais uma garota que, tal como as já citadas, não aceita as regras domésticas. Dessa maneira, os livros citados, diferentemente dos contos de fadas dos irmãos Grimm e de Perrault, trazem as garotas como verdadeiramente protagonistas de suas vidas.

Essas histórias conseguiram demonstrar as mudanças ocorridas durante as décadas de 1970 e 1980, lideradas por representantes do sexo feminino que traduziam, em narrativas voltadas para o público infantil e juvenil, aquilo que se passava na sociedade e na cultura. Para Zilberman (2014):

Em ambos os casos, as mulheres reivindicaram reconhecimento e retribuíam com ações transformadoras. A literatura infantil não apenas mostrou-se coerente com o que ocorria; ela assumiu, em certo sentido, papel de vanguarda, pois foi naquele gênero de livros que apareceu o maior número de escritoras e de personagens femininas no lugar de protagonistas. (ZILBERMAN, 2014, p. 89).

Outro avanço na literatura infantil ocorreu como a publicação de *O gênio do crime* (1969) de João Carlos Marinho. Primeiro, a narrativa se passa na capital paulista, algo não tão comum nesse período, pois devido a vestígios ainda presentes da influência lobatiana, muitas histórias se passavam nos sítios, em terras distantes ou tempos passados, raramente sendo situadas nas cidades e na atualidade. Além disso, o escritor escolhe um gênero não comum em narrativas infantis: a narrativa policial, envolvendo a busca por um criminoso e a resolução de um mistério (ZILBERMAN, 2014), o que advém também da industrialização da cultura que, além de afetar o modo de produção do livro infantil contemporâneo, também influencia no crescimento de alguns gêneros e temas (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007).

Para se utilizar desse gênero, Marinho precisou encontrar caminhos para manter o público engajado na narrativa, como, por exemplo, relacionar o crime a um assunto conhecido dos leitores. No caso de *O gênio do crime*, o que ocorre é a clonagem de figurinhas que completam álbuns de futebol, uma prática comum aos leitores da faixa etária a que o livro se destina. Ele também se atentou à investigação, pois toda narrativa policial precisa ter detetives capacitados para resolver os crimes.

Assim, ele coloca as crianças, Edmundo, Bolacha, Berenice e Pituca, cada qual com suas habilidades, para desempenharem a busca pela resolução do crime. Berenice e Bolacha ficam responsáveis pela pesquisa intelectual, enquanto Edmundo e Pituca se responsabilizam pelas ações de busca. Os meninos contam também com o auxílio de Mister John Smith Peter Tony, um escocês autodesignado detetive invicto que, segundo Zilberman (2014), completa o processo de estrutura da narrativa policial porque a integração de um adulto fortalece a verossimilhança.

Segundo a autora, essa obra inaugura a trajetória de garotos e garotas paulistas que não só resolvem mistérios tidos como insolúveis pelos adultos, mas também fazem isso de modo decidido e independente. De acordo com Lajolo e Zilberman (2007, p. 139): “No livro policial infantil, o papel de vilão é sempre reservado a adultos. Assim, o desvendamento do mistério por um protagonista criança representa uma espécie de confronto entre o universo adulto e o infantil”. A vitória da criança frente ao mundo dos mais velhos demonstra sua astúcia e faz com que os leitores, de mesma faixa etária, identifiquem-se com os heróis dessas histórias. Desse modo, João Carlos Marinho, a partir de *O gênio do crime*, abriu um “veio na literatura infantil brasileira, optando por um gênero até então pouco frequentado por nossos escritores” (ZILBERMAN, 2014, p. 115).

Após esse livro, o autor segue inovando com *O caneco de prata* (1971), um livro que indiretamente critica a ditadura militar, em que havia propagandas ideológicas como “Brasil: ame-o ou deixe-o”, utilizando seus principais símbolos para desmitificar os intuítos que os recobriam, além da inovação na diagramação, que mescla o texto impresso com imagens características das revistas em quadrinhos. Desse modo, há uma novidade nos aspectos gráficos do objeto livro, não sendo mais subsidiários do texto, mas sendo visto como autônomo (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007).

Há, ainda, um outro elemento inovador: a incorporação de traços surrealistas à narrativa. Segundo Zilberman (2014, p. 118): “As inserções de nonsense narrativo não perturbam o andamento da narrativa, mas conferem sentido lúdico aos acontecimentos e às personagens, tornando aceitável tudo o que for apresentado”. Assim, também de acordo com a autora, o livro citado consegue unir elementos díspares em uma narrativa única e cheia de humor que se destacou pelo seu caráter experimental. Na sequência desses livros, Marinho ainda lança *Sangue fresco* (1982), *O livro da Berenice* (1984), *Berenice detetive* (1987).

Um outro escritor que também se torna adepto das narrativas policiais é Marcos Rey que desde o seu primeiro livro voltado para o público infantil, *O mistério do cinco estrelas* (1981), insere-se nesse gênero; na sequência, também publica *O rapto do garoto de ouro* (1982). Por fim, há também Pedro Bandeira que com *A droga da obediência* (1984) participa do time de escritores envolvidos com narrativas criminalísticas. Para Zilberman (2014, p. 127): “O gênero policial, que nasceu para divertir crianças e adolescentes, leva-os igualmente a pensar sobre sua condição e posição na sociedade, proporcionando leitura agradável, mas também conhecimento e reflexão”.

Há, com certeza, outras inovações, obras e autores que não citamos ao longo desse apanhado histórico do que foi editado e publicado durante as décadas de 1970 e 1980, mas acreditamos que, com essas, já foi possível dar conta da nossa intenção: demonstrar como tais décadas foram relevantes para o avanço da literatura infantil no que diz respeito à diversidade de temática, de personagens e de estilos.

Apesar de a maior parte dessas obras não se relacionarem diretamente com a adaptação, consideramos ser um percurso importante de se fazer para demonstrar como a literatura infantil foi, cada vez mais, alargando seus horizontes, questionando aquilo que lhe era associado, dando protagonismo às crianças e fazendo com que cada vez mais pessoas – pequenas ou não – se interessassem por ela, como ocorre ainda mais frequentemente hoje com os livros ilustrados.

Colomer (2017), em um capítulo em que discute a literatura infantil e juvenil atual, apresenta um quadro sintetizando, a partir de dicotomias, as mudanças de valores ocorridas antes e depois dos anos 70, como podemos observar:

Quadro 1 – Dicotomias estabelecidas por Colomer (2017) para representar o antes e o depois da década de 70

Dicotomias sobre as mudanças de valores entre a etapa anterior e a posterior aos anos 1970	
Sentido da vida como serviço, proveito ou preparação para o futuro	Sentido da vida como prazer
Modelos sociais mais uniformizados e intolerantes, nos quais se podem localizar atitudes sexistas ou até mesmo racistas	Direito às diferenças individuais (raça, gênero, atitudes, imagem corporal, etc.)
Mundo social marcado pelo progresso industrial e a agressividade social	Atitude harmoniosa com o entorno assimilável e a ideia de pacifismo e de ecologia
Proposta de adequação pessoal a uma “bússola” moral que permita distinguir a clara divisão existente entre o bem e o mal	Proposta de formação de um “radar” pessoal de atuação como resposta à inibição ou pluralidade das normas morais imperantes nas sociedades atuais

Definição de conflitos externos, com causas bem detectáveis e resolução nitidamente determinada	Aceitação de complexidade dos conflitos que, com frequência, têm causas internas, não unívocas e de difícil ou impossível solução
Resolução dos conflitos por meio da repressão ou do desaparecimento do problema	Superação dos conflitos por meio da verbalização, do humor, da imaginação e do efeito compartilhado
Comportamentos claros e bem diferenciados	Aceitação da ambiguidade dos sentimentos e das condutas humanas
Estabelecimento de hierarquias bem delimitadas	Criatividade e autonomia pessoais
Descrição do mundo infantil e adulto como duas esferas hierarquizadas e separadas entre si	Estabelecimento de relações de cumplicidade e comunicação entre meninas, meninos e adultos
Convenções sociais muito marcadas, restritivas e invioláveis em sua definição	Admissão de margens mais amplas para a ruptura das normas (desordem, sociedade, mau gosto etc.)

Fonte: Colomer (2017)

Apesar de Colomer (2017) referir-se ao contexto espanhol e europeu em sua obra, cremos que esse quadro pode configurar-se como um bom resumo daquilo que mostramos anteriormente, as obras e os autores que proporcionaram mudanças à literatura infantil, rumo a novos tempos, valores e contextos. Essa proximidade entre a realidade brasileira e espanhola sugere que o país verde e amarelo estava consonância com outros lugares, contrariando a ideia pré-concebida de que nosso país está sempre atrás dos demais. Concluindo a ideia representada pela discussão feita anteriormente, Lajolo e Zilberman (2007, p. 125) afirmam: “Todos esses autores e obras parecem apontar o encerramento de um ciclo em que a literatura infantil se pautou pela representação desmistificadora do real”.

Sob essa perspectiva, para Turchi (2009), a renovação da literatura infantil brasileira, iniciada por volta da década de 1970 e consolidada nas décadas seguintes, dá-se por meio de projetos estéticos que valorizam o diálogo entre texto, ilustração e aspectos gráficos, sendo essa uma tendência que cada vez mais cresce atualmente e que é de extrema relevância para esta pesquisa, já que os livros analisados se pautam na estreita relação entre palavra, imagem e projeto gráfico.

Além disso, há também um aprofundamento estético no texto literário, sendo este constituído a partir da construção da voz narrativa buscando estabelecer pontes entre a perspectiva do adulto e da criança ou da manifestação nas obras tanto do apelo à imaginação quanto da construção de um leitor crítico. Desse modo, partiremos agora para

aqueles avanços que se seguiram na década de 1990 e que acompanharam e se atualizaram com as mudanças na virada do novo século.

2.1 Década de 1990 em diante: o que vem por aí?

Colomer (2017) afirma que durante a década de 1990 a inovação pareceu acalmar-se no contexto espanhol, entretanto não podemos afirmar o mesmo do Brasil, pois, ao longo desse período, escritores e ilustradores brasileiros, como Graça Lima, Nelson Cruz, Roger Mello e Marilda Castanha, buscaram realizar um trabalho de renovação da literatura infantil brasileira após o contato com a literatura estrangeira, tentando, assim, estabelecer uma literatura na qual eles – e, conseqüentemente, seus leitores – pudessem se enxergar. Porém, deixaremos para aprofundar tais avanços quando, no início do terceiro capítulo, traçarmos a história dos livros ilustrados infantis contemporâneos no Brasil. Assim, retomando Colomer (2017), concordamos com a autora quando ela comenta que, com a virada do século, passou-se a ter grandes novidades, sendo elas a intensificação da relação entre texto e imagem, as ficções audiovisuais e digitais, além de outras.

Para a autora, o momento que estamos vivendo é uma consequência de movimentos ocorridos desde a década de 1970, que caracteriza uma etapa global da literatura infantil, na qual ainda nos encontramos. Mesmo assim, Colomer (2017) afirma haver traços que demonstram uma evolução, como, por exemplo, a mudança nos valores transmitidos pelos livros, bem como no mundo representado nas obras, que adaptou sua imagem para fazê-la corresponder às mudanças sociológicas e às novas preocupações sociais.

Além disso, outra renovação bastante importante e que enxergamos como cada vez mais presente é a de que os diferentes sistemas culturais e artísticos passam a influenciar a literatura dirigida para a informação e adolescência. Desse modo, “criam-se novos tipos de livros, tanto para o mercado gerado pelo aumento da escolaridade para os pequenos não leitores e para os adolescentes, como para satisfazer as necessidades de uma sociedade baseada no ócio e no consumo” (COLOMER, 2017, 190), a exemplo das produções da Literatura Infantil Digital (LID) que integram à literatura recursos da realidade hipermediática, como realidade aumentada, interatividade, *links*, animações, *games*.

No livro *Leitura é fundamental: desafios na formação de jovens leitores* (2012), a professora e pesquisadora Maria Luiza Bretas afirma que nunca se produziu e vendeu tantos livros infantis e juvenis no Brasil como na última década, sendo cerca de 1,6 mil lançamentos a cada ano. É possível afirmar, claro, que nem todos os livros possuem qualidades estéticas e literárias, mas esse é um forte indicativo da expansão dessa literatura, o que faz com que o tempo todo surjam novos escritores, ilustradores, editores, entre outros profissionais, voltados a essa literatura.

Ainda segundo Colomer (2017), foram acrescentadas discussões à literatura infantil antes não presentes porque em uma sociedade industrial, como a que vivemos, baseada na gestão de conflitos intra e inter pessoais e não mais na luta externa pelas condições de vida, abre-se espaço para outras questões, como: 1. A capacidade de verbalizar os problemas; 2. A negociação moral; 3. A adaptação pessoal às modificações externas; 4. A flexibilização das hierarquias; 5. A autoridade consensual; 6. A imaginação; 7. A anulação de determinadas fronteiras entre o mundo infantil e o mundo adulto. Assim, com tal abertura para essas temáticas ou novas problemáticas, há uma presença forte do humor e da fantasia, traços que haviam sido atenuados nas décadas de 1970 e 1980. Os livros enchem-se de personagens ociosos, ternos e absurdos, mas que ao mesmo tempo vivenciam complexidades de conflitos, ambiguidades de sentimentos e mudanças de perspectivas.

Sendo assim, como observado por Colomer (2017), a capacidade imaginativa passou a ser considerada como um dos princípios mais importantes. Além disso, a partir dessa mudança de valores, buscou-se ir além do “considerado habitualmente ‘para crianças’, incorporando temas não tratados até então na literatura infantil e juvenil. “Considerou-se que os meninos e meninas deviam ser educados na complexidade da vida” (COLOMER, 2017, p. 192-193) e, assim, segundo a estudiosa, os autores dos livros infantis passaram a abordar temas tradicionalmente silenciados pelos adultos por causa da preocupação com a “inocência” infantil.

Colomer (2017) faz essas afirmações com base na literatura espanhola, já no contexto brasileiro não podemos esquecer que alguns autores abordaram, anteriormente, esses temas em suas produções, a exemplo de Lygia Bojunga Nunes que retratou na literatura juvenil, desde o início da década de 1990, a complexidade das relações humanas e dos conflitos internos em personagens crianças e jovens, como o abuso sexual, a separação paterna, a morte, a solidão, o suicídio, entre outros temas hoje considerados “fraturantes”. E, de fato, podemos perceber atualmente uma tendência crescente de

autores e ilustradores, não só brasileiros, em criar obras que incorporem tais conflitos e proporcionem um meio das crianças – e dos adultos, a partir da mediação – lidarem com a morte, a perda, as frustrações e todos aqueles sentimentos considerados negativos pela sociedade.

É relevante refletirmos sobre isso, pois concordamos com algo apontado pela escritora María Teresa Andruetto, desde 2012, no livro *Por uma literatura sem adjetivos*, ao que ela afirma haver hodiernamente uma nova tendência ao utilitarismo, presente desde os primórdios da literatura, mas incorporado no momento não mais pela busca das boas maneiras, mas do que se poderia chamar de nobres ideais, “questões como a função social dos textos, a educação em valores, a preocupação com o que chamávamos de “temas tabu”, questões que persistem hoje de muitas maneiras, grosseiramente explícitas ou mais sutis” (ANDRUETTO, 2012, p. 47).

Essa tendência de abordar tais temas foi percebida e, conseqüentemente, reforçada pelo mercado editorial que, como aponta Andruetto (2017), converteu a questão dos “valores” num forte recurso de venda de livros infantis nem sempre de qualidade, orientados para a adoção escolar. É assim que, para além dos “rótulos” tradicionalmente existentes (literatura infantil / literatura juvenil) surgem ainda outros como: literatura para educação sexual; literatura com temática ecológica; literatura sobre bons costumes e urbanidade; literatura sobre direitos humanos; literatura para aprender a conviver com novas estruturas familiares e uma série de outras classificações que pressupõem “temas, estilos, estratégias e, sobretudo, as metas e o planejamento antecipado de um livro em relação a determinada função que se acredita que ele deve cumprir” (ANDRUETTO, 2012, p. 59).

Isso torna-se preocupante porque, mais uma vez, faz-se com que a literatura infantil e juvenil – e os escritores nela inseridos – busquem uma escrita “correta”, isto é, fabrica produtos considerados adequados e recomendáveis para a formação infantil e para o desenvolvimento da criança. Desse modo, a autora reflete que o adjetivo “correto” não é adequado para a literatura, já que ela é, desde sempre, “uma arte na qual a linguagem resiste e manifesta sua vontade de desvio da norma” (ANDRUETTO, 2019, p. 60). É o que diz também o professor e filósofo Jorge Larrosa:

A literatura não reconhece nenhuma lei, nenhuma norma, nenhum valor. A literatura, como o demoníaco, só se define negativamente, pronunciando mais de uma vez seu non serviam. Tratando, certamente, da condição humana e da ação humana, oferece tanto o belo como o

monstruoso, tanto o justo como o injusto, tanto o virtuoso como o perverso. E não se submete, ao menos em princípio, a nenhuma servidão. Nem mesmo moral (LARROSA, 1998 apud GUIMARÃES, 2018, p. 5)

Vale a pena frisar que consideramos de extrema relevância que surjam cada vez mais narrativas abordando tais sentimentos, voltados para a “educação sentimental”, como cita Colomer (2017), já que eles fazem parte da vida de cada ser humano, assim como a alegria, o amor e a satisfação. Entretanto, é muito importante que os autores que se proponham a abordar esses assuntos preocupem-se, antes de tudo, com a qualidade literária das obras, com textos, ilustrações e projetos gráficos que envolvam o leitor para além da temática abordada, mas pelo cuidado, sensibilidade e perspicácia com a concepção do objeto livro e na atenção ao texto verbal.

Esse último ponto, o da narrativa verbal, é também citado no texto *Tendências atuais da literatura infantil brasileira* (2009) da professora e pesquisadora Maria Zaira Turchi, no qual a autora afirma ter observado nos últimos anos um forte crescimento das narrativas voltadas para a África, com os mitos, as lendas e culturas africanas, muito provavelmente em decorrência da Lei Federal 10.639/03 que tornou obrigatório o estudo a respeito da história africana e afro-brasileira nas instituições de ensino públicas e privadas, bem como a publicação de obras literárias que contemple esses temas. No entanto, para Turchi (2009), em grande parte das obras publicadas há ilustrações e projetos gráficos de bastante qualidade, contrapostos a uma “narrativa ruim”. Por isso, é importante lembrarmos que hoje, mais do que nunca, a literatura rompe fronteiras e a pergunta “O que é literatura?” está mais do que presente em nosso cotidiano, mas é primordial lembrarmos daquilo que ela faz desde o princípio: nos afetar através das palavras.

Seguindo o panorama da atual literatura infantil e juvenil, Turchi (2009) revela um ponto bastante relevante para a presente pesquisa. A autora discorre que uma das tendências contemporâneas é a de retorno dos clássicos universais, dos clássicos brasileiros, dos contos de fadas, de histórias exemplares, de narrativas das mitologias grega, africana, indígena, entre outras. Assim, há a publicação dessas histórias em novas edições, com projetos gráficos cuidadosos, e a revisitação de tais histórias com a intenção de parodiá-las, desconstruindo-as através do humor ou da crítica aos valores e paradigmas sociais, sendo esta última uma tendência observada desde as décadas passadas em autores como Pedro Bandeira, Ruth Rocha e Ana Maria Machado. Turchi ainda reforça que “essas

formas e temas literários revitalizados trazem como marca estética a presença de dados da contemporaneidade na caracterização do tempo, do espaço e dos conflitos” (TURCHI, 2009, p. 99).

Sendo assim, a partir de novas configurações, a tendência de retorno aos clássicos permanece sobrevivendo ao longo dos anos e continua mobilizando criativamente os escritores. Nesse ponto, Turchi acrescenta uma crítica ao afirmar que, apesar da quantidade de livros criativos e preocupados com uma estética inovadora revisitando os clássicos, há também aqueles que os estereotipam e que nada acrescentam à literatura infantil, pelo contrário “apenas multiplicam os títulos nos catálogos editoriais” (TURCHI, 2009, p. 100).

Assim, há muitas editoras que apostam nesse retorno aos clássicos, com a publicação de novas edições dos contos de fadas, por exemplo, mas sem a intenção de acrescentar uma nova roupagem, uma visão diferente ou uma estética própria aos contos, isto é, não se preocupam com a qualidade nem dos textos verbais nem das ilustrações, tendo apenas o intuito de lucrar com essas publicações porque compreendem que essa é uma venda garantida, visto que a busca por tais narrativas permanece constante.

Colomer (2017) também atesta esse retorno aos clássicos e associa tal fato à configuração da sociedade vivenciada por nós, sendo esta uma sociedade pós-industrial. Houve uma evolução em direção a um sistema globalizado, desse modo, surgiram novas formas de partilha e de exercício do poder político e econômico, aceleraram-se as mudanças tecnológicas, aumentou-se o tempo produtivo fazendo com o que trabalho tenha se tornado cada vez mais absorvente, o que, conseqüentemente, fez com que a oferta do ócio fosse maior.

Tantas mudanças sociais ocorridas em tão pouco tempo fazem com que as pessoas estejam passando por um momento de insegurança, de fragilidade na percepção dos valores, o que gera o aumento da individualidade e a desagregação do indivíduo, algo que, segundo a autora (2017), esteve presente na reflexão cultural do século XX e impregna todas as formas artísticas culturais.

Desse modo, passa-se a produzir um desejo de proteção infantil que incide em uma tendência nostálgica pela tradição, “assim como pela necessidade de preservar o tempo e o espaço próprio da criança no que se poderia qualificar de um novo de tipo de *casa das crianças*, entendida agora como refúgio diante da insegurança atual” (COLOMER, 2017, p. 197, grifos da autora). Assim, para a pesquisadora, a produção atual demonstra uma efervescência do retorno de obras e formas que provaram sua

eficácia no passado, como as reedições de títulos clássicos, o uso da literatura folclórica de mitos iniciáticos, além de uma forte frequência de alusão intertextual as obras bem conhecidas, tudo isso com o predomínio de “uma grande qualidade material da edição que reforça a imagem de “valor duradouro”” (COLOMER, 2017, p. 197), ou seja, obras que se preocupam com a qualidade do projeto gráfico.

2.2 Adaptações contemporâneas: para além dos clássicos

Ao se falar em adaptação na literatura infantil podemos, de forma generalizada, englobar toda a sua produção, visto que ela é constituída por processos de invenção e reinvenção desde que surgiu, pois muitas vezes acompanha as transformações políticas, econômicas e sociais ao longo dos séculos. De acordo com Dalcin (2012, n. p. 40), essas transformações, “imbricadas e contextualizadas na história, são permeadas pela invenção e reinvenção conforme o tempo, o espaço, o público leitor e a idéia [sic] de instituição escolar”, o que conversa com a afirmação de Colomer (2017) de que se observa um retorno a esses clássicos e referências a eles em razão das transformações sociais, políticas e econômicas ocorridas com a chegada do novo século.

Reedições, adaptações e referências intertextuais, utilizando os arquétipos dos contos de fadas, por exemplo, não são incomuns em obras literárias. Discutimos sobre isso no capítulo anterior, bem como citamos a chegada dessas obras no contexto brasileiro ao citar Figueiredo Pimentel, um dos mais conhecidos adaptadores das histórias europeias no século XIX.

Dando um salto histórico, vimos os muitos exemplos de autores brasileiros que, entre as décadas de 60 e 80, valeram-se dessas alusões intertextuais e dessas referências para criar obras com finais surpreendentes, subverter a ordem esperada das histórias, dar novas personalidades às princesas e às fadas, como Pedro Bandeira, Fernanda Lopes de Almeida e Ana Maria Machado, apenas para citar alguns.

Assim, obras repletas de referências a outras não pararam de surgir, mas o que percebemos é que houve uma mudança nessas recriações, ou talvez não uma mudança, mas um acréscimo na maneira de realizar tais encontros entre obras. Do mesmo modo que na literatura dita para adultos existem textos que fazem referências a outros a partir de aspectos, como nomes de personagens, frases citadas em textos anteriores, na literatura infantil isso também está presente. Por isso, vemos surgir obras cada vez mais sofisticadas

que utilizam da união entre texto, ilustrações e projeto gráfico para realizarem essa retomada.

Nesse sentido, permanecem surgindo abundantemente obras que fazem referências aos contos de fadas, utilizando-se de estratégias e suportes cada vez mais diferenciados: histórias em quadrinhos, livros *pop-up*, com abas, livros-brinquedos, livros de imagem, histórias que subvertem o final, que inserem as personagens em contextos inusitados, que unem personagens de narrativas diferentes, que transformam seus cenários, alteram as personalidades daqueles presentes na narrativa. Enfim, as possibilidades são infinitas e a criatividade dos autores também.

Para exemplificar, trouxemos uma obra publicada na última década (2010-2020) que retoma o conto Chapeuzinho Vermelho sem de forma alguma repeti-lo. A escolha por apresentar essa obra se deu porque ao longo do primeiro capítulo falamos do quão Chapeuzinho Vermelho é adaptado e demos alguns exemplos disso. Alguns autores chegam a afirmar que, possivelmente, esse é o conto que mais recebeu adaptações. Desse modo, apresentamos *Uma Chapeuzinho Vermelho* (2012), da autora francesa Marjolaine Leray.

A história de Leray tem como foco o diálogo entre o lobo e a Chapeuzinho, apesar da menina indicar que está indo para a casa da avó, como no conto clássico, a avó não chega a aparecer, também não aparecem a mãe nem o cenário onde se passa a história tradicional, como a casa e a floresta. Aliás, há poucos elementos que indicam um possível cenário. O livro possui o fundo branco e o foco está nos personagens: o lobo quase todo preto, a menina com o capuz vermelho e o branco que toma a página quase inteira. A tipografia escolhida para o texto imita uma letra quase infantil, desenhada à mão, e quando escrita em preto marca a fala do lobo; quando em vermelho, a da menina (Figura 3).

Figura 3 – Página dupla do livro *Uma chapeuzinho vermelho*



Fonte: Leray (2012)

A narrativa se inicia quando a Chapeuzinho cruza com o lobo, o bicho pega a menina, a ergue e pergunta para onde ela vai, ela afirma que para a casa da avó, mas ele diz que é melhor ir com ele até a mesa. Ele coloca a menina em cima da mesa, se prepara para comê-la, mas suas expectativas são quebradas com o comentário dela reparando no tamanho de suas orelhas. Nesse ponto, inicia-se um diálogo bem próximo daquele eternizado em nossas memórias: Chapeuzinho observando como o lobo é peludo, como seus olhos são grandes e como ele possui dentes enormes. Entretanto, a menina dessa história não parece estar amedrontada, acuada e sim bastante esperta. O lobo parece ficar um pouco confuso e um tanto quanto envergonhado com os comentários da criança: “Você também é bem peludo” (LERAY, 2012, n. p.), “Gente, que dentões!” (LERAY, 2012, n. p.).

Mas a grande surpresa da história ocorre quando o lobo anuncia que irá comer a menina e ela, em contrapartida, responde “Não, senhor”, o lobo se admira “Não?” e a garota diz que ele tem mau hálito. Para resolver o problema, ela oferece ao lobo uma bala, ao que ele aceita meio sem jeito. A menina, utilizando o verbo no imperativo, ordena “Engole.”, e é nesse ponto que chegamos ao clímax da narrativa: percebemos o lobo engasgando-se com a bala ou possivelmente morrendo envenenado pelo que tinha nela enquanto a garota finaliza com um “Tolinho”.

Percebemos, então, que a narrativa de Leray (2012) utiliza-se do conto clássico como pretexto inicial para a narrativa, mas cria algo que se diferencia em muitos pontos do tradicional Chapeuzinho que conhecemos. Inclusive, a única menção ao nome

“Chapeuzinho Vermelho” ocorre no título, já durante a história ele não é retomado em ponto algum, a não ser através da própria caracterização da personagem: vestida com o capuz vermelho. Aliás, é apenas o capuz que podemos ver nitidamente, ao passo em que distinguimos claramente as feições do lobo, não é possível enxergar as da menina – boca, olhos, nariz não ficam em evidência –, há apenas um traço no rosto. Essa “falta de especificidade” também é reforçada pelo título com a presença do artigo indefinido “uma”.

O artigo indefinido demonstra que essa menina não é exatamente aquela contada pelos Irmãos Grimm ou Perrault, por exemplo, mas “uma”, ou seja, ela pode ser qualquer garota e pode haver outras “Chapeuzinhos” por aí, como sabemos que há. Espertas como ela, criativas, inventivas, corajosas. Essa é também uma característica das histórias contemporâneas, como já demonstramos, meninas que desenvolvem artimanhas para solucionar conflitos e resolver seus próprios problemas.

Essa análise, ainda que breve, foi feita apenas para mostrar aquilo que afirmamos anteriormente, a tendência da literatura infantil contemporânea de retornar aos clássicos para impulsionar narrativas inovadoras, que quebram padrões e expectativas. As inovações não são apenas nos finais da narrativa, as referências não são feitas apenas no nome dos personagens, na ambientação ou na citação de trechos da narrativa “original”, mas sim a partir de uma perspectiva maior da história, na mudança de personalidade de um personagem – do lobo esperto para um lobo ingênuo ou de uma Chapeuzinho inocente para uma Chapeuzinho astuciosa –, no texto verbal, no cenário, na disposição dos elementos gráficos pela página, por exemplo, que sugerem obras mais sofisticadas.

Uma outra publicação contemporânea que realiza uma releitura de um conto clássico é a versão de *João e Maria*, da autora brasileira Rosinha, publicada em 2015. A obra faz parte de uma coleção da editora Calis intitulada Conto Imagem, na qual estão inseridas mais duas obras, *Os três porquinhos* e *Chapeuzinho Vermelho*, também ilustradas por Rosinha. Ela afirma, na descrição de si mesma presente no livro, que os contos de fadas a acompanham desde criança e que já adulta, quando descobriu seu encantamento pelos desenhos e pela escrita, tinha o desejo de criar uma coleção de contos de fadas.

Inicialmente, algo que chama atenção no livro é o fato de ele ser narrado apenas com imagens, ou seja, a única expressão verbal existente – e que ancora a leitura da história – está no título. No entanto, um

leitor/olhante que se vê diante de um livro-imagem, ele não apenas lê os títulos, em linguagem verbal, impressos nas capas do códex, como também efetua uma rasgadura na superfície de significação das narrativas pictóricas, em linguagem visual, impressas em páginas duplas, num objeto físico que, por vezes, carrega significações em sua materialidade. (GIRÃO, CARDOSO, 2019, p. 123)

Assim, a leitura de um livro-imagem é diferente da leitura de um livro ilustrado, no qual há também a presença das palavras, e pressupõe outras habilidades – como uma percepção maior das mudanças nas cores das ilustrações para representar o tempo, nas expressões das personagens e na sequência de ações, por exemplo. Nesse sentido, a escolha de Rosinha por ilustrar com imagens uma história que vem da oralidade e comumente é narrada através de palavras já demonstra um olhar seu sobre a obra.

Claro que, tal como *Chapeuzinho Vermelho*, esse conto é bastante conhecido por boa parte dos leitores, assim, ao realizarmos a leitura da imagem, quase vamos nos lembrando das palavras e frases mais significativas que acompanham cada cena e a história vai sendo desenhada. Entretanto, caso um leitor não conheça a narrativa, é possível, de toda maneira, compreendê-la através das ilustrações da autora.

Algo interessante e que demonstra a interpretação singular de Rosinha sobre a história é o fato de que a bruxa, por exemplo, não é caracterizada nas imagens de maneira estereotipada/caricata, com verruga no nariz, chapéu pontudo ou vassoura. Desse modo, um leitor que não conhece previamente a história, isto é, que não irá vivenciá-la como uma releitura, pode não enxergar tal personagem como uma bruxa, mas tão somente como uma mulher má e estabelecer, possivelmente, uma relação entre ela e a mãe de João e Maria.

Essa aproximação pode se dar em razão da mãe, em todas as vezes que aparece no livro, ser representada com uma expressão cruel, bruta e/ou indiferente ao sofrimento e ao medo dos filhos. Há, inclusive, semelhança na caracterização das duas personagens – bruxa e mulher – que pode gerar, em alguns leitores, uma interpretação de que elas são a mesma pessoa. Tanto uma quanto a outra são representadas com narizes extremamente pontudos – que passam uma sensação de inacessibilidade e de soberba –, os cabelos longos e pretos – quase do mesmo comprimento –, as peças de roupas – blusa e saia – azuis com alguns detalhes vermelhos, além das expressões faciais semelhantes, nenhuma delas demonstrando qualquer sentimento bom, o que aproxima bruxa e mãe (Figuras 4 e 5).

Figura 4 – Ilustração da mãe de João e Maria



Fonte: Rosinha (2015)

Figura 5 – Ilustração da bruxa em *João e Maria*



Fonte: Rosinha (2015)

Tal aproximação nem sempre é comum na literatura infantil, na qual a mãe é, majoritariamente, representada como cândida, amorosa e acolhedora, isto é, como alguém em que se pode depositar confiança e sentir-se seguro/a. Antes de tudo, a mãe, em *João e Maria*, é quem demonstra o principal desejo de abandonar forçando, de certa maneira, o

pai a fazer isso que, por sua vez, é sempre representado com expressões tristes e cabisbaixas, enquanto a mulher, tal como a bruxa, expressa severidade. Assim, ao invés das personagens serem colocadas em pontos opostos – representando, por excelência, o bem e o mal, ambas são aproximadas de modo que, por vezes, podem ser confundidas. A bruxa pode ser, mas a mãe também não é?

Não daremos seguimento a análise, pois esse não é o objeto de estudo desse trabalho, mas achamos interessante dar ênfase a esse aspecto da história porque cremos que ele demonstra significativamente o papel de escritora de Rosinha sobre o conto, não o reescrevendo através de palavras, mas de imagens. Imagens essas que demonstram um olhar seu – único – sobre uma narrativa tão familiarizada por nós. Essa é uma das capacidades de uma adaptação de qualidade: reinventar histórias, sempre nos fazendo lê-las como se as estivessemos lendo pela primeira vez. Ao finalizarem as imagens no livro, há também a adaptação de Rosinha do texto dos Irmãos Grimm, mas cremos que as imagens por si só dão conta de ressaltar aquilo que a autora queria.

Além de Rosinha, um outro escritor e ilustrador brasileiro que tem se aventurado bastante por essas histórias que retomam os clássicos a partir de referências é Alexandre Rampazo. Nascido em São Paulo, é formado em *design* e já foi diretor de arte. Desde 2008, dedica-se à produção literária, tanto ilustrando quanto escrevendo. Já publicou cerca quinze livros autorais, além de ter ilustrado mais de setenta títulos para outros escritores.

Dentre as narrativas que conhecemos do autor, há pelo menos três que estabelecem relações com arquétipos de personagens e histórias clássicas conhecidas por nós. No livro *Pinóquio: o livro das pequenas verdades* (2019), há uma clara referência ao personagem do escritor italiano Carlo Collodi, da obra *As aventuras de Pinóquio*, publicada em 1883. *Se eu abrir esta porta agora* (2018) não estabelece uma relação direta com outra narrativa, mas retoma personagens que estão no imaginário popular mundial e nacional, como a bruxa, o vampiro, o lobo, o saci, para criar uma história que se passa atrás da porta do armário de um menino. Por último, temos o livro *Este é o lobo* (2016), publicado originalmente no referido ano e republicado em 2020 pela editora Pequena Zahar. Nele, há a presença, como o título já demonstra, do vilão de tantas histórias conhecidas por nós. Sobre essa história, discutiremos um pouco mais, por ser ela que retoma, mais uma vez, personagens de contos de fadas.

Construída a partir do mistério e tensão entre o lobo e diversas personagens de histórias em que ele aparece para fazer o mal – Chapeuzinho Vermelho, a Vovó, Os três

porquinhos –, a narrativa apresenta a figura do lobo imponente e amedrontador (Figura 6) que faz cada uma das personagens desaparecerem: “Este é o lobo. A Chapeuzinho Vermelho não está mais aqui”.

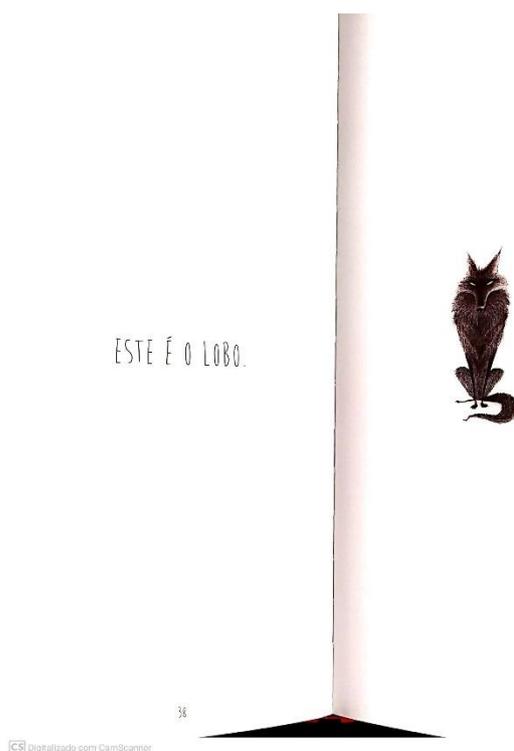
Figura 6 – Primeira página dupla em que o lobo aparece



Fonte: Rampazo (2020)

À medida em que as páginas vão passando, o lobo vai diminuindo, se tornando pequeno (Figura 7), distante do leitor, apesar da afirmação do “Este é o lobo. Tal personagem não está mais aqui” permanecer, fazendo príncipe, princesa, caçador, porquinhos desaparecerem. Até o momento em que o lobo interage com *o menino*. Nessa história, diferentemente da de Leray (2012) citada anteriormente, o artigo é definido. Todos os personagens são bastante marcados. Não temos qualquer menino, mas “o” menino que fará tudo se transformar.

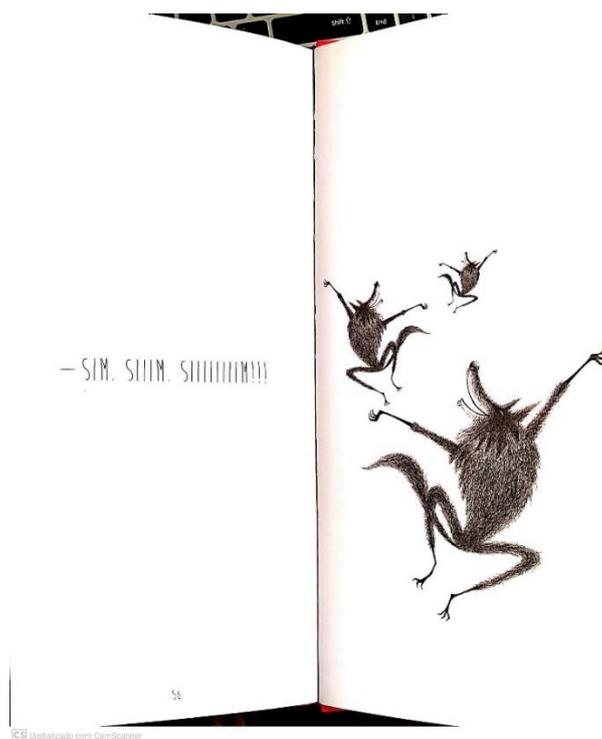
Figura 7 – Décima terceira página dupla do livro *Este é o lobo*



Fonte: Rampazo (2020)

O menino também desaparece na história, “Aquele é o lobo. O menino não está mais aqui” (RAMPAZO, 2020, p. 48). Entretanto, após alguns instantes de silêncio, em que o próprio texto verbal se cala durante o passar de duas páginas duplas, o menino retorna e é nesse ponto que a narrativa nos surpreende: o menino volta para chamar o lobo para brincar. “Ei, seu Lobo, quer brincar?” (RAMPAZO, 2020, p. 56) e o lobo, surpreendido e extasiado, salta pela página respondendo uma sequência de “siiiim”, desconstruindo todo o estereótipo de assustador e imponente e demonstrando que tudo o que lobo desejava era um amigo (Figura 8). Assim, o animal, nessa narrativa, na verdade não era imponente e assustador como geralmente ele é caracterizado, mas sim um ser solitário e que, no fundo, apenas queria interagir com os outros personagens.

Figura 8 – Penúltima página dupla da narrativa *Este é o lobo*



Fonte: Rampazo (2020)

Todas as obras citadas anteriormente possuem essa conexão com os clássicos e com os contos de fadas. Tomando como mote para suas criações, os cenários, as personagens, a essência do enredo, os autores contemporâneos criam algo surpreendente, inovador e todas elas estão inseridas naquela expressão artística que conhecemos por livro ilustrado.

Desse modo, o que vimos até o momento foram obras que usam essas histórias do universo infantil e que já estão inseridas em nosso imaginário para trazer uma novidade. Entretanto, além dessas histórias, há um outro tipo de adaptação que tem se tornado cada vez mais constante em nosso cotidiano, a qual exemplificaremos a seguir.

Cartas de escritores, textos dados em palestras, escritos publicados anteriormente sem imagens, manifestos, tudo isso tem sido palco para a adaptação e criação de livros ilustrados para os leitores mais jovens. Podemos ainda perceber um acervo crescente de livros que também adaptam para o público infantil a vida e obra de muitos artistas ou personalidades marcantes da história. A seguir, comentaremos de maneira breve alguns deles com o intuito de destacar a variedade dessa criação e chegarmos até o escritor e ilustrador estudado nesse trabalho: Odilon Moraes.

Em 1926, Antonio Gramsci, filósofo, jornalista e político italiano, foi perseguido e preso pelo governo fascista de Benito Mussolini⁵. Gramsci foi condenado a 20 anos de prisão e devido à saúde frágil, piorada pelas más condições do presídio, faleceu em 1937, enquanto ainda estava na prisão. Apesar de sua triste história, foi nesse ambiente que o autor escreveu grande parte da sua obra, além de diversas cartas para sua esposa, Giulia, e seus filhos, Delio e Giuliano.

Assim, em 1º de junho de 1931, o autor escreve uma carta para Giulia, contando-lhe uma história de sua cidade e que lhe parece ser interessante de ser compartilhada, para que depois ela repassasse aos filhos. Resumidamente, é a história de um menino que dorme e ao seu lado há um jarro de leite pronto para quando ele acordar, porém um rato bebe o leite. O menino, ao acordar, grita por estar sem o leite, assim como grita a mãe. O rato se desespera com o choro do menino e corre até a cabra para conseguir mais leite. A cabra lhe dará o leite se tiver capim para comer. Então, o rato parte para o campo em busca do capim, porém o campo precisa de água.

Desse modo, cada um daqueles seres com quem o rato interage precisa de algo a mais para ser capaz de gerar o leite. O rato descobre que a raiz do problema está na montanha que foi desmatada pelo homem e exhibe suas entranhas sem terra. O bichinho conta a história do menino para a montanha e promete a ela que quando o garoto for crescido, irá replantar diversas espécies de plantas e a montanha, confiando na promessa, fornece aquilo que o rato precisa. O menino recebe o leite e, de fato, ao crescer, planta as árvores e tudo muda, voltando a ter vida. Ao final da carta, o autor reforça para a esposa que não deixe de contar a história para os filhos e pede que ela comunique a ele a reação das crianças.

Gramsci, quando escreveu esta carta para a esposa, certamente não tinha intenção de publicá-la posteriormente. Ela não foi escrita em um livro, mas em um momento íntimo de compartilhamento entre a família. Entretanto, em 2017, a editora espanhola Milrazones publicou o texto com algumas adaptações e ilustrações da artista Laia Domenèch, sob o título *El ratón y la montaña*, e em 2019 a obra foi publicada no Brasil pela editora Boitatá, selo da editora Boitempo.

Nesse sentido, para além de algumas alterações nas palavras utilizadas pelo filósofo, outras adaptações foram feitas. A carta foi transformada em uma narrativa, com diálogos, por exemplo, o que possivelmente a aproxima mais do universo infantil. Além

⁵ Benito Mussolini (1883 – 1945) foi o líder do Partido Fascista, que dominou a Itália entre os anos de 1922 e 1943.

disso, há, claro, uma adaptação de suporte, as palavras saem do papel e passam a abrigar um livro: que possui capa, contracapa, isto é, projeto gráfico. Além disso, a história ganha ilustrações de Domenèch que constrói uma narrativa visual para o que foi narrado, acrescentando sua interpretação às palavras do filósofo e cumprindo o desejo de Gramsci, dando vida à jornada do incansável ratinho, como cita o *site*⁶ da Editora Boitatá.

Assim, a carta de Gramsci torna-se um livro ilustrado que será vendido sob o selo de literatura infantil, como aponta uma das palavras chaves contidas na ficha catalográfica do livro, “literatura infantil italiana”, mesmo anteriormente não tendo sido concebida com essa intenção nem o filósofo sendo autor de obras infantis. Desse modo, a narrativa passa por um processo de adaptação que, além de modificar o suporte, também amplia o público leitor, posto que, inicialmente, ela está inserida em uma carta destinada à família do filósofo – restrita a um ambiente privado – e, posteriormente, foi editada como um livro ilustrado e comercializada no mercado livreiro – alcançando a esfera pública.

O livro *Se os tubarões fossem homens*, publicado pela editora Olho de Vidro, em 2018, traz uma proposta bastante parecida com o que foi citado anteriormente. O texto foi escrito pelo pensador e dramaturgo Bertolt Brecht, considerado um dos maiores escritores do século XX. Durante sua vida, Brecht posicionou-se contra o nazismo, a favor do socialismo, mas, para além disso, posicionou-se enquanto opositor ferrenho do autoritarismo advindo da opressão. Nesse texto, o autor traz uma fábula moderna cheia de ironias, jogos de sentido e irreverências, para nos fazer refletir sobre a organização social do mundo, as relações de poder e os valores éticos. Brecht considera que pensar é um dos maiores prazeres do bicho-homem.

Para fazer a publicação da obra, a editora Olho de Vidro pensou cuidadosamente no projeto gráfico, rico em textos extras, como diz em seu *site*⁷, e nas ilustrações, para as quais convidou o escritor e ilustrador Nelson Cruz. Por seu trabalho, o autor já recebeu diversos prêmios como o Jabuti, o da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e o da Academia Brasileira de Letras. Nesse livro, as ilustrações de Cruz compartilham da fina ironia proposta por Brecht, ampliando a interpretação do texto verbal e trazendo novos sentidos a ele. Através delas, também de acordo com a Olho de Vidro, “Nelson Cruz deixa para pensarmos o lugar desta discussão em representações marcantes e uma

⁶ *O rato e a montanha*. Disponível em: <https://www2.boitempoeditorial.com.br/produto/o-rato-e-a-montanha-896>. Acesso em: 05 mai. 2021.

⁷ *Se os tubarões fossem homens*. Disponível em: <https://edicoesolhodevidro.com.br/livros/se-os-tubaroes-fossem-homens/>. Acesso em: 05 mai. 2021.

sugestão à resistência” (*online*). Depois que conhecemos esta obra, com as palavras acompanhadas pelas ilustrações, é quase impossível imaginarmos o texto sem elas.

No ano de 2019, a obra recebeu o Prêmio FNLIJ, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, nas categorias Tradução/Adaptação Criança e Ilustração. Foi finalista do Prêmio Jabuti na categoria Ilustração, além de ganhar outros prêmios literários. É mais um livro com as características descritas acima: um texto de um pensador do século XX, que refletia acerca da sociedade, contra os estados totalitários, e que teve um escrito seu adaptado, no século XXI, para um livro ilustrado inserido no âmbito da literatura infantil, como apontam os Prêmios Literários que venceu.

Um outro autor que também teve textos seus reeditados para um livro com ilustrações⁸ foi Gabriel García Marquez. O escritor colombiano faz parte da galeria de autores mais importantes do século XX e do movimento literário intitulado de real maravilhoso⁹, sendo ele o escritor de maior destaque, tido por vários pesquisadores e críticos literários como o último movimento de maior expressão do século XX.

Marquez é considerado um dos principais representantes desse movimento e suas obras são conhecidas pela naturalidade com que o insólito é introduzido no cotidiano das personagens. Assim, o autor publica *O senhor muito velho com umas asas enormes* no livro *A incrível e triste história de Cândica Erêndira e sua avó desalmada* (1972) junto a outros contos.

Nesse conto, é narrado um acontecimento extraordinário em uma pequena vila devastada pela chuva que durou três dias, além de uma peste de caranguejos que invadem

⁸ Compreendemos a distinção existente entre o livro ilustrado e o livro com ilustrações, sendo o primeiro um livro em que narrativa se sustenta a partir dos pilares: palavra, imagem e projeto gráfico não podendo, conseqüentemente, ser compreendida sem a presença de um desses três; já o segundo representam livros em que as ilustrações podem ser omitidas sem prejuízo no sentido do texto (LINDEN, 2011). Mesmo aparentemente sendo conceitos explícitos e distintos, há livros com ilustrações em que essas contribuem de tal maneira para a narrativa que não podemos afirmar que elas apenas cumprem a função de elucidar ou repetir o texto verbal, pois também favorecem o alargamento dos sentidos desse, como é o caso do exemplo de Gabriel García Marquez. Logo, não o trouxemos para confundir, mas para demonstrar a relevância das ilustrações mesmo em um livro que não é sustentado por elas.

⁹ Esse movimento também é conhecido como “realismo mágico”. No artigo *Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana*, os autores Santos e Borges (2018) apontam que não há um consenso entre os teóricos da literatura entre a definição e distinção entre os dois conceitos. Entretanto, eles buscam, a partir da contextualização histórica, diferenciá-los. O “realismo mágico” é, então, uma forma de encarar a realidade a partir do que ela tem de singular, sem se pautar apenas na imaginação, e como uma maneira também de se afastar dos padrões europeus, buscando afirmar a literatura latino-americana como única. Já o “real maravilhoso” é um conceito criado pelo escritor cubano Alejo Carpentier. Esse “real maravilhoso” caracteriza a nossa realidade e se mostra como algo inesperado e repentino entre os acontecimentos da vida, por isso está muito ligado ao insólito. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/16946>. Acesso em: 25 mai. 2021.

as casas dos moradores. O personagem Pelayo estava limpando sua casa da peste e se desfazendo dos caranguejos no mar, quando percebe o corpo de um velho caído na lama ao fundo do pátio. O homem idoso se encontrava com as vestes maltrapilhas, poucos dentes na boca e uns poucos fios de cabelo na cabeça, entretanto, o mais estranho era que ele apresentava um enorme par de asas nas costas.

Então, Pelayo junto a sua esposa, Elisenda, que estava pondo compressas no filho em estado febril do casal, chamam a vizinha, “que sabia todas as coisas da vida e da morte” (MARQUEZ, 1972, p. 8) para que ela lhes confirmasse a natureza daquele ser. Apenas com um olhar, a mulher afirma ser aquele velho um anjo, provavelmente um fugitivo de uma conspiração celestial. Desse modo, é com tal naturalidade que Marquez narra o encontro e a narrativa segue. Mas o nosso ponto é falar de uma edição, lançada 27 anos depois aqui no Brasil, pela Editora Record.

A edição possui ilustrações da pintura espanhola e ilustradora de livros infantis Carme Solé Vendrell. No livro, há o conto original completo acompanhado das ilustrações de Carme, usando fortemente a cor marrom e os tons pálidos para representar o estado de decadência, a solidão e a apatia do anjo moribundo, visto que, como aponta Heller, em *A psicologia das cores* (2021), “o apodrecimento gera a cor marrom, por isso essa cor é, em sentido real e simbólico, a cor da decomposição e do intragável”, é a cor do que está murchando, definhando, daí a representação do velho em um ambiente marcado por esses tons (Figura 9).

Figura 9 – Ilustração da capa e quarta capa do livro *Um senhor muito velho com umas asas enormes*



Fonte: Márquez; Vendrell (2002)

Heller (2021) ainda afirma que a cor marrom é uma das primeiras as quais associamos ao envelhecimento das coisas. Logo, essa cor contribui para a representação do velho enquanto um ser moribundo e maltrapilho. Nessa perspectiva, a presença das ilustrações e a capacidade de Vendrell de representar em imagens o realismo mágico de Marquez faz com que essa sensação da surrealidade do acontecimento imbrique-se ao cotidiano com a naturalidade característica dos textos do autor colombiano.

Além desses livros citados acima, lembramos outros livros seguindo a mesma linha: *O pássaro na gaiola* (2015), uma carta do pintor Vincent Van Gogh ao seu irmão Théo que se tornou um livro ilustrado pelas mãos do ilustrador Javier Bazala e publicação da Editora Pequena Zahar; e *Ideias de canário* (2011), com texto verbal advindo de um conto de Machado de Assis publicado no livro *Páginas Recolhidas* (1899) e que nessa versão ganha ilustrações de Luana Geiger e edição da Mundial Edições.

2.3 “Antes de tudo, literatura”: a questão do público leitor em obras publicadas para infância

Quando estamos afirmando que as adaptações em livros ilustrados ou com ilustrações, a exemplo das que demonstramos anteriormente, ampliam o público leitor, queremos dizer que essas publicações saem de um nicho específico na qual, majoritariamente, o público adulto é quem acessa e passam também a circular entre adolescentes e crianças. Há, assim, alguns indicativos que demonstram a intenção das editoras de fazer com que as obras cheguem a leitores de faixas etárias diferentes, como um projeto gráfico criativo, a presença das ilustrações e a própria divulgação desses livros enquanto livros ilustrados para crianças.

Entretanto, isso não implica dizer que os livros ilustrados são concebidos apenas para o público mais jovem. Pelo contrário, há uma gama de autores que afirmam não o destinatário como ponto de partida para a criação de suas obras, visto que acreditar que um leitor só pode se identificar com um livro direcionado para a sua idade é uma concepção de certo modo limitante e é importante para nós, enquanto adultos, termos contato com obras que nos desafiem a ler além de manchas gráficas, mas também imagens, formatos, tamanhos. Nesse sentido, observamos que a linguagem do livro ilustrado convida o leitor a utilizar habilidades distintas para compreendê-la e isso

proporciona que indivíduos de idades completamente diferentes possam se aproximar de uma mesma obra cada qual com sua bagagem leitora.

Não é à toa que vemos cada vez mais livros ilustrados e livros-objeto sendo pensados desde o princípio para o público adulto, como é o caso dos livros *O Deus dinheiro* (2018), publicado pela editora *Boitempo*¹⁰, e *Fachadas* (2017), da editora *Lote 42*; Clubes de Leitura com essa proposta, como o *Etc. e tal*; congressos voltados para esse tema como é o caso do *6º Seminário Internacional de Investigação sobre o Livro-Objeto*, promovido pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), que teve como subtítulo *Livros sem idade para leitores de todas as idades; podcasts*, tal como o produzido por nós, intitulado *Achadouros da Infância*, que se propõem a ser um espaço de contar e ler histórias infantis para grandes e pequenos leitores.

É importante afirmar também que a categoria “literatura infantil”, na qual muitos livros ilustrados estão inseridos, é uma marca, muitas vezes, mercadológica, isto é, uma estratégia editorial para segmentar o público e poder, por exemplo, investir em divulgação para uma faixa etária específica. Entretanto, como afirma Zuza (2014, p. 99), “é preciso ser cauteloso com as classificações do mercado editorial, muitas vezes responsável por segmentar o público em obras capazes de serem desfrutadas por faixas etárias distintas”.

Há muitos livros ilustrados que circulam no Brasil sob a marca de literatura infantil apenas para conseguirem ser publicados. Tal problemática pode estar relacionada ao fato de que, apesar de vermos um número cada vez mais crescente de leitores de faixas etárias distintas lendo tais livros, ainda há um senso comum que associa livros com algum nível de presença de imagens como destinados às crianças.

O conhecido livro *Ida e Volta* (1976), de Juarez Machado, considerado o primeiro livro de imagem publicado no país, é um desses casos. A obra já havia sido publicada em países europeus, entretanto, para obter a publicação em solo brasileiro teve que ser “acolhido pela literatura infantil. Era um livro para todas as idades, mas tornou-se um livro para crianças” (MORAES, 2019, p. 88). Outro exemplo é o livro *A chuva pasmada* (2004), do escritor moçambicano Mia Couto, encarado por alguns como literatura infantil, porém em entrevista, em 2015, ao site espanhol *La Insigna*, o escritor declarou que a obra não era um livro para crianças, apenas possuía ilustrações (ZUZA, 2014).

¹⁰ Interessante comentar que a editora *Boitempo* tem um selo editorial voltado para o público infantil intitulado *Boitatá*, entretanto *O Deus dinheiro* é publicado com o selo “geral” da editora, ou seja, o público em potencial não é o infantil.

Logo, podemos refletir que os livros exibidos até o momento – assim como aqueles que serão analisados posteriormente – encaixam-se nesse tipo de obra que pode ser apreciada por pessoas de diferentes idades, visto que, de acordo com Coelho (2000, p. 27), “literatura infantil é antes de tudo literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra”. Por isso, podemos afirmar que as descobertas sobre a vida e sobre nós mesmos são processos que todos, enquanto seres humanos, passamos independentemente da idade que possuímos e a literatura – sem adjetivos – é uma importante companheira nessa jornada.

Mesmo porque, ao pensarmos na infância, podemos não a considerar somente uma categoria etária. Ela pode ser encarada como uma experiência de linguagem, a qual permite a todos, independentemente da idade, lembrarmos de quando não vivenciávamos a língua através apenas de regras gramaticais e convenções linguísticas, mas íamos além, compreendendo a essência da palavra. De acordo com o filósofo italiano Giorgio Agamben, no ensaio *Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência* (2005): “Somente porque existe uma infância do homem, somente porque a linguagem não se identifica com o humano e há uma diferença entre língua e discurso, entre semiótico e semântico, somente por isto existe história, somente por isto o homem é um ser histórico.” (AGAMBEN, 2005, p. 64).

Assim, experienciar a literatura através da infância é permitir-se viver a linguagem de modo mais puro e compreender profundamente as potencialidades da narrativa. Tal como afirma o poeta Manoel de Barros: “Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada. / Falava em língua de ave e de criança. / Sentia mais prazer de brincar com as palavras / do que de pensar com elas. / Dispensava pensar.” (BARROS, 2013, p. 467). Logo, quando afirmamos acerca da ampliação de público que as adaptações proporcionam – chegando até leitores infantis e juvenis – pode-se compreender também que isso não se restringe à idade, mas a uma experiência leitora.

Nessa lógica, observamos que, cada vez mais, adultos têm se interessado por esses livros supostamente voltados para o público infantil. Não apenas professores, pesquisadores e especialistas da área, mas pais, mães, indivíduos que estabelecem algum contato de mediação com crianças, e não só: há ainda aqueles que, sem nenhum contato direto com crianças, se encantaram pela linguagem do livro ilustrado.

Importante ressaltar que essa não é exatamente uma tendência contemporânea, apesar de observarmos o crescimento dela atualmente, provavelmente influenciada pela pós-modernidade na qual houve/há a ruptura de diversos conceitos pré-estabelecidos

(COLOMER, 2017), mas algo que acontece desde o início da literatura. *Alice no país das maravilhas* (1866), de Lewis Carroll, é um livro escrito para o público infantil, mas que ganhou o gosto do público adulto e atualmente é lido, em sua maioria, por pessoas mais velhas. Do mesmo modo, clássicos atuais como *Harry Potter* e *As crônicas de Nárnia*, apesar de encantarem adolescentes, também carregam consigo legiões de leitores adultos.

Na esteira desse pensamento, vimos surgir em 2020 um clube de leitura chamado *Etc. e tal*¹¹, que deixa explícito, em sua descrição biográfica na rede social *Instagram*, o diferencial de ser um Clube de assinatura de livros para *adultos* com enfoque em livro ilustrado, livro objeto, *flipbook* e livro imagem (ou álbum). Achamos interessante citá-lo nesse ponto por ele servir como uma confirmação dessa propensão de, cada vez mais, os livros ilustrados deixarem de ser associados diretamente ao público infantil, mas estarem circulando em meio aos adultos e pensados para aqueles que se interessam e se encantam com essa forma de arte, demonstrando uma mudança na compreensão do mercado editorial acerca de quem pode se interessar por esse tipo de obra.

Podemos relacionar esses exemplos e reflexões com o fenômeno *crossover fiction*, desenvolvido pela autora Sandra Beckett no livro *Crossover fiction: global and historical perspectives* (2009), o qual aponta que livros com características *crossover* são aqueles que transcendem as barreiras de faixa etária, instituídas geralmente pelo mercado editorial, conseguindo alcançar públicos de diferentes idades, visto que limitar o destinatário de uma obra somente pelo critério de quantos anos ele possui vai contra à particularidade “inerente a qualquer obra de arte enquanto processo estético de criação e ruptura” (ZUZA, 2014, p. 94). Desse modo, de acordo com Beckett (2009):

O fenômeno *crossover* levanta uma pergunta muito básica, mas essencial: existe a idade correta para ler um livro? O mesmo fenômeno responde à pergunta: definitivamente não. Por que a idade seria um pré-requisito da leitura? Os leitores não podem ser agrupados em categorias de idade rigidamente definidas. [...] Livros *crossover* transcendem as barreiras convencionalmente reconhecidas dentro do mercado de ficção. Eles demonstram uma habilidade notável na forma narrativa para ultrapassar as idades, desafiando nossas classificações de escritor, leitor e texto. (BECKETT, 2009, p. 270-271, *tradução nossa*).

¹¹ Clube de Leitura pensado por Lí Araújo que tem como objetivo apresentar e aprofundar novas visões acerca do objeto livro. Mais informações no site: <https://www.canva.com/design/DAESgnIsOzQ/1YEmVETTyMZyr5kIZKMyeA/view?website#2:etc-et-al>. Acesso em: 06 jul. 2021.

Assim, perceber os livros apresentados até o momento – e não só eles como também a literatura infantil de modo geral – como um fenômeno *crossover* amplia aquilo é comumente associado como literatura para o público adulto ou infantil, deslocando os dois públicos para um ambiente comum, no qual a interação e a fruição de uma mesma obra – sem classificações engessadas – podem acontecer. Nesse sentido, para Zuza (2014, p. 101), a literatura *crossover* reconhece “que mais importante que pensar em livros para determinada idade é pensar nos públicos de diferentes idades que podem apreciar o mesmo trabalho, de modo que todos se tornem parte de uma mesma comunidade”.

Contudo, não podemos esquecer que o livro ilustrado se consolidou – tal como a literatura infantil – como um objeto de apreciação e diferenciação das crianças burguesas. Sabemos também que, pela questão de muitas vezes esse público não dominar totalmente a linguagem – principalmente a verbal – e o contato dele com os livros se fazer através da mediação de um adulto, a concepção do livro ilustrado considera isso também. Portanto, é uma realidade que, ao pensar em um livro destinado preferencialmente¹² ao público infantil e juvenil, os produtores precisam levar em consideração essa “dupla leitura”, ou seja, é necessário agradar os pequenos leitores, mas também é importante despertar o interesse dos adultos mediadores – sejam eles os pais, os professores, os bibliotecários etc. –, ou seja, aqueles que irão apresentar esses livros às crianças para que essas sintam vontade de adquirir tal obra. Discutindo acerca da questão do leitorado no livro ilustrado, Linden (2011) reflete:

O livro ilustrado é um objeto concebido inicialmente para os não leitores. Uma de suas especificidades é, portanto, atingir este público por meio de mediadores que, por um lado, compram o livro e, por outro, o leem muitas vezes em voz alta para ele. Essa particularidade gera inúmeras repercussões na leitura do livro ilustrado. De fato, a maioria dos criadores e editores orientam seus projetos mais ou menos em função das supostas expectativas dos mediadores. (LINDEN, 2011, p. 29).

Talvez seja esse um dos motivos para vermos surgir, cada vez mais, a adaptação de obras que antes circulavam majoritariamente entre o público adulto, destinadas a eles,

¹² O termo “preferencialmente” aparece em um artigo publicado por Andrade e Novaes (2017, p. 159), no qual os autores afirmam preferir utilizar essa denominação e outras mais cautelosas ao se referirem aos livros editados que tenham o público infantil como o intencionado. Os autores utilizam o termo com a intenção de não “criar um conceito fechado e definir o endereçamento dos livros e sim de pensar em um possível leitor implícito das obras, uma vez que o termo literatura infantil carrega várias problemáticas”. Escolhemos utilizá-la porque acreditamos que essa definição abarca o que pensamos a respeito das obras analisadas neste trabalho.

pensadas atualmente para crianças e jovens, o que, por consequência, também agrada aos mais velhos que entram em contato com tais publicações, a exemplo das adaptações de contos de Gabriel García Marquez. De acordo com Beckett:

Embora a tendência nos países ocidentais desde meados do século XX fosse de distinguir nitidamente entre literatura infantil e adulta, hoje não tem acontecido sempre, nem é um caso universal. Muitas vezes, as fronteiras são bastante indefinidas ou mesmo inexistentes. (BECKETT, 2009, p. 87).

Em outras palavras, é possível observar cada vez mais publicações que, apesar de não se autodenominarem literatura *crossover*, refletem características desse fenômeno, isto é, trazem em si pontos que despertarão o interesse e a compreensão tanto de leitores mais jovens quanto mais velhos. Desse modo, é uma tendência da literatura *crossover* o convite à “leitura intergeracional”, na qual os livros “não seriam definidos pela idade, mas sim pela capacidade que adultos e crianças possuem de desfrutar e coabitar o texto” (ZUZA, 2014, p. 101).

As autoras Nikolajeva e Scott mencionam, inclusive, que grande parte dos livros ilustrados possuem uma “dupla audiência”, isto é, “são claramente destinados a crianças pequenas e adultos sofisticados, comunicando-se em diversos níveis com ambos os públicos” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 39). Assim, esses livros tocam um público amplo que vai desde o não leitor ao adulto não letrado, visto que, de acordo com as autoras, “o melhor público é um time de adultos e crianças reunidos, cada um oferecendo seus pontos fortes especiais” (NIKOLAJEVA; SCOTT, *ibidem*), tal como a mediação literária deve ser.

Nesse sentido, o adulto mediador não está ao lado da criança para explicar a obra ou torná-la mais fácil para ela, ele também está ali para viver uma experiência leitora e dividi-la com o leitor ao seu lado, uma experiência na qual ambos têm opiniões, visões, concordâncias e discordâncias acerca da obra estando em um ambiente seguro para compartilhá-las, o que faz com que a obra seja redimensionada a partir da bagagem cultural de quem a lê, com cada um dos leitores, independentemente da faixa etária, compreendendo e se relacionando com a história a seu modo.

No artigo *Literatura infantil é, antes de tudo, literatura* (2011), da Revista Emília, Cristiane Tavares o inicia com uma reflexão de Graciela Montes, escritora argentina de livros para crianças. Segundo a escritora, é necessária uma “refundação do gênero literatura infantil na qual comece a pesar menos o infantil e um pouco mais o literário”,

pois “à medida que a literatura cresce, o infantil vai se internalizando. O horizonte já não é tanto a ‘criança ideal’, mas sim a memória da própria criança interior, da criança histórica e pessoal que fomos” (MONTES, 2001 apud TAVARES, 2011, *online*). Assim, percebemos que os livros infantis, pensados inicialmente para esse público, não precisam estacar nele, mas buscar atingir lembranças, afetos e sentimentos na criança que habita em todos nós.

Como já apontado anteriormente, entre tantos lançamentos para crianças e jovens, de acordo com Tavares (2011), encontram-se títulos assinados por autores prestigiados na literatura “para adultos”, que contribuem para a reflexão da “refundação do gênero” proposta por Montes. Nesse sentido, Tavares analisa como alguns desses autores “transitam de um público a outro de modo consistente, mantendo traços de sua escrita para adultos nos textos destinados às crianças, sem perda da qualidade literária” (TAVARES, 2011, *online*).

Tal perspectiva conversa com aquilo estabelecido por Andruetto, o qual a autora afirma ser mais importante nos voltarmos para o substantivo “literatura” do que para seus adjetivos “infantil” ou “juvenil”, já que antes do adjetivo vem o nome a que ele se refere. Em termos práticos, segundo a autora, certas denominações que deveriam apenas servir para informar tornam-se categorias estéticas. Vejamos o que ela afirma:

A tendência a considerar a literatura infantil e/ou juvenil basicamente pelo que tem de infantil ou de juvenil é um perigo, uma vez que parte de ideias preconcebidas sobre o que é uma criança e um jovem e contribui para formar um gueto de autores reconhecidos, às vezes até mesmo consagrados, que não têm valor suficiente para serem lidos por leitores tão somente. (ANDRUETTO, 2012, p. 60)

A afirmação traz reflexões bastante importantes: uma é a de que ao colocar os adjetivos “infantil”/“juvenil” enquanto critério maior para a concepção de uma obra, pode-se dar margem para o surgimento de livros que não têm preocupação estética alguma e que se voltam tão somente para o que se imagina agradar uma criança. Mas há um ponto importante de se pensar: não há uma criança, não há um modelo de crianças e sim uma diversidade. De experiências, de contextos, de gostos.

Nessa perspectiva, afirma Cunha: “Parece-nos fundamental alertar para a relatividade dessas informações. Os limites apresentados são teóricos. Na realidade, cada criança tem seus próprios limites, num desenvolvimento peculiar definido por muitos e diferentes fatores” (1999 apud ZUZA, 2014, p. 94). E é de extrema relevância que essa

literatura dê conta de abarcar indivíduos tão diferentes. Sobre isso, Ricardo Azevedo, criador de livros ilustrados, questiona:

esse “infantil” diz respeito a que crianças? Pessoas de dez anos de idade, por exemplo, têm vivências, culturas, crenças, marcas familiares e características pessoais que podem ser muito diferentes. Dizer que crianças da mesma idade formam um grupo homogêneo de pessoas é simplesmente uma bobagem. (AZEVEDO, 2012, p. 90).

Além disso, seria um tanto quanto reducionista pensar a literatura infantil e juvenil como algo exclusivamente das crianças, ou seja, livros que não possam ser lidos pelos conhecidos apenas como “leitores”, como fala Andruetto (2012). Nesse sentido, Azevedo é taxativo em dizer que, para ele, não existe uma literatura exclusivamente para crianças, salvo se considerarmos os livros didáticos e afins. “Existe uma grande e diversificada literatura que se pretende popular e, dentro dela, muitos livros são também acessíveis e consegue interessar às crianças. Estes podem ser considerados literatura infantil.” (AZEVEDO, 2012, p. 90).

Comentando sobre as criações do autor e ilustrador Peter Bischel, Azevedo fala que se interessou pelo trabalho do artista porque ele não era feito exclusivamente para crianças, mas também para elas. “E traziam questões capazes de interessar a todos nós. Para quem escreve ou ilustra, pensar nesses termos é muito mais rico e instigante do que imaginar que está se dirigindo exclusivamente a crianças.” (AZEVEDO, 2012, p. 90). Assim, faz-se importante que concepções simplistas acerca da destinação de obras por faixa etária sejam superadas e que criações cada vez mais diversas sejam valorizadas de modo que crianças e adultos – de diferentes culturas, idades, gostos, classes sociais – possam ter a oportunidade de se interessar.

Corrêa, Pinheiro e Souza (2019, p. 84) também refletem a respeito disso em capítulo sobre a materialidade da literatura infantil, afirmando que talvez seja o momento de repensarmos “o adjetivo “infantil” ou o direcionamento “para crianças” presentes nessas obras”. O mercado editorial está constantemente se renovando com novas denominações e não seria de se admirar “se o público adulto leitor desse tipo de obra for enquadrado em categorias como “adultos crianças” e “novas crianças” (CORRÊA, PINHEIRO, SOUZA, 2019, p. 84). Independentemente de nomenclaturas, percebemos que essa é uma tendência que só tende a crescer e se fortalecer, como podemos ver através de clubes de leitura como o *Etc. e tal*.

Desse modo, as adaptações em livros ilustrados ampliam o público leitor na medida em que proporcionam a leitores mais jovens conhecerem textos que não se voltavam originalmente para eles, mas também ampliam o público quando questionam o que é considerado literatura infantil ou que tipo de obra se encaixa nessa literatura, o que faz com que leitores de diferentes idades se interessem por essas publicações e se desafiem a ler obras que exigem mais do que compreender palavras.

É nesse segmento de obras publicadas originalmente em livros de autores reconhecidos da chamada “literatura adulta” que se situam os livros que analisaremos na presente pesquisa, *Ismália* e *Conselho*. Os dois textos, sendo poemas publicados pelos autores em suas respectivas épocas, possuem uma característica que os singulariza para este trabalho: terem recebido ilustrações do autor e ilustrador Odilon Moraes, deixando de serem textos apenas verbais e se tornando livros ilustrados.

Interessante pensar que esses livros, tal como muitos publicados contemporaneamente, questionam o que é comumente associado para crianças, no que diz respeito às linguagens verbal e visual.

Durante muito tempo, parecia-se que obras voltadas para o público infantil precisavam ser bastante coloridas, com desenhos sem muito detalhes e sem tanta subjetividade de interpretação, além de os textos precisarem ser curtos, com diálogos diretos, frases pequenas, sob o pretexto de que cognitivamente eram estruturas assim que as crianças iriam compreender. Zilberman (1994, p. 51), inclusive cita que “predileções estilísticas” das crianças são essas: frases relativamente curtas, elos frasais relativamente curtos, poucas frases subordinadas, utilização mínima do discurso indireto, utilização muito pequena de atributos mais complexos.

Nesse sentido, os criadores de livros ilustrados contemporâneos questionam essa visão “infantilizada” do que é adequado para as crianças, compreendendo que, independentemente da faixa etária, nós, leitores, não assimilamos tudo aquilo que lemos e é nosso direito termos obras que nos impulsionam e nos desafiam a avançar cognitivamente.

Assim, *Ismália* e *Conselho*, por exemplo, não têm seus textos originais alterados quando adaptados para livros ilustrados, isto é, mantém o gênero no qual os autores os escreveram: a poesia. Um gênero que, muitas vezes, é afastado das crianças – e de muitos adultos, podemos afirmar – por ser considerado de difícil compreensão. De acordo com Hélder Pinheiro (2018, p. 21), “a leitura do texto poético tem peculiaridades e carece de mais cuidados do que o texto em prosa”, o que, constata o autor, erroneamente faz com

que esse seja um dos gêneros mais distantes da sala de aula e, por consequência, das crianças e jovens.

Por isso, de acordo com Almeida, Cordeiro e Cosson (2021, p. 230), “é essencial trabalhar com uma concepção de poesia que, antes de ser inspiração, dom, [...], é linguagem”. Nesse sentido, acreditamos que trazer a linguagem poética para o livro ilustrado, investindo em projetos gráficos que chamarão atenção do leitor e o proporcionarão a leitura dos poemas unidos a outros recursos – como as ilustrações, o formato dos livros – podem aproximar o leitor do gênero poema.

Tais poemas não possuem estruturas sintáticas simples, inclusive *Conselho* permanece como escrito no português europeu, com construções como “Faze canteiros como os que outros têm [...]”, na qual observamos a utilização do verbo “faz” na 2ª pessoa do singular no imperativo afirmativo como “faze”, algo inusual no português brasileiro. De mesmo modo, *Ismália* também é marcado por um vocabulário que pode ser, muitas vezes, considerado rebuscado e distante do universo infantil, com termos como “desvario” e “ruflaram”, entretanto, não há, em lugar algum do livro, uma espécie de glossário que explique essas palavras aos possíveis leitores mais jovens da obra, como é comum em alguns livros que se pretendem chegar às crianças.

Nesse sentido, as obras extrapolam “as regras fixamente marcadas na escrita destinada a crianças e jovens, propondo [...] vocabulário que supera o pré-concebido domínio cognitivo em português padrão do leitor principiante” (ZUZA, 2014, p. 94-95). Assim, tais exemplos levam ao “questionamento das restrições de linguagem atribuídas ao campo em que medida esses limites confinariam o gênero e o reduziriam a uma subliteratura, considerada de menor qualidade” (ZUZA, *ibidem*).

O gênero a que a autora se refere é a literatura infantil e apesar de, nas citações acima, Zuza fazer referência à obra *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens* (2006), de Luandino Vieira, cremos que as afirmações também se valem quando pensamos nas adaptações de Odilon Moraes, pois o autor não se restringe a “convenções limitadoras” do que seria considerado literatura infantil.

Além disso, a temática dos poemas também não é considerada fácil. *Ismália*, por exemplo, retrata a loucura de uma mulher que se põe no alto de uma torre e que, na tentativa de estar em contato com o céu e com o mar, se joga de lá para que sua alma possa subir ao céu e o seu corpo encontrar-se com o oceano. Assim, de maneira limitada, *Ismália* retrata o suicídio de uma mulher, um tema, até hoje, ainda considerado tabu e que, muitos pais, evitam ter o diálogo com seus filhos, especialmente mais novos.

Conselho não aborda um tema tão forte, no entanto é um livro carregado de subjetividade que fala sobre a necessidade do ser humano, para preservar sua essência individual, saber ser um “duplo”, isto é, alguém que sabe se adaptar às situações e se guarda para mostrar-se verdadeiramente a quem merece – nem que seja apenas a si mesmo. Logo, o que é retratado no livro pode não ser encarado como simples para ser compartilhado com crianças porque não apresenta uma história ou uma sequência de ações ou um conselho facilmente compreensível – até mesmo para leitores adultos.

Porém, acreditamos que tais obras refletem a busca de Odilon Moraes por criar obras que não subestimem os possíveis interessados em lê-las e que, assim, “não se prenderiam a conceitos rígidos de linguagem ou de faixa etária para produzir um texto destinado ou editado para pequenos leitores” (ZUZA, 2014, p. 95). É possível afirmar, é claro, que leitores mais novos poderão não compreender totalmente o que retratam esses poemas, mas é possível afirmar que o mesmo pode ocorrer com leitores mais velhos, por isso, é válido acrescentar que obras como essas possibilitam a

interpretação ‘por camadas’ ou em diferentes níveis de profundidade, desde uma leitura ‘superficial’, a outras mais profundas, decorrentes da relação de cada leitor com o texto, dos objetivos de leitura específicos, da maturidade leitora e da própria experiência de vida. (PINHEIRO, 2015, p. 69).

Assim, mais importante do que esse quesito da “compreensão completa”, é o contato do leitor com a obra, vivendo uma experiência de leitura que se imbricará com a sua própria experiência de vida e estabelecerá com ele a conexão possível para aquele momento. Como afirma o poeta Manoel de Barros (1990, p. 212): “Poesia não é para compreender, mas para incorporar. Entender é parede; procure ser árvore”.

Além disso, é importante lembrar que o livro ilustrado se firmou dentro do universo infantil e mesmo que hoje seja reconhecido e estudado a partir da complexidade escondida atrás de uma aparente simplicidade, ele guarda a essência que seu público inicial lhe garantiu: a exploração da linguagem na sua origem, isto é, próxima da infância, com seus mistérios e ambiguidades (MORAES, 2019).

Após tecermos essas reflexões acerca do público leitor do livro ilustrado e das adaptações e de trazermos, para isso, exemplos nas obras em análise, daremos seguimento à dissertação discutindo, ainda que de maneira breve, acerca da vida de Odilon Moraes e da familiaridade do autor com o livro ilustrado.

2.4 Odilon Moraes: arquitetando palavras e imagens

Odilon Moraes nasceu em São Paulo em 1966. Possui formação em arquitetura pela Universidade de São Paulo (USP), porém nunca exerceu a profissão de arquiteto. Pelo menos, não a arquitetura “tradicional”, relacionada a projetos de construções de ambientes, casas, prédios, mas há 30 anos ilustra livros e é capaz de deixá-los impregnados da sua “bagagem arquitetônica”, digamos assim. É no sótão de sua casa, uma espécie de ateliê e biblioteca, localizada no município de Valinhos, interior de São Paulo, que Odilon Moraes concebe suas histórias, como exposto em matéria publicada pela revista *Quatro cinco um*¹³.

Essa relação com a arquitetura fica percebida no artigo *O projeto gráfico do livro infantil e juvenil* em que Odilon Moraes discute sobre esse processo tão importante no momento de construir um livro. De acordo com ele, por projeto gráfico “entende-se uma série de escolhas e partidos que definirão um corpo (matéria) e uma alma (jeito de ser) para esse objeto” (MORAES, 2008, p. 49). Traduzindo o que isso quer dizer, o autor explica que o objeto chamado livro possui um corpo e este é dotado de forma, tamanho, cor, tato e até mesmo cheiro, mas, além disso, ele também será lido e a alma que ele possui é revelada à medida que “percorremos seu texto, vemos suas imagens, passamos suas páginas, adentramos seu interior, sua atmosfera, os caminhos que ele nos propõe imaginar” (MORAES, 2008, p. 49).

Então, para explicar melhor o que isso significa, o autor se vale de uma analogia, a qual para nós revela bastante a sua formação de arquiteto. Ele compara a ideia do projeto gráfico de um livro com o projeto de uma casa, pois quando o último é pensado, ele não se restringe a pensar somente na estrutura da moradia, mas também na disposição de espaços e ambientes de modo que fique o melhor possível para quem irá morar nesse espaço. Desse modo, o projeto gráfico de um livro “propõe seus espaços, compostos por textos e imagens, e constrói um ambiente a ser percorrido” (MORAES, 2008, p. 49) e através do passar das páginas, o projeto gráfico sugere uma leitura a ser feita, dando indícios do tempo para olhar cada página, do ritmo de leitura, da conversa entre palavra e imagem para todos juntos comporem a narrativa. Além disso, assim como para a feitura de uma casa, há materiais que precisam ser escolhidos para o livro:

¹³ O mestre do rascunho. *Revista Quatro cinco um*. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/infantojuvenil/o-mestre-do-rascunho>. Acesso: 26 mai. 2021.

A escolha do papel, formato, dimensão, letra, tipo de impressão, encadernação, quantidade de texto em cada página – itens que muitas vezes fogem à percepção da maioria dos leitores (e não ser particularmente notado é um mérito do projeto – são de grande importância por interferirem no modo de construir um todo, essa proposta de leitura chamada livro (MORAES, 2008, p. 50).

Assim, fica clara a importância defendida por Odilon Moraes do projeto gráfico para pensar em todos os detalhes que fazem o objeto livro ganhar um corpo que se apresenta ao leitor.

Até o momento de escrita dessa dissertação, Moraes já havia ilustrado mais de 80 títulos. Dentre esses, há parcerias com escritores de diferentes locais do país e do mundo, de diferentes épocas e com diferentes estilos de escrita e concepção do livro. Afora tantos títulos ilustrados para outrem, Moraes possui 7 publicações em que ele é o autor completo – do texto verbal e das ilustrações, sendo eles: *A princesinha medrosa* (2002), *Pedro e lua* (2004), *O presente* (2010), *Histórias escondidas* (2013), *Rosa* (2017), *Olavo* (2018) e *Vida animal* (2021). No presente ano, 2021, o autor completa 30 anos de carreira, sendo a última obra citada uma celebração dessas três décadas dedicadas à literatura. Seus livros são publicados em diversos países que não apenas o Brasil, como França, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos e Colômbia.

Odilon Moraes e alguns de seus colegas de geração foram responsáveis por, nos últimos anos, promover o fortalecimento do livro ilustrado no Brasil e, além disso, discutir e lutar pela valorização dos ilustradores brasileiros através do reconhecimento do status autoral de seus trabalhos, tanto no sentido de créditos na obra quanto no aspecto contratual com o intuito de que esses profissionais sejam tão reconhecidos quanto os escritores (MOLINERO, 2018, *online*).

Por causa do seu trabalho como ilustrador, já recebeu muitos prêmios literários considerados relevantes para a Literatura Infantil e Juvenil, como é o caso do Prêmio Jabuti, considerado o prêmio mais importante do Brasil na área. Moraes recebeu seu primeiro Jabuti em 1994, na categoria Ilustração pelo livro *A saga de Siegfried*, escrito por Tatiana Belinky.

Criado em 1959, o Prêmio agrega desde o princípio essa categoria junto às outras seis¹⁴ contempladas inicialmente. O primeiro vencedor nessa foi Carlos Bastos, pelas ilustrações do livro *A cidade do Salvador*. Assim, desde o início o Jabuti demonstra uma

¹⁴ Sendo elas: Literatura, Capa, Editora do Ano, Gráfica do Ano, Livreiro(a) do Ano e Personalidade Literária. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/historia/>. Acesso em: 25 mai. 2021.

preocupação em valorizar e destacar o trabalho de todos aqueles envolvidos com a criação e divulgação de um livro, isto é, não se limitando apenas a valorizar os escritores, mas também os ilustradores, além de outros profissionais.

Já em 2009, o ilustrador recebeu o Prêmio na categoria Ilustração de Livro Infantil e Juvenil pela obra *O matador* (2009), em que ele ilustra um conto de Wander Piroli. Também ficou em 2º lugar na premiação, no ano de 2016, na categoria infantil, com o livro *Lá e aqui* (2015), concebido junto a Carolina Moreyra.

Moraes também já recebeu o Prêmio FNLIJ, concedido pela Fundação Nacional do livro Infantil e Juvenil desde 1975. Com o livro *A princesinha medrosa* (2002), seu primeiro livro como escritor e ilustrador, ele recebeu o Prêmio nas categorias Criança, que premia os melhores livros voltados para esse público, e Melhor Ilustração. Por *Pedro e lua* (2004), seu segundo livro, o autor foi premiado na categoria Criança. Por fim, o livro *Rosa* (2017), seu antepenúltimo trabalho como autor dos textos verbal e visual, também recebeu os prêmios Criança e Melhor Ilustração em 2018.

Além de ilustrar e escrever, Moraes oferece cursos e oficinas sobre a história do livro infantil. Nesse período de pandemia, em razão da Covid-19¹⁵, o autor fez parte de diversas *lives* para discutir sobre ilustração, livro ilustrado e projeto gráfico. Também faz parte do corpo docente d'A casa tombada¹⁶, criada pelos artistas e educadores Ângela Castelo Branco e Giuliano Tierno em 2015.

No ano de 2020, tivemos a oportunidade de fazer parte do curso *Oficina de Criação de Livro Ilustrado – Palavra e imagem* em que Odilon Moraes é o professor junto a Carolina Moreyra, com quem possui alguns livros publicados, sendo eles *O guarda-chuva do vovô* (2008), *Lá e aqui* (2015), *Lulu e o urso* (2018), *Bia e o elefante* (2019) e *Entrevistas* (2020).

O curso foi bastante importante para as pesquisadoras que somos e para a presente pesquisa especificamente, pois, além de aprofundar nossos estudos acerca do livro ilustrado e da literatura infantil, nos proporcionou uma proximidade com Odilon Moraes, fazendo com que tenhamos conhecido olhares do autor para seus próprios livros, o que

¹⁵ Desde meados de março de 2020 até o presente momento, maio de 2021, o mundo está passando por uma pandemia causada pelo coronavírus. No Brasil, 465 mil pessoas já morreram em decorrência da doença. Uma das principais orientações da Organização Mundial de Saúde (OMS) é o isolamento social como medida de contenção da propagação do vírus, por isso, todas as atividades consideradas não-essenciais passaram a ser realizadas no ambiente virtual.

¹⁶ A Casa Tombada. Disponível em: <https://acasatombada.com.br/>. Acesso em: 26 mai. 2021.

enriqueceu nossa análise. Inclusive, um dos livros aqui analisados, *Conselho* (2013), só viemos a conhecê-lo em razão do curso.

Além desse curso de curta-duração, que já teve sua 7ª edição em 2021, Odilon Moraes e Carolina Moreyra também são professores de uma das Pós-Graduações oferecidas pela Casa, intitulada *O livro para infância: processos contemporâneos de criação, circulação e mediação*. Nela, tal como na Casa como um todo, o intuito é integrar profissionais da educação, das artes visuais, da literatura e demais interessados em estudar o “livro para a infância”, denominação, como diz o *site*¹⁷ da Pós, que não é destino ou chegada, é ponto de partida.

Moraes também faz parte do corpo docente de outra Pós-graduação, a do Instituto Vera Cruz, intitulada *Formação de Escritores* que segue uma tendência de universidades estrangeiras que fundaram cursos de escrita criativa. Assim, esse curso auxilia os pós-graduandos em busca da autoria, de estilo e de projeto literário próprios, descobrindo, através dos encontros e dos diálogos com professores, os escritores que pretendem ser. Os professores da Pós, tal qual Odilon Moraes, são especialistas na área de criação literária, sendo muitos deles escritores experientes e premiados, como aponta o *site*¹⁸ do Instituto.

Continuando nesse viés de pesquisador, Moraes defendeu, em 2019, a dissertação intitulada *Quando a imagem escreve: reflexões sobre o livro ilustrado* para obtenção do título de mestre em Artes visuais pelo Departamento de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Ao longo da pesquisa, o autor busca discutir sobre duas tensões elementares que envolvem o livro ilustrado, sendo a primeira a tensão a que envolve o encadeamento de páginas – os espaços do livro – para simular o tempo e a segunda que é provocada pela relação estabelecida “entre duas maneiras distintas de contar: a da palavra, linear, e a da imagem, espacial” (MORAES, 2019, n. p.). Segundo o autor, é a partir dessa dupla tensão que o livro ilustrado se constitui e se coloca em movimento, sendo um território específico de criação e de teorização sobre as linguagens envolvendo esse objeto.

¹⁷ Pós-graduação *O livro para a infância*. Disponível em: https://www.olivro.acasatombada.com.br/?_ga=2.115521862.1975142932.1622030621-1693648151.1617920121. Acesso em: 25 mai. 2021.

¹⁸ Corpo docente da Pós-Graduação Formação de Escritores. Instituto Vera Cruz. Disponível em: <https://site.veracruz.edu.br/instituto/formacao-de-escritores/corpo-docente/>. Acesso em: 26 mai. 2021.

Em 2012, publicou pela editora Cosac Naify, o livro *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis por Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu*, junto aos autores citados no título, que reúne doze entrevistas com ilustradores renomados no campo do livro ilustrado. O intuito da obra, como é dito na apresentação, é entender a arte da ilustração e do livro ilustrado a partir dessas conversas e, a partir dos depoimentos coletados, construir um panorama da história da edição de livros infantis e juvenis no país.

Como os autores adiantam na introdução, “foram selecionados ilustradores que produzem livros ilustrados com diversas soluções e posições, com formas e possibilidades narrativas distintas e que, de certa maneira, abrangem a riqueza da produção de livros infantis brasileiros nos últimos tempos” (MORAES, HANNING, PARAGUASSU, 2012, p. 10). O livro ganhou o Prêmio FNLIJ de melhor livro teórico no ano de 2013. Para nós, tal obra demonstra o respeito e a admiração de Odilon Moraes, e dos outros pesquisadores, enquanto autor e pesquisador do livro ilustrado para com aqueles que traçaram a história dessa literatura antes dele e abriram portas para os ilustradores que viriam.

2.4.1 Leituras e referências: a intertextualidade em Odilon Moraes

Dentre a variedade de obras ilustradas por Odilon Moraes, gostaríamos de retomar algumas já citadas e apresentar outras. Tais obras, apesar de não serem as selecionadas para análise, chamam a nossa atenção por representarem, de certa forma, aquilo que buscamos discutir ao longo dessa dissertação como um todo e desse capítulo de maneira mais específica: são textos publicados originalmente como contos, de autores consagrados, porém não na literatura infantil e juvenil, e que foram publicadas com as ilustrações de Moraes e consideradas pelas editoras como sendo para públicos mais jovens, ou seja, houve um redirecionamento de público e uma alteração na maneira de se ler.

Teleco, coelhinho (2016) é um conto do escritor mineiro Murilo Rubião (1916 – 1991) e publicado no referido ano pela Editora Positivo, com ilustrações de Odilon Moraes. Rubião é considerado por muitos teóricos da literatura o maior representante da literatura fantástica no Brasil, pois apesar de alguns autores já terem se aventurado no gênero, como Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Afonso Arinos e Monteiro Lobato, a produção não foi larga a ponto de se constituir uma tradição no gênero.

Em 2016, comemorou-se o centenário de Rubião, por isso, dentre outras homenagens feitas ao escritor ao longo do ano, a referida editora reverenciou a obra de Rubião com a publicação dos contos *Bárbara*, *O Edifício* e *Teleco, o coelhinho* ilustrados, respectivamente, por Marilda Castanha, Nelson Cruz e Odilon Moraes.

A busca por publicar tais obras nesse formato partiu de um desejo da Editora de aproximar as gerações mais jovens da escrita de Rubião e estimular o interesse desse público não só pelo escritor, mas pelo gênero literatura fantástica, o qual costuma ser bem recebido pela faixa etária. A ideia do projeto partiu de Nelson Cruz que sugeriu a publicação dos três livros ilustrados e a participação dos dois outros ilustradores na composição do projeto. Cada um dos ilustradores teve a liberdade de escolher o conto a ser ilustrado a partir de sua identificação pessoal e a variedade de técnicas utilizadas por tais profissionais – nanquim, giz, gesso, tinta acrílica – possibilitou ainda mais a ampliação dos sentidos das obras.

Teleco, o coelhinho foi publicado originalmente no livro *Os dragões e outros contos* em 1965. Ele narra o encontro entre um coelho, de nome exposto no título, e um homem à beira do oceano. O primeiro contato entre eles se dá com o pedido de um cigarro pelo coelho. A partir daí, já somos inseridos no fantástico de Murilo Rubião em que não há uma grande surpresa por parte do narrador diante do pedido: a estranheza do coelho falar não é colocada em jogo, há apenas a aceitação do homem.

Após um tempo de conversa, o homem pergunta onde o coelho vive e ele afirma não ter um lar. É assim que o narrador-personagem convida o animal para morar na casa dele e descobrimos que Teleco é capaz de se transformar em todos os animais – menos em homem, seu maior desejo. A narrativa desenrola-se a partir das transformações de Teleco que busca sempre adaptar-se em um novo bicho de acordo com as situações vivenciadas e as pessoas ao seu redor – ora leão, ora cavalo, ora pulga, ora bode.

O livro publicado pela editora Positivo é considerado um livro com ilustrações, isto é, uma obra composta por um texto acompanhado pelas ilustrações. Nesse caso, o texto é predominante sobre as imagens, bem como é autônomo em relação a elas no que diz respeito ao sentido. De acordo com Sophie Van der Linden, no livro *Para ler o livro ilustrado*, no livro com ilustração, “o leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa” (LINDEN, 2011, p. 24). Sendo esse o caso de *Teleco, o coelhinho* já que, estando as ilustrações ausentes, o conto de Rubião pode ser compreendido em sua totalidade, sem prejuízo em seu sentido.

Tal afirmação não quer dizer, contudo, que, nesse tipo de livro, a ilustração não tenha sua importância, pelo contrário, a partir do momento em que ela foi acrescentada à obra, o conto muriliano teve sua narrativa reforçada pelas ilustrações de Odilon Moraes e isso faz com que a estranheza da situação vivida pelo narrador e a presença do fantástico se tornem ainda mais vivas aos olhos do leitor. Através da linguagem visual – as cores utilizadas, a técnica, a disposição dos personagens pelo espaço, as expressões de cada um deles em diferentes momentos da narrativa – o ilustrador foi capaz de adicionar mais uma camada ao conto de Rubião, além de, como vimos, contribuir para a aproximação do conto ao público juvenil. É importante mencionar que esse livro, junto aos outros dois da coleção, recebeu o Prêmio FNLIJ 2017 na categoria Especial Coleção.

Outro livro que gostaríamos de abordar é *Rosa* (2017), sendo este diferente do citado acima, visto que nele Odilon Moraes é autor tanto do texto verbal quanto do visual. *Rosa* é o antepenúltimo livro autoral publicado por Odilon Moraes, sendo o último *Vida animal* (2021). Escolhemos trazê-lo, pois desde quando conhecemos tal obra, ela chamou nossa atenção pelo peso da narrativa e pela referência que inspirou Moraes a escrever essa história.

Rosa é carregado de intertextualidade, já que a história foi inspirada pelo conto *A terceira margem do rio* do escritor João Guimarães Rosa. Como podemos confirmar, a referência intertextual está presente na obra desde o título. De acordo com o autor, em informações expostas no próprio livro (2017), os estudos para *Rosa* iniciaram em dezembro de 2005, quando nasceu seu primeiro filho. Desde esse ano, até o livro vir a ser publicado, ele era colocado e retirado na gaveta diversas vezes, ganhando ou perdendo pedaços de textos, modificando as ilustrações. Moraes parecia voltar a ele sempre que acreditava que as palavras ou as imagens pareciam se sobrepor uma a outra, na busca de evitar privilégios entre uma das linguagens, assim, construindo um caminho pelo meio das duas (MORAES, 2017).

O meio, referido nessas informações contidas no livro, é o mote para toda a narrativa, tanto a de Moraes quanto a de Guimarães Rosa, de onde surgiu a inspiração para a história. O conto de Guimarães Rosa foi publicado originalmente em 1962 no livro *Primeiras histórias*. De maneira sucinta e abrangente, o conto narra a história de um homem que um dia, sem explicação ou razão aparente, abandona a família para viver, sozinho, em uma canoa no meio do rio, de onde nunca mais sai.

Na matéria intitulada *As três margens de um novo livro: Odilon Moraes, Guimarães Rosa e o silêncio* (2017), o artista concede para o jornalista Bruno Molinero

relatos importantes acerca da obra. Molinero inicia a matéria com a frase “Há histórias que são feitas de palavras. Outras são escritas com silêncio” (2017, *online*). Rosa é um livro difícil de falar, mas essa frase consegue carregar bastante do sentido da história. Moraes diz que conversava pouco com o pai, porém a pintura os unia, foi o pai que o ensinou o apreço pela pintura. A dedicatória do livro aponta para essa relação: “A meu pai, / que me deu o silêncio. / A meu filho, / que o povoou” (MORAES, 2017, n. p.).

Rosa narra o relacionamento de um pai com um filho que, claro, é carregado do relacionamento do próprio autor com o seu, bem como dele com o seu filho, mas não se limita a uma autobiografia. São nesses silêncios entre pai e o filho que a narrativa se constrói, o não dito, o vazio que é repleto de sentidos e significados, o que é compartilhado muito mais pelas ações. Moraes, na entrevista, afirma que a obra é contida de três fases. A primeira delas é a relação entre o autor com o pai e com o filho, a segunda é a obra de Guimarães Rosa e a terceira é a própria concepção de um livro ilustrado.

A narrativa inicia com uma aparente loucura do pai, ocorrida logo que o filho nasce: o menino irá se chamar Rosa, “Rosa, só Rosa, mais nada. Rosa, igual nome de flor” (MORAES, 2017, n. p.). Então, um dia, no meio da madrugada, o homem pega uma canoa e parte. “Rio abaixo, rio afora, rio adentro fez morada” (MORAES, 2017, n. p.). Nesse trecho, é possível perceber a referência mais explícita à obra de Guimarães Rosa, já que o pai em *Rosa*, tal qual em *A terceira margem do rio*, larga tudo para viver na canoa.

Sobre a terceira fase mencionada, a da criação do livro ilustrado, o autor faz menção a Maurice Sendak, autor de *Onde vivem os monstros* (1963), quando este dizia que uma história ilustrada possui o tempo e o ritmo da poesia, como se fosse um poema gráfico, e que, por isso, é possível narrar em dois tempos distintos. Isso é o que ocorre em *Rosa*, enquanto a palavra vai narrando o que ocorreu no passado, quando o pai endoidou com o nascimento do filho e foi morar no rio, as ilustrações mostram o filho já crescido, tendo virado homem, retornando à casa do pai e, diferentemente da narrativa de Guimarães Rosa, entrando no rio na busca de encontrar o progenitor. Moraes afirma: ““Rosa” não é só para ser lido duas vezes – ele precisa passar por essas duas leituras. Só assim percebe-se que texto e imagem não coincidem nem falam sobre a mesma coisa: um está no passado, o outro mostra o presente” (MORAES apud MOLINERO, 2017, *online*).

Creemos que com essa análise da obra em conjunto com a entrevista concedida pelo autor a Bruno Molinero tenhamos conseguido demonstrar possibilidades das referências intertextuais na obra. Inclusive, é interessante pensar que muitos dos leitores,

potencialmente crianças, visto que a obra é concebida como “literatura infantojuvenil”, provavelmente ainda não tiveram contato com o conto a qual o texto faz referência, o que nos lembra algo discutido por Linda Hutcheon, que citamos no primeiro capítulo e retomaremos agora.

A autora menciona que, desafiando a suposta lógica dos leitores ou telespetadores – quando se pensa em filmes – conhecerem primeiro o texto “fonte” para depois conhecerem a adaptação, o contrário pode ocorrer: “uma vez motivados, podemos na realidade ler ou ver o chamado original após experienciar a adaptação, dessa forma desafiando a autoridade de qualquer noção de prioridade. As diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical” (HUTCHEON, 2013, p. 14).

Rosa (2017) não é considerado uma adaptação, mas ele estabelece uma relação direta com *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, e o que queremos afirmar com isso é que, possivelmente, ele pode ser um caminho para que leitores mais jovens aproximem-se do autor de *Grande sertão: veredas*.

Moraes conta para Molinero que buscou, com Rosa, fazer uma espécie de continuação do conto, e confessa: “O frio na barriga de mexer com uma história tão conhecida nunca desaparece. Você se pergunta o tempo inteiro se tem direito de interferir naquilo” (MORAES apud MOLINERO, 2017, *online*). Tal confissão de Moraes demonstra o reflexo de uma cultura que ainda coloca determinados autores, como Guimarães Rosa, em um lugar quase intocável, elevando suas produções a uma posição praticamente divina que, ao invés de aproximar, afasta possíveis leitores.

Um autor tão relevante para a literatura brasileira e, inclusive, mundial, mas que, apesar disso, muitas vezes é considerado “difícil” por tantos leitores, o que acaba distanciando-os e fazendo com que esse autor seja lido por uma parcela ínfima da população. Por isso, acreditamos que propostas como essa e como as que são feitas por tantos adaptadores – de retomar esses autores através de outras linguagens – podem contribuir para o acesso de leitores mais diversos a obras clássicas.

Por fim, citaremos algo dito por Molinero e que despertou nossa atenção, visto que se une à discussão aqui proposta. Para ele, *Rosa* resulta em uma “história poética que funciona com crianças e adultos, feita para ser lida várias vezes” (MOLINERO, 2017, *online*). Inclusive, Odilon Moraes, em uma outra entrevista, dessa vez concedida à jornalista Júlia Galvão para o jornal Diário de Pernambuco, ao ser questionado acerca do público-alvo de suas histórias, afirma:

Acho muito complicado para todo tipo de arte decidir o destinatário a priori. Se pode até dizer que o público do livro ilustrado no começo era direcionado para crianças, mas ao mesmo tempo tem que pensar que a beleza da arte é exatamente o contrário, é o destinatário que escolhe seu remetente, como uma carta ao contrário. O livro ilustrado toca a criança por essa criança que tem dentro dele. Acho que é inevitável. O máximo que você pode deixar é ser verdadeiro. (MORAES apud GALVÃO, 2018, *online*).

Por isso, muitos autores de livros ilustrados têm produzido livros considerados sem um público específico como destinatário, visto que compreendem que a linguagem literária pode se aproximar de diferentes maneiras em leitores de idades distintas e é a intenção desses criadores fazer com que isso aconteça.

Anna Luiza L. Guimarães (2018), em Trabalho de Conclusão de Curso, toma *Rosa* como base para refletir acerca da categorização de obras como literatura infantojuvenil e demonstrar como essa denominação deveria ser apenas um ponto de partida, não algo que a restringe a esse público. Reflexão essa apontada desde o título do trabalho: *Mas este livro é para criança? “Rosa” e a terceira margem do livro ilustrado*.

Livros tais como *Rosa* (2017), que possuem uma série de indicações de a qual público se destinam como: serem colocados nas estantes das livrarias e bibliotecas no setor denominado “infantojuvenil”; serem adotados pelas escolas – através de programas governamentais ou não – para a leitura em sala de aula; vencerem prêmios de associações ligadas às obras infantis e juvenis, como o Prêmio Jabuti e o FNLIJ; possuírem em suas fichas catalográficas as palavras-chaves “literatura infantil”, “literatura juvenil” e/ou “literatura infantojuvenil”; serem publicados por editoras que declaradamente destinam suas obras para o público infantil; mas que, apesar disso, “não são livros apenas para crianças” (GUIMARÃES, 2018, p. 5). Assim, a autora questiona: “Como e por que adultos rompem essa “norma” e se tornam leitores dos livros ilustrados?”. Essa configura-se, então, como uma das perguntas norteadoras de sua pesquisa.

A autora busca, através de referências bibliográficas, de relatos pessoais, de conversas com Odilon Moraes e com Marcelo Del’Anhol, editor de *Rosa*, traçar um caminho para mostrar ao leitor como a obra vai além da denominação inicial de “literatura infantil”. Para isso, ela, inclusive, questiona a denominação e apresenta uma que tem sido usada contemporaneamente: livro para infância. Segundo a autora, esta denominação “coloca em questão não só “ter ou não um destinatário único”, como também a “infância” estaria sendo relacionado” (GUIMARÃES, 2018, p. 5).

A pergunta da autora vai sendo respondida na medida em que ela percebe o envolvimento de adultos com os livros ilustrados durante o trabalho de formação de professores que ela realiza no interior do Rio de Janeiro. Guimarães (2018) afirma que esses profissionais têm pouco acesso à literatura no geral. Fora o trabalho com os professores, ela também estabelece contato com pais de crianças de 3 a 10 anos por meio de um serviço de biblioteca em casa, selecionando alguns livros que serão lidos pela família ao longo do mês. Ela afirma que os questionamentos levantados no trabalho acerca da relação de leitores adultos com o livro ilustrado “percorreram um caminho que passa pelo silêncio, pela arte, pela liberdade, gerando experiências nem sempre objetivas, que surgiram também da observação durante esses trabalhos” (GUIMARÃES, 2018, p. 18). Além disso, a pesquisadora afirma que nesse primeiro contato de muitos adultos com os livros ilustrados ela observa-os

se emocionando, abraçando os livros como se abraçassem pessoas, lendo e relendo, passando páginas e voltando nelas. Ouço relatos de pessoas que não se consideram leitoras, que não frequentavam livrarias ou bibliotecas, mas a partir do contato com o livro ilustrado, passaram a frequentar, a ter o desejo de ler. Também ouvi de pais que se consideram leitores o quanto a literatura para a infância apresentada para seus filhos estava lhes causando grandes reflexões. (GUIMARÃES, 2018, p. 18).

Esse trabalho, realizado de maneira prática pela formadora e pesquisadora Anna Luiza Guimarães, reforça a discussão que viemos empreendendo durante essa dissertação: a ampliação do público-leitor provocada por obras como essas, que desafiam os limites da classificação “literatura infantil” e que, no caso das obras que escolhemos para análise, também atribuem novos sentidos a textos já existentes, publicados por autores consagrados na literatura brasileira, como Alphonsus de Guimaraens, e estrangeira, como Fernando Pessoa, a partir das ilustrações de Odilon Moraes, fazendo com que estes deixem de configurar-se tão somente como poemas e passem a adentrar no campo do livro ilustrado.

Após tantos exemplos citados neste capítulo, gostaríamos de finalizá-lo com uma discussão: esses textos, como cartas, discursos, poemas deixam de configurarem-se enquanto tais quando são publicados como livros ilustrados? Eles perdem sua “classificação” original? Acreditamos que esse é o momento de esclarecermos esse ponto. Por isso, afirmamos: não. Os poemas que analisaremos permanecem sendo poemas,

porém, após serem publicados em formato de livro ilustrado, eles ganham uma nova camada.

Na citada obra *Para ler o livro ilustrado* (2011, p. 29), Sophie Van der Linden dedica um tópico para questionar: “o livro ilustrado é um gênero?”. Para tal, a autora se vale de uma discussão de David Lewis, na qual o autor afirma que o livro ilustrado pode acolher alguns gêneros sem constituir por si só um gênero identificável. Segundo Lewis (apud LINDEN, 2011, p. 29): “[...] O livro ilustrado não é um gênero [...]. O que encontramos no livro ilustrado é um tipo de linguagem que incorpora ou assimila gêneros, tipos de linguagem e tipos de ilustração”. A autora constata que, de fato, esse tipo de livro engloba vários gêneros inseridos nas categorias da literatura geral, assim, encontramos nele “tanto contos de fadas como histórias policiais ou poesias”, algo que já viemos mostrando durante o presente de trabalho.

Linden (2011), então, toma como um dos objetivos principais de sua pesquisa demonstrar como a organização material desse tipo de livro distingue-se de outras publicações para crianças que possuem imagens, buscando firmar o livro como efetivamente “uma forma específica de expressão”. É sobre essa expressão que nos debruçaremos ao longo do próximo capítulo, de modo a compreender sua origem, as primeiras publicações que se encaixam nesse tipo de livro, sua proximidade com a literatura infantil e os rótulos advindos dessa relação, até chegarmos nas três obras ilustradas por Odilon Moraes escolhidas para análise.

3. A TRÍADE DO LIVRO ILUSTRADO: PALAVRA, IMAGEM E PROJETO GRÁFICO NOS POEMAS INTERPRETADOS POR ODILON MORAES

Com efeito, cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta profundamente seus possíveis usos e transmissões.

Roger Chartier

A imagem está presente nos textos infantis desde os primórdios, seja como uma vinheta em uma folha de rosto, acompanhando um poema, iniciando uma história, finalizando um livro, ela estabelece uma relação com aquilo que se conta. Ao longo dos anos, essa relação entre a palavra e a imagem nos livros destinados ao público infantil foi evoluindo e esta última passou a ter um espaço cada vez maior de destaque. Com essa evolução, surgiu o que compreendemos hoje como livro ilustrado¹⁹ infantil, sendo este uma obra em que as duas linguagens, verbal e visual, se unem para contar uma história, mas não só: há ainda a presença da materialidade, ou seja, aquilo que torna o livro um objeto – como capa, papel, formato, tipografia – que também se faz presente como um elemento narrativo.

Nesse tipo de livro não há uma soberania da palavra ou da imagem, mas há uma articulação entre as duas, quer em uma relação de complementariedade ou de contraposição, o leitor do livro ilustrado deve estar a compreender conjuntamente o que é escrito e o que é mostrado. De acordo com Nikolajeva e Scott (2011, p. 15), no livro ilustrado, tanto “as palavras como as imagens deixam espaço para os leitores/espectadores preencherem com seu conhecimento, experiência e expectativas anteriores, e assim podemos descobrir infinitas possibilidades de interação palavra-imagem”.

Além disso, segundo Linden (2011, p. 9), ler um livro ilustrado não é apenas ler a palavra e a imagem, apesar de também o ser, mas envolve saber observar o uso de um formato, “de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página,

¹⁹ Em razão das diferentes perspectivas teóricas, não há no Brasil um consenso estabelecido sobre como chamar o livro ilustrado. Além desse, há quem chame de *álbum*, *álbum ilustrado*, *livro álbum* ou até mesmo *livro infantil contemporâneo*. Essa dificuldade em nomear não ocorre só no país, em 1982, Schwarscz utilizou pela primeira vez o termo *picturebook*, outros autores preferiram a forma *picture-book* ou mesmo *picture book*. Na França e na Espanha há o uso do termo “*álbum*”, assim como em Portugal (LINDEN, 2011; MORAES, 2019). Por isso, ao longo desse capítulo, ao citarmos alguns autores, pode haver diferença na maneira de grafar a palavra, porém afirmamos que se trata do mesmo objeto.

afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma relação à outra”. Logo, percebemos que esse tipo de livro solicita uma série de habilidades por parte do leitor, não somente a leitura atenta do texto verbal, mas também a apreciação de todas as características que compõem tal obra.

3.1 De onde o livro ilustrado vem? Uma contextualização histórica no cenário europeu e brasileiro

Retornando ao início dessa expressão artística, pode-se afirmar que as primeiras publicações destinadas ao público infantil e juvenil continham poucas imagens, havendo uma predominância do texto verbal. Até a primeira metade do século XIX, era mais comum o livro com ilustração, isto é, aquele livro constituído por um texto principal em que as imagens estão presentes em algumas páginas, estampando algo já expresso pelas palavras (LINDEN, 2011). Nesse caso, o texto é que predomina sobre as imagens, bem como é autônomo a elas em relação ao sentido.

Foi através da técnica da xilogravura que se criaram os primeiros livros com imagens para crianças, já que até o século XVIII essa era a única técnica que permitia a união em uma mesma página de letras e figuras. Como uma marca dessa técnica temos as ilustrações de Gustave Doré, um dos ilustradores mais reconhecidos do século XIX e que trabalhou em obras como *A divina comédia* (1472), *Dom Quixote de La Mancha* (1605), além de contos de fadas de Charles Perrault. A xilogravura é considerada a técnica mais antiga de gravura, “obtida a partir de desenho realizado em uma prancha de madeira, ferida em sulcos que projetam a imagem em relevo, depois embebida em tinta e reproduzida no papel” (RAMOS, 2013, p. 18). Porém, antes disso, outras técnicas surgiram e foram importantes para experimentar a criação de imagens nos livros.

De acordo com Linden (2011), no século XVI, popularizou-se o uso do talho-doce, uma gravura criada com cinzel ou ácido em cima de uma placa de cobre. Nos anos 1770, desenvolvida por Thomas Bewick, surgiu a xilografia de topo, “feita sobre uma prancha cujo corte transversal às fibras oferece uma superfície muito densa, o que permite gravar com grande precisão” (LINDEN, 2011, p. 12). Também no final desse mesmo século foi desenvolvida a litografia, por Aloysius Senefelder, que possibilita desenhar diretamente na pedra utilizando lápis, pincel, penas.

Além disso, o desenvolvimento dos procedimentos de impressão favoreceu uma maior disseminação dos livros, assim como possibilitou a multiplicação de obras reunindo

caracteres tipográficos e imagens. Segundo a autora, o desejo de uma literatura especificamente destinada ao público infantil por parte do editor Hetzel permite a publicação de obras na França, nos anos 1860, criadas especialmente para a infância.

Esses livros publicados por Stahl, pseudônimo do editor Hetzel, e ilustrados por Lorentz Frölich, deram, mais tarde, origem à obra *La Journée de Mademoiselle Lili*, em 1862. Nesse livro, as ilustrações são acompanhadas por textos situados abaixo delas, “ambos se sucedendo ao longo de narrativas centradas em personagens infantis, cujo ponto de vista é deliberadamente adotado pelas imagens” (LINDEN, 2011, p. 14). Em paralelo, outros livros ilustrados utilizaram-se da técnica de estêncil, por exemplo, que permite a criação de ilustrações coloridas. Na Alemanha é publicado *Max und Moritz* (1865), de Wilhelm Busch, que conta as diabruras de dois irmãos através de páginas contendo uma sequência de imagens e breves blocos de texto.

É importante lembrar, nesse ponto, que apenas no século XIX surgiu o conceito de infância, ou seja, antes disso não existia a noção de “universo infantil”, como já vimos no Capítulo 1. A “criança”, como conhecemos hoje, com suas especificidades e necessidades, nasceu junto com a consolidação da burguesia durante a Segunda Revolução Industrial, isto é, na metade do referido século. Daí surgirem, nesse período, uma série de artefatos – objetos, mobiliários, vestimentas – consideradas como apropriadas a esse novo público. Dentro desse universo de produtos, estava o livro ilustrado. Nesse sentido:

Os livros ilustrados foram, em um primeiro momento, pensados como um objeto, um brinquedo destinado às crianças. Um livro para ser, tal qual o brinquedo, manuseado por elas. Tinham mais um caráter de jogo do que de literatura, embora pudessem conter imagens associadas as palavras. (MORAES, 2019, p. 53).

É nesse contexto que estão os *toybooks*, literalmente “livros-brinquedo” que foram um sucesso na Inglaterra vitoriana. Nos anos 1870, os *Toy Books*, de Walter Crane e Kate Greenaway, “atestam um particular interesse pelo suporte e seus recursos visuais, ao mesmo tempo que desenvolvem uma abordagem decorativa na ilustração” (LINDEN, 2011, p. 14). Por isso, de acordo com Moraes (2019, p. 53), o século XIX na Inglaterra foi o período em que, de fato, a história do livro ilustrado começou a se firmar e essa época é uma “referência incontornável”.

Randolph Caldecott, autor tido por Maurice Sendak como o inventor do livro ilustrado moderno, consegue entrelaçar imagens e textos de modo complementar em livros como *The House that Jack Built* (1878). Mas é em 1919, segundo Linden (2011), com a publicação de *Macao et Cosmage*, de Edy-Legrande, que há a consagração da inversão da relação vigente de predominância do texto sobre a imagem no livro com ilustração. O próprio formato do livro, quadrado, implica uma diagramação que permite à imagem estar em evidência. No prefácio à edição de 2000, Michel Defourny diz: “De fato, essa é uma obra que privilegia explicitamente o visual, anunciando, em 1919, o livro ilustrado contemporâneo infantil” (DEFOURNY, 2000 apud LINDEN, 2011, p. 15).

Assim como Linden (2011) afirma, esse rápido trajeto da história das imagens com o livro ilustrado infantil é inevitavelmente lacunar, entretanto consideramos relevante trazer essas publicações que revelaram ser bastante importantes para a história do livro ilustrado contemporâneo. Já nos anos 1950-1960, há as obras publicada pelo editor Robert Delpire constituindo um grande passo na evolução da imagem no livro ilustrado.

Delpire almejava, sobretudo, ampliar o espaço e o status da imagem dentro do livro. Concebendo não uma produção destinada a crianças e jovens, mas de criação autônoma, ele publicava obras em que os componentes formais participavam juntos da expressão geral (LINDEN, 2011, p. 17).

Sendo assim, Delpire levava em conta a materialidade do livro, isto é, seu projeto gráfico, não apenas a história narrada no miolo. De acordo com Linden (2011, p. 17), esse cuidado dispensado pelo editor ao conjunto que compõe o livro, até mesmo à tipografia, anuncia “a importância do aspecto visual nos livros ilustrados contemporâneos”.

Então, com a publicação na França de *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendak, em 1967, é anunciada uma nova concepção da imagem, “que passa permitir representar o inconsciente infantil” (LINDEN, 2011, p. 17). Segundo Giselly Lima de Moraes (2015), o livro de Sendak se torna tão importante para a literatura infantil porque não inova apenas nas ilustrações, as quais ilustram não só o que acontece na realidade da história, mas também o que se passa no mundo interno do personagem. Acerca da relação com o livro ilustrado, Sendak chega a dizer: “É meu campo de batalhas. É onde me expresso. [...] Onde despejo aquelas fantasias que estiveram comigo por toda a vida, é onde dou a elas uma forma que signifique algo. [...] É onde luto minhas batalhas, e onde eu espero ganhar minhas guerras” (SENDAK, 1988 apud MORAES, 2019, p. 22), ou

seja, é o local onde o autor realiza-se enquanto artista e, conseqüentemente, enquanto indivíduo.

A partir dessa década e nas próximas que viriam, a política editorial permitiu o surgimento de diversos ilustradores que trabalham com a relação texto-imagem, favorecendo o acolhimento de ideias cada vez mais criativas e inusitadas para os livros, como livros-fotográficos, com imagens abstratas, livros-imagem, livros de artistas plásticos. Nos anos 1970 e 1980, essas publicações continuam em ascensão e aparecem pequenas editoras que também exploram novos caminhos para o livro ilustrado, com ainda mais livros-imagem e livros com estruturas não narrativas, e nos anos 1990, há a concretização de iniciativas editoriais inovadoras que concedem ao livro ilustrado a amplitude que conhecemos hoje (LINDEN, 2011).

Essa retrospectiva, ainda que breve, como aponta Linden (2011), nos permite demonstrar a grande evolução do livro ilustrado que, “incansavelmente, desde as primeiras publicações, trabalha no sentido de afirmar o espaço e o status da imagem”. A autora ainda arrisca dizer que a imagem se afirmou no livro ilustrado a ponto de “contaminar” o conjunto de mensagens, fazendo com esse tipo de livro seja um objeto visual desde o princípio. Para a autora, o livro ilustrado “passa por uma ampla efervescência criativa que já não tem limites em termos de tamanho, materialidade, estilo ou técnica, e toda a sua dimensão visual, inclusive tipográfico, é em geral elaboradíssima” (LINDEN, 2011, p. 21).

Com relação ao cenário nacional, podemos pensar que a obra inauguradora do livro ilustrado no Brasil foi *Flicts*, de Ziraldo, publicado originalmente no ano de 1969. O autor conta a história de uma cor “muito rara e muito triste que se chamava Flicts” (2019, n. p.), uma cor que busca seu lugar nos amigos, nas bandeiras, no mar, nos jardins, mas não encontra. Até que um dia ele cansa de procurar e desaparece, vai subindo, subindo, até sumir e aí que temos a surpresa da narrativa: “mas ninguém sabe a verdade, a não ser os astronautas que de perto, de pertinho, a lua é flicts” (2019, n. p.).

Flicts nasceu de uma condição do editor Fernando de Castro Ferro para que Ziraldo pudesse publicar o livro *Jeremias, o Bom*. Ziraldo tinha a pretensão de publicar tiras semanais no Jornal do Brasil e na revista Cruzeiro e para isso levou alguns originais para editora Expressão e Cultura. O editor, Castro Ferro, concordou em publicar o livro, mas para isso solicitou de Ziraldo um livro infantil. O prazo era curto, mas Ziraldo concordou no mesmo instante. Como tinha pouco tempo, o autor “direcionou a busca de uma solução técnica totalmente fora dos padrões das ilustrações infantis da época, em sua

maioria pensadas como desenhos e pinturas figurativas, com personagens em cenários bucólicos de contos de fadas”, como diz Guto Lins (2019, n.p.), autor e ilustrador brasileiro, no prefácio da edição comemorativa de 50 anos da obra. Segundo Lins (2019), *Flicts* rompe radicalmente com isso.

O protótipo de *Flicts* foi feito com pedaços de papéis picados coloridos colados apenas em um livro impresso como base. As ilustrações foram criadas com o auxílio de tesoura e estilete. Ainda segundo Lins (2019):

O produto final, o livro impresso, foi montado dentro da gráfica, com Ziraldo aprendendo e experimentando, dirigindo técnicos e máquinas na busca da poesia. *Flicts* talvez seja o primeiro livro infantil brasileiro em que o termo “original” foi substituído por “arte final”. E o mais interessante é saber que tanto a falta de pincéis e tintas quanto o prazo curto não foram encarados como obstáculos e sim como parâmetros criativos, norteando a busca da melhor forma de se expressar e se comunicar (LINS, 2019, n.p.)

Logo, como podemos observar pelo que diz Lins, a partir de *Flicts* a concepção acerca da relação entre a palavra e a imagem se modifica, pois a palavra deixa de ser superior e a única a qual o leitor deve se voltar para a compreensão da história e passa a estabelecer uma relação de parceria e complementariedade com as ilustrações. De acordo com Lins (2019), *Flicts* possibilitou a abertura de portas e iluminou a carreira de tantos autores e ilustradores que vieram após ele ao “propor uma estética contemporânea, com influências ressignificadas da POP-ART e do design europeu” (LINS, 2019, n.p.).

Na dissertação *Flicts, livro de artista* (2007), a autora Claudia Cascarelli realiza uma pesquisa sobre a vida e a obra de Ziraldo, suas influências, o contexto histórico de sua produção e a repercussão estrondosa de *Flicts* desde o seu lançamento, vendendo 10.000 exemplares em apenas 6 meses, além de trazer oficinas de leitura literária para observar a recepção das crianças acerca da obra. Ao falar sobre a relevância do livro, Cascarelli aponta:

A partir de *Flicts* o livro infantil brasileiro avança em termos de experimentação; redimensiona-se a concepção gráfica desse objeto e também a leitura. Torna-se necessário atualizarem-se os sistemas de recepção do leitor, que deve passar da recepção fragmentária (que separa texto verbal e imagens em leituras independentes, justapostas) linear (que lê apenas em linha reta horizontal, em andamento sucessivo) e predominantemente linguística (supremacia da palavra para a construção de significados) a um olhar semiótico (aberto à interposição

de códigos, ao acasalamento de signos, geradores da leitura em mais de uma direção). (CASCARELLI, 2007, p. 35).

É esse um dos conceitos de livro ilustrado: uma obra em que a leitura atenta de cada uma das partes que compõem o livro é exigida para a sua compreensão completa. Moraes (2015) faz uma comparação entre a relação do texto verbal e visual no livro ilustrado com a voz e os movimentos dos antigos contadores de histórias para mostrar como, desde o princípio, na literatura infantil, a palavra e a imagem estiveram conectadas. Segundo a autora: “Nas histórias tradicionais narradas oralmente, a palavra proferida é matizada por movimentos do corpo do narrador, assim como pelas expressões de sua face e da modulação da sua voz, fazendo o ato de ver e de ouvir, parte da fruição da literatura” (MORAES, 2015, n.p.). Desse modo, há uma união entre a palavra, saída da boca do narrador; e o que é expresso pelo seu corpo, o visual e imagético, tal como no livro ilustrado.

Após Ziraldo ter publicado *Flicts*, surgiram outros ilustradores e ilustradoras, autores e autoras de seus textos ou ilustrando textos de outrem, que deram continuidade à exploração da relação entre palavra e imagem e que seguiram inovando nas técnicas, cores e traços. É o caso de *Ida e Volta* (1976) de Juarez Machado que conta o cotidiano de um personagem através de pegadas no chão e diferentes cenários e objetos com os quais esse personagem – “invisível”, já que apenas vemos suas pegadas – interage. Tudo isso narrado apenas com imagens. Segundo Zilberman (2014), *Ida e volta* é criação inovadora e comprometida com o gênero que faz parte, a literatura infantil, apesar de, como apontamos anteriormente, não ser publicada, fora do Brasil, como um livro destinado ao público mais jovem.

Luís Camargo, em *Ilustração do livro infantil* (1995) afirma que esse foi o nosso primeiro livro só de imagem, desenhado por Machado em 1969, mas que “só foi publicado em 1975, primeiro em uma coedição Holanda/Alemanha; em seguida na França, Holanda, Itália e, finalmente em 1976, no Brasil, pela Primor” (CAMARGO, 1995, p. 71). O livro recebeu vários prêmios nacionais e internacionais, entre eles a Láurea Altamente Recomendável – Criança, em 1976, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), e o Prêmio Luís Jardim, em 1979, na categoria Melhor Livro de Imagem.

Nesse mesmo período Angela-Lago também começa a publicar seus livros, sendo os primeiros *Sangue de barata* (1980) e *Uni duni e tê* (1982) nos quais ela é escritora e

ilustradora. Em 1984 ela lança *Outra vez* em que, segundo Zilberman (2014, p. 163), “revela a ruptura da autora com o discursivo da linguagem verbal”. Nele, a imagem se sobrepõe à palavra a cada página. De acordo com Zilberman (2014), *Outra vez* faz uma retomada à *Ida e volta*, cujos títulos remontam à ideia de circularidade da narrativa. Além disso, “ambas as histórias encetam por um trajeto que conclui quando as personagens ou as situações retornam ao começo” (ZILBERMAN, 2014, p. 163). Para Camargo (1995, p. 72), *Outra vez* destaca-se por “sua qualidade estética, pela complexidade do enredo, que entrelaça vários eixos narrativos e pela riqueza semântica, que permite diferentes níveis de leitura”. Depois deste livro, Ângela-Lago ainda publica outros tantos nos quais ela é autora e ilustradora ou ilustra livros de outros escritores, nos quais ela exerce sua inventividade, utilizando uma variedade de técnicas e traços.

Também em 1980, a escritora e ilustradora Eva Furnari publica quatro livros de imagem: *Todo dia*, *De vez em quando*, *Cabra-cega* e *Esconde-esconde*, juntos formando a coleção *Peixe vivo*. Já ao final de 1981, a autora começa a desenhar pequenas histórias sem texto para a *Folhinha de S. Paulo*, suplemento voltado para as crianças do jornal *Folha de S. Paulo*, posteriormente publicadas em livro pelas editoras Paulinas, *A bruxinha encantadora e seu secreto admirador*, *Gregório*, e FTD, *Bruxinha 1 e 2*. Em 1982, são publicados *A bruxinha atrapalhada* e *Traquinagens e estripulias*, pela Global, seguindo a mesma linha das histórias publicadas no *Folhinha*, mas com a inovação de utilizar duas cores nas ilustrações. E partir de 1983, a autora começa a publicar histórias com desenhos já pensados para livro: *Filó e Marieta* (1983), *Zuza e Arquimedes* (1983), *Amendoim* (1985), como aponta Camargo (1995).

De acordo com Furnari (2012), na segunda metade do século XX configurou-se uma nova realidade social, econômica, tecnológica e política. Nessa nova realidade, a criança foi centralizada como parte do mercado de consumo e se tornou foco de discussões de toda ordem, sobretudo relacionadas ao campo educacional. Por consequência, a produção de livros infantis e juvenis também mudou, havendo uma revolução na qualidade da produção gráfica mundial. “O Brasil chegou a isso um pouco depois, mas logo recuperou o atraso. Houve um avanço forte e rápido e boa parte dos livros nacionais hoje tem grande qualidade de texto e uma informação estética nova e vigorosa.” (FURNARI, 2012, p. 56). Assim, com a eminente chegada do novo século há a efervescência de possibilidades na produção de livros literários:

Livros interativos, arte gráfica moderna e exuberante, formatos não-convencionais; materialidade do objeto livro constituída por panos, plástico, papéis nobres, reciclados; figuras tridimensionais, livros com espelhos ou que emitem sons; livros em CDs Rom, e-books. (DALCIN, 2012, p. 6).

Dalcin (2012) aponta que a diversidade se faz cada vez mais presente na materialidade do objeto livro com a intenção de atrair e seduzir essa mercadoria, já que, ao redor dela, também estavam presentes uma série de outros objetos que competiam por atenção, como videogames, programas de televisão, TV por assinatura etc.

É nesse período, na década de 1990, que os produtores de livros ilustrados no Brasil passam por um momento de reflexão. Os autores e ilustradores Roger Mello, Marilda Castanha e Graça Lima foram à exposição de ilustração no Salão do Livro de Bolonha, pois o Brasil fora homenageado. De acordo com Dalcin (2012, p. 6), esse momento foi responsável por “um momento de choque de ideias e concepções que envolvem a qualidade dos livros produzidos, tanto do ponto de vista gráfico como cultural”, assim, o Salão do Livro tornou-se o propulsor de uma nova maneira de pensar e fazer literatura no país.

Em uma entrevista para a autora, Odilon Moraes comenta essa ida dos brasileiros à Bolonha e destaca que lá eles perceberam que o livro alemão trazia a cultura alemã impregnado em si, algo que faltava aos livros brasileiros. Tal afirmação é confirmado pela fala de Marilda Castanha, no livro *Traço e Prosa* (2012), acerca dessa ida em 1995 à Feira de Bolonha:

A exposição estava ali com diversos ilustradores. Se era para falar do livro, falavam do frio, mas de dentro. Se a ilustração fosse mais alegre, extrovertida, estava tudo ali, sem precisar de explicações, de textos. Foi isto o que senti em Bolonha e depois em Sarmede: a força da imagem como narrativa. Os ilustradores falavam do seu jeito e do seu lugar com muito compromisso e competência. O mexicano tinha a alma mexicana, muralista, os poloneses mostravam o jeito introspectivo, os nórdicos mostram o frio, o gelo, como ninguém. E que eu devia ser o que eu já era: uma ilustradora brasileira. Eu ainda não havia visto ou percebido isto de dentro do Brasil. Sair e voltar. O olhar da gente quando retorna pra cá é outro. (CASTANHA, 2012, p. 161).

Assim, o que a autora constatou é que a produção brasileira precisava refletir mais sua própria história, determinando seu próprio estilo, suas técnicas e não apenas reproduzir aquilo que vinha de fora. Moraes ainda acrescenta que esse momento, para os ilustradores brasileiros, foi uma espécie de Semana de Arte Moderna de 1922, “em que,

com o intuito de dialogar sobre a identidade nacional, compreender a cultura brasileira, bem como os rumos da literatura, alguns ilustradores começaram a se reunir para pensar sobre o que seria o livro ilustrado brasileiro” (DALCIN, 2012, p. 7).

É nesse ponto que tais ilustradores buscam estudar e produzir criações voltadas para a cultura brasileira. Nelson Cruz, marido de Marilda Castanha, também tomado pela vontade de representar o Brasil como um ilustrador brasileiro, passa a estudar a história de Minas Gerais e, em seguida, produz uma coleção com o título de “Histórias para contar histórias”, publicada pela Cosac Naify; Castanha realiza uma pesquisa sobre a maneira de desenhar dos índios, bem como sobre a linguagem deles; Roger Mello produz livros como *Carranca de São Francisco* e *Cavallhada de Pirenópolis*, dedicando-se a estudar o folclore brasileiro, suas raízes e Graça Lima direcionou seu olhar para a arte brasileira, estudando a Semana de Arte Moderna. (DALCIN, 2012). Também comentando sobre os efeitos da Feira do Livro de Bolonha, Graça Lima afirma que ela e Roger Mello chegaram à conclusão de que

o impacto do trabalho deles [os ilustradores europeus] se devia ao respeito à própria cultura que eles têm. Eles traduzem no trabalho a própria cultura. [...] Pode ver, é nítido, daquele ano pra cá, eu, a Marilda [Castanha], o Roger [Mello], todo mundo faz uma reflexão sobre a estética do trabalho, tem uma mudança grande, uma modificação na palheta de cores, nas formas com temas mais regionais etc. (LIMA, 2012, p. 172).

A importância do Salão do Livro de Bolonha foi tamanha que provocou nos autores e ilustradores desse período uma reflexão profunda sobre a maneira de pensar o objeto livro e a organização do projeto gráfico, fazendo com que a preocupação estética desses autores avançasse ainda mais, não só voltando-se para a palavra e a imagem, mas para toda a constituição do livro enquanto materialidade. Como a maior parte desses profissionais citados acima também eram *designers*, eles passaram a fazer o projeto do livro como um todo, ou seja, desenvolvendo textos, ilustrações e projeto gráfico, o que, segundo Graça Lima (2012), proporcionava que eles chegassem em melhores resultados, com a narrativa mais enriquecida. Desse modo, de acordo com Dalcin (2012):

Toda essa mudança coloca o leitor em contato com livros que delineiam a cultura brasileira e sua história, o que requer novos olhares, horizontes e conhecimentos diante da leitura. A inventividade e a complexidade do ato leitor se transformam, pois além de decodificar palavras, ler com fluência e/ou ler imagens descoladas da escrita, torna-se necessário

estabelecer relações com outros conhecimentos para que se compreenda o lido em sua essência. (DALCIN, 2012, p. 7)

É com essa efervescência de ideias de modificações na concepção do livro que os autores e ilustradores brasileiros adentram na próxima década, a primeira do século XXI. Esse é um período repleto de acontecimentos mundiais que transformam a vida do homem, suas relações pessoais e profissionais e sua maneira de se expressar no mundo, ou seja, seus costumes, hábitos, valores e crenças. Uma década cheia de ataques e atentados terroristas em razão da política ou religião, crise econômica em diversos países, conflitos militares, alterações climáticas causando grandes catástrofes naturais, aquecimento global (DALCIN, 2012).

Também é nesse período que a internet se consolida como veículo de comunicação em massa e armazenagem de informações com a globalização atingindo um nível sem precedentes históricos. As redes sociais, como o *Orkut*, *MSN*, *Skype*, *Facebook*, com suas mensagens instantâneas e suas outras funções de interação, modificaram até hoje como as pessoas se relacionam pessoalmente e profissionalmente.

No cinema, há a adaptação de diversos livros que se tornaram *best-sellers* entre o público juvenil, como *Marley e eu*, *Harry Potter*, a saga *Crepúsculo*, *O menino do pijama listrado*, *O senhor dos anéis*, que renderam milhões de dólares para a indústria cinematográfica. Dalcin ainda registra que em 2001, Ziraldo comemora 40 anos de *A turma do Pererê*, 30 anos de *Flicts* e 20 anos do *Menino Maluquinho*. Além disso, em 2002, foi comemorado o centenário do poeta Carlos Drummond de Andrade.

Todos esses fatos acima citados modificaram, direta ou indiretamente, a cultura, as ideias, os hábitos, os valores da população brasileira. “A vida dos seres humanos passa a acontecer em um mundo altamente globalizado, interativo e tecnológico. É nesta configuração política, econômica, religiosa, natural, tecnológica e cultural, que se inscreve a literatura infantil desta década” (DALCIN, 2012, p. 8). Nesse sentido, para essa literatura, tal período marcou a expansão da produção brasileira para o mundo. Em 2000, por exemplo, a Feira de Bolonha teve como tema os 500 anos do Brasil e a Editora Companhia das Letrinhas recebeu o Prêmio *New Horizons* com o livro *Na rua do Brás*, escrito por Dráuzio Varella e ilustrado por Maria Eugênia.

É por volta dessa década final do século XX e na primeira do século XXI que alguns autores, hoje bastante presentes no mercado editorial e nas premiações anuais de livros, começam a surgir, seguindo na esteira de experimentações a partir do objeto livro

ilustrado. Dentre esses autores, estão Alexandre Rampazo, André Neves, Renato Moriconi e o próprio Odilon Moraes. Nomes esses que, ao se pensar em livro ilustrado, é muito difícil um leitor não lembrar de algum deles.

Nesse sentido, esses e muitos outros autores e autoras continuaram se destacando ao criar obras que exploram os recursos oferecidos por esse tipo de narrativa e jogam cada vez mais com a relação entre a palavra, a imagem e o projeto gráfico do livro. O livro ilustrado tem se aventurado pelo uso de formatos, materiais, técnicas, referências ainda mais diferentes – e estão intrinsecamente ligados ao objetivo de fruição com a obra – ampliando-se de tal forma que hoje é praticamente impossível definir “o que pode” e “o que não pode” em um livro com essas características.

3.2 Considerações acerca do livro ilustrado

No termo livro ilustrado o adjetivo não denota apenas uma qualidade do substantivo – a de conter ilustrações. Ele o transforma em outra coisa.
Odilon Moraes

Iniciamos esse tópico com tal afirmação de Odilon Moraes porque acreditamos que ele, enquanto pesquisador, consegue definir muito bem para o leitor o que seria esse objeto tão intrigante, o qual muitos pesquisadores ainda questionam se é um objeto artístico ou literário. No livro ilustrado, o termo “ilustrado” não é um mero acompanhante da palavra “livro”, como pode acontecer em outras situações de uso dessa palavra, ou seja, nesse tipo de livro, as ilustrações não somente o acompanham, mas o constituem tanto quanto as palavras. Logo, é como se “livro ilustrado” fosse uma palavra composta, a qual seu significado só pode ser apreendido a partir da junção dos dois termos. Novamente de acordo com Moraes (2019):

Tal como o escritor se utiliza das palavras, o ilustrador se utilizaria das imagens para contar coisas. Portanto, o livro ilustrado seria, assim como entende a grande maioria dos estudiosos do tema a partir dos anos 1980, não simplesmente um objeto contendo palavras e imagens, mas uma maneira de ordená-las obtendo efeitos próprios de uma narrativa híbrida. Uma narrativa assentada em dois códigos diferentes. Forma híbrida que, além de constituir um território específico da linguagem, necessitaria também de uma postura diferente do leitor/espectador. (MORAES, 2019, p. 23).

Assim, compreende-se, a partir das palavras de Moraes, que não é possível analisar um livro ilustrado considerando apenas uma de suas linguagens, ou seja, não é possível analisar apenas a palavra ou a imagem separadamente. Ou, ainda que ocorra essa análise, ela estará incompleta. Nesse sentido, ao pensar na palavra, em um livro ilustrado, necessariamente deve-se pensar em qual relação de sentido ela estabelece com a imagem a qual está associada, compreendendo que essa relação nem sempre será de complementariedade e reforço, podendo ser também de contraponto. À vista disso, as autoras Nikolajeva e Scott (2011, p. 18) chegam a afirmar que há um “texto específico dos livros ilustrados” criado a partir da interação entre as informações verbais e visuais.

De acordo com as autoras, para que o livro ilustrado não deixe de dar margem para a imaginação do leitor, é necessário que palavras e imagens não preencham totalmente suas respectivas lacunas, de modo que ofereçam informações diferentes ou que de algum modo se contradigam para que possamos ter uma variedade de leituras e interpretações. Quando isso ocorre, tem-se o que elas chamam de “dupla orientação da escrita” ou “contraponto”.

O contraponto ocorre quando, em algum nível, a palavra e a imagem não estão dizendo exatamente o mesmo, criando algum tipo de contradição, ironia, brincadeira. Assim, os livros que “empregam o contraponto são particularmente estimulantes porque suscitam muitas interpretações possíveis e envolvem a imaginação do leitor” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 42) havendo uma variedade de jeitos disso ocorrer. As autoras mapeiam oito tipos de contraponto, sendo eles: contraponto no endereçamento, no estilo, no gênero ou modalidade, por justaposição, na perspectiva ou ponto de vista, na caracterização, de natureza metafictícia e, finalmente, no espaço e no tempo. Nesse sentido, para Peter Hunt, em *A crítica e o livro-ilustrado*:

Os livros-ilustrados podem explorar essa relação complexa; as palavras podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens – e vice-versa. Os livros-ilustrados podem cruzar os limites entre os mundos verbal e pré-verbal; podem ser aliados da criança-leitora [...] (HUNT, 2010, p. 234).

Logo, para a constituição desses livros, é necessário levar em conta três aspectos. O primeiro é que, no livro ilustrado, a imagem, tal como a palavra, é um importante meio para se contar uma história. Segundo, o texto de um livro como esse não se constitui apenas na palavra, mas através da junção dela com as imagens eclodindo dessa “tensão” entre modos distintos de contar e como eles se relacionam quando estão unidos. Por fim,

há ainda o livro enquanto objeto, auxiliando na organização dessas informações, simulando o tempo e dando um ritmo e encadeamento à narrativa. (MORAES, 2019, p. 22).

Uma característica muito importante dos livros ilustrados e que merece ser explicada melhor é a composição das imagens a partir da página dupla. De acordo com Linden (2011), o livro, como o conhecemos hoje, é composto por um conjunto de folhas semimóveis. Nesse sentido, devido à “relativa brevidade dos textos e tamanho das imagens, assim como pelas poucas páginas sequenciais geralmente propostas, o livro ilustrado mantém estreita relação com a página dupla” (LINDEN, 2011, p. 65).

A página dupla, como a nomenclatura indica, é composta por duas páginas: a página da direita – também chamada de par – e a da esquerda – chamada de ímpar unidas pela dobra, isto é, o meio do livro. Obviamente, essa noção de direita e esquerda apenas funciona quando estamos discutindo um livro no formato tradicional, isto é, como códice/códex. Esse formato sucedeu o *volumen* (rolo) no período romano e foi um suporte criado para abrigar um texto e facilitar a leitura. Ele se constitui como um caderno com folhas de igual de dimensão costuradas umas às outras que difere dos rolos ou outros suportes e “apresentam-se como fragmentos atados em série construindo com isso uma simulação de temporalidade. Nele, o espaço fragmenta-se para organizar o tempo” (MORAES, 2019, p. 23).

O espaço da dobra é literalmente o meio do livro, “um eixo físico que divide o espaço do livro aberto em duas partes iguais” (LINDEN, 2011, p. 66), logo, a página dupla inclui uma divisão obrigatória. Há a possibilidade de os criadores de livros ilustrados aceitarem essa divisão ou questioná-la, brincando, jogando e convidando-a para a história, tal como o faz, marcadamente, a artista Suzy Lee.

A ilustradora coreana publicou três livros, *Onda*, *Sombra* e *Espelho*, que possuem como impulso criador das histórias, a dobra, chamadas por ela de “A trilogia da margem”. Com esse mesmo nome, a autora publicou um livro teórico, no qual reflete sobre seus processos, seus estudos, seu contato com os leitores e suas motivações. No livro, ela diz: “Acho interessante que as motivações para criar um livro possam vir das condições de sua forma estrutural e não somente de temas literários resultantes de esforços conscientes do autor” (LEE, 2012, p. 55). Nesse sentido, Lee afirma que, mais do que apenas uma parte obrigatória da estrutura do livro, a dobra e outros elementos que compõem o livro fisicamente podem ser convidados a fazer parte da história.

Há ainda outras características que compõem o livro ilustrado que merecem destaque, mas achamos conveniente deixar para explorá-las à medida em que a análise das obras nos for solicitando isso. Nesse ponto, consideramos relevante levar outra reflexão acerca do tipo de livro ilustrado aqui analisado: aquele em que as imagens não foram construídas simultaneamente ao texto verbal, o que coloca em xeque, para alguns autores, a classificação desse livro como um *picturebook*.

Como dito, há estudiosos que afirmam que esse tipo de livro só se constitui dessa maneira se pensado, desde o seu nascimento, como tal, ou seja, para ser considerado um livro ilustrado seria necessário que texto, imagem e *design* fossem criados juntos. Logo, livros como *Ismália* e *Conselho*, que tiveram as ilustrações e o projeto gráfico pensados após décadas da publicação dos poemas, não seriam livros ilustrados, mas sim livros com “sotaque²⁰” de livro ilustrado, visto que a linguagem verbal é a mesma sem o texto visual. Entretanto, acreditamos que desconsiderar a ampliação de sentidos ocorrida após o acréscimo dessas linguagens seria limitar as possibilidades do livro ilustrado, dado que em contato com as ilustrações e com os outros elementos que compõem o *design* da obra, o texto verbal não é lido da mesma maneira.

Acerca do papel da imagem para a construção de uma narrativa a partir de um texto já existente, Odilon Moraes faz uma relação bem interessante com as músicas populares brasileiras.

Um grande autor como Dorival Caymi poderá ter sua canção interpretada por figuras como Gal Costa, João Gilberto ou até mesmo por um grupo de rock. Cada um dará à obra a sua roupagem, isto é, uma maneira particular de colocar a obra em movimento e fazê-la acontecer. Há algo comum que liga todas as interpretações: a obra a partir da qual todas nascem. Ao mesmo tempo também se configura nessas interpretações um olhar pessoal, autoral em cada uma delas. (MORAES, 2019, p. 31).

Relacionando com o meio da ilustração, isso ocorre quando um ilustrador interpreta obras que foram “escritas essencialmente em palavras e muitas vezes para serem lidas em voz alta e imaginadas”, como é o caso, por exemplo, dos poemas

²⁰ Termo utilizado por Dani Gutfreund, pesquisadora, tradutora e editora de livros ilustrados, no curso *A gramática do livro-álbum*, oferecido pelo Lugar de Ler, plataforma onde acontecem diversos cursos, oficinas, palestras, grupos de estudos em torno do livro. Disponível em: <https://www.lugardeler.com/>. Acesso em: 07 dez. 2021.

analisados: “Em determinadas edições o leitor terá o privilégio de encontrá-las interpretadas pelas mãos de um artista, o ilustrador” (MORAES, *ibidem*).

Nesse sentido, quando Odilon Moraes ilustra os poemas de Alphonsus de Guimaraens e Fernando Pessoa, tal fenômeno acontece. Apesar de os textos originais estarem ali e, obviamente, serem a base para a criação das obras ilustradas, não podemos dizer que eles permanecem os mesmos, pois Moraes não apenas os interpreta, mas, por meio de sua interpretação, escreve ele próprio suas versões das obras, assim, “ele sairia do âmbito do artista leitor, o que interpreta, para participar do jogo da escrita ou mesmo fundar uma narrativa se utilizando de um conjunto de imagens” (MORAES, 2019, p. 40).

Sobre essa capacidade interpretativa do ilustrador, remetemos a profissionais como Gustave Doré, John Tenniel ou Walter Crane que, não sendo escritores das histórias que ilustraram, impregnaram narrativas clássicas a partir de seus desenhos. Sobre isso, a pesquisadora Graça Ramos, ao questionar o leitor sobre qual livro com imagens visto na infância permanece em seu imaginário enquanto adulto, afirma que, no caso dela, “das imagens que vi na infância, as que ainda encantam são assinadas por Gustave Doré (1832-1883) para *Chapeuzinho Vermelho*” (RAMOS, 2013, p. 18) Tal afirmativa de Ramos demonstra a potencialidade das imagens de permanecer em nosso imaginário e de fazer com que um texto – antes constituído apenas por palavras – seja associado diretamente também às ilustrações que posteriormente o acompanharam.

Apesar de, segundo Odilon Moraes, os contos de fadas não se configurarem como textos próprios para livros ilustrados, nota-se que bons intérpretes, como ele próprio e os ilustradores citados, conseguem alterar as histórias pelas imagens “mesmo quando ela[s] se sustenta[m] inteiramente na narrativa verbal” (MORAES, 2019, p. 32).

A respeito do trabalho de artistas diferentes ilustrado o conto *Polergazinha*, de Hans Christian Andersen, Nikolajeva e Scott (2011) atestam que os diferentes estilos de cada um deles afetam a nossa percepção da história e concluem que, apesar de se tratar de um mesmo texto base, o trabalho final de cada ilustrador fez com que livros bastante diversos entre si surgissem. “Poucas versões levam o texto além de suas intenções originais. No entanto, certamente ampliam seus diferentes aspectos, o que afeta de modo considerável nossa percepção da história e reação a ela” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 71). Por isso, novamente, podemos afirmar que o trabalho realizado por Odilon Moraes também amplia os poemas ilustrados, tornando-os outros, pois através do estilo dele como ilustrador, da disposição do texto pela mancha gráfica, do formato das obras, ou seja, do

projeto gráfico como um todo, o artista vai além dos textos originais e proporciona, aos leitores que conheçam os poemas a partir de seu trabalho como ilustrador, novos poemas.

Há ainda um outro diferencial nos livros analisados. De maneira geral, os livros ilustrados mais conhecidos e aqueles que mais circulam são de histórias narrativas. No caso dos livros analisados neste trabalho, não há uma narrativa verbal, visto que o gênero presente é o poema, logo, tem-se o que alguns autores chamam de poema ilustrado. Entretanto, não podemos esquecer que a linguagem do livro ilustrado não é composta somente pela palavra, há também a imagem e, nesse ponto, é que o gênero é expandido. As ilustrações fazem com que uma narrativa visual surja permitindo que, para o leitor, uma *história* esteja sendo contada.

Essa característica da narratividade das imagens será explorada com maior afinco posteriormente, durante a análise das obras. Assim, dando seguimento ao trabalho, apresentaremos os poemas *Ismália* e *Conselho* em seus contextos iniciais de publicação e, por fim, os analisaremos enquanto livros ilustrados.

3.3 A *Ismália* de Guimaraens: quando a torre ainda não era objeto

Antes de adentrarmos nas discussões sobre o poema, a análise e a receptividade pela crítica, consideramos relevante apresentar um breve contexto biográfico do “solitário de Mariana”, como o escritor ficou conhecido.

Afonso Henrique da Costa Guimarães, mais conhecido como Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), foi um poeta brasileiro tido como um dos nomes mais importantes do movimento simbolista no país. A poesia do autor nos remete ao misticismo, religiosidade católica e imagens melódicas e sensoriais, carregando às imagens de emoção, indo de encontro ao positivismo parnasiano (COELHO, 2018).

O autor nasceu em Ouro Preto e faleceu em Mariana, ambas localizadas em Minas Gerais e é sobrinho-neto do romancista e poeta Bernardo Guimarães, autor reconhecido pela obra *A escrava Isaura* (1875). Guimaraens matriculou-se em 1887 na Faculdade de Engenharia, mas largou esses estudos para ingressar na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, fazendo parte da turma 64, e formando-se em 1895. Durante seu tempo em São Paulo, além de colaborar com a imprensa, frequentava a Villa Kyrial, local onde se reuniam boêmios, artistas, poetas, políticos, entre outros profissionais, nas primeiras décadas do século XX, para realizarem saraus e discutirem sobre cultura, à moda dos salões europeus.

Em 1895, conheceu Cruz e Souza (1861-1898), no Rio de Janeiro, poeta de quem tornou-se amigo íntimo. Foi juiz-substituto e promotor na cidade de Conceição do Serro²¹, MG. Em 1897, casou-se com Zenaide de Oliveira com quem teve 14 filhos, sendo 8 mulheres e 6 homens, dois deles que também tornaram-se escritores posteriormente, João Alphonsus (1901-1944) e Alphonsus de Guimaraens Filho (1918-2008). Foi em 1899 que Guimaraens estreou na literatura com dois livros de poemas: *Septenario das dores de Nossa Senhora e Camara Ardente e Dona Mystica*.

No ano de 1900, começou a trabalhar como jornalista colaborando para o jornal *A Gazeta* em São Paulo. Em 1902 publicou mais um de seus livros, *Kyriale*, livro que o lançou no universo literário e o fez receber algum reconhecimento, mesmo que restrito a poucos críticos e amigos próximos. Em 1903, o autor passou por grandes dificuldades financeiras devido à perda do seu cargo de juiz-substituto em razão de uma medida tomada pelo governo de Minas Gerais.

Também nesse período, Guimaraens foi nomeado diretor do jornal de cunho político Conceição do Serro, no qual colaboraram seu irmão, o poeta Archangelus de Guimaraens, Cruz e Souza e José Severino Mendes. Em 1906, tornou-se juiz em Mariana, Minas Gerais, cidade onde foi morar com a esposa e os filhos e onde viveu até a morte.

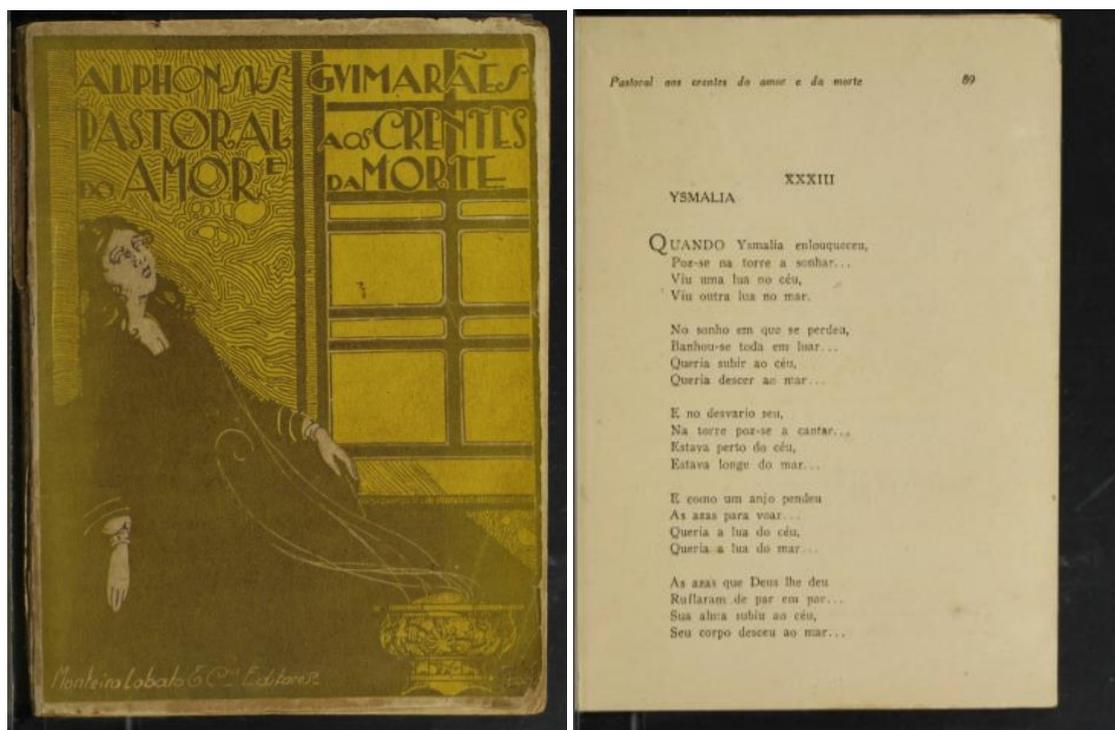
Além dos livros mencionados, seus poemas foram publicados nos livros *Escada de Jacob e Pulvis*, ambos organizados postumamente. O autor ainda publicou um livro em prosa, intitulado *Mendigos* (1920), *Pauvre Lyre* (1920), versos franceses, contribuiu como cronista nos jornais dos quais fez parte e, afora isso, no *Conceição do Serro* publicou numerosas sátiras até hoje quase desconhecidas (MENDES, 2019).

De acordo com Coelho (2018), a obsessão pelo tema da morte e a forte influência do Simbolismo francês, principalmente do poeta Paul Verlaine (1844-1896), estavam presentes desde os títulos de suas obras. “Seus versos ritmados e de métrica rigorosa carregam um tom gótico; sua melancolia, várias vezes associada à loucura, em muitos casos fez da dualidade um recurso aproximativo entre forma e conteúdo” (COELHO, 2018, n.p.).

É essa dualidade, a que se refere Coelho (2018), que está presente em *Ismália* (Figura 10A), publicado no livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (Figura 10B), obra lírica publicada em 1923, após o escritor já ter falecido, e organizada por Monteiro Lobato & Cia.

²¹ A cidade hoje se chama Conceição do Mato Dentro.

Figuras 10 (A e B) – Capa do livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte* e poema *Ysmalia*



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

O poema teve quatro versões até chegar naquela mais conhecida pelo público. Foi publicado pela primeira vez em 1910 no *A Gazeta*, de São Paulo (21 de novembro), e levava o título de *Ofélia*. Além da diferença no título, a primeira versão também se diferenciava em três versos: o primeiro, “Quando Ofélia enlouqueceu”, o décimo terceiro e o décimo quarto, “E como um lírio pendeu/ A imagem para voar”. A segunda surgiu, ainda no ano citado, nos diários mineiros *O Germinal*, de Mariana (4 de dezembro), e *Jornal do Comércio*, de Juiz de Fora (4 de dezembro), nela o autor altera somente o “lírio” para “anjo”. Na versão anterior à final, em 1915, no jornal *O Alfinete*, de Mariana, o anjo recebe “as asas para voar” (COELHO, 2018; RICIERI, 2003).

Por fim, em 1923, o poema é lançado da maneira como o conhecemos hoje em uma edição póstuma organizada pelo filho do poeta, o escritor João Alphonso, e publicado pela editora Monteiro Lobato. De acordo com Ricieri (2003, p. 288), e segundo palavras do próprio João Alphonso, no esforço para divulgar as poesias do pai, Alphonso, o filho, teria nessa publicação realizado diversas intervenções “estabelecendo

critérios e categorias para agrupar os poemas, tomando decisões a respeito das versões então veiculadas, assim como incluindo e excluindo textos do conjunto que então veio a público”.

Desse modo, é interessante pontuar que o poema já passa por adaptações e modificações antes mesmo de ser adaptado para o livro ilustrado, o que aponta como esse processo – o de adaptar – é algo presente na literatura e na própria constituição do ser humano.

Uma das mudanças feitas por Alphonsus foi a de substituir o nome “Ofélia” do poema por “Ismália”. Coelho (2018) aponta que não se sabe, ao certo, o porquê das mudanças, mas algumas interpretações são sugeridas, como a tentativa de ocultar a referência shakespeareana ou a procura de um nome mais sonoro para o título do poema.

Uma nota presente na edição das *Poesias*, de 1938 e 1955, e na *Obra completa*, de 1960, dá margem para essa primeira interpretação, pois comenta: “O nome de “Ofélia” – observa João Alphonsus – foi transformado depois em “Ismália”, diante talvez da possibilidade de ser a canção tomada como referente à Ofélia shakespeareana” (GUIMARAENS, 1960 apud RICIERI, 2003, p. 191). É possível notar que essa nota não responde em muito o porquê da modificação e como Ricieri (2003, p. 192) afirma, a nota tira relevância a problemas considerações. Por exemplo: “quem veria alusão a Shakespeare? O autor? O leitor? Ambos? Em que consistiriam as possíveis inconveniências ou inadequações da alusão?”

Fato é que a Ofélia original está bastante presente na Ismália nascida postumamente e é ela que analisaremos a seguir, visto que é essa versão publicada no livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923) que se torna conhecida, lida e relida até os dias atuais, e é a ela que Odilon Moraes recorre para a criação do livro ilustrado por ele.

Ismália é considerado, por muitos críticos e estudiosos da literatura, como o maior exemplo do movimento simbolista no Brasil, visto que resume os aspectos mais marcantes desse período literário, como o transcendentalismo, a religiosidade, a intuição, a espera, a musicalidade, o implícito. O simbolismo brasileiro inspirou-se em muito no francês e é importante destacarmos a obra de Charles Baudelaire, *As flores do mal*, como precursora do movimento, entretanto, em nosso país, ele surge “mais ligado às nossas realidades e ao tempo histórico em que surgiu” (NEJAR, 2011, p. 243).

De acordo com Nejar, o Simbolismo caracteriza-se, como o próprio nome afirma, “pelo uso de símbolos, marca registrada do movimento, o emprego de palavras raras,

mística inspiratória, recusa do egocentrismo, com forte musicalidade, quase partitura, a utilização de imagens novas, entre o religioso, o grotesco e o mágico” (NEJAR, 2011, p. 244).

Ismália está repleto desses símbolos descritos por Nejar, a torre, a lua, o sonho, o céu, o mar, o anjo, cada um desses elementos se une para construir a imagem mística, sombria e profunda do poema. As palavras raras também estão presentes, como, por exemplo, o *desvario* sentido pela mulher, um sinônimo de loucura não tão usual, assim como o movimento das asas *ruflarem*, ou seja, produzirem aquele som característico de quando os pássaros alçam voo.

Consideramos importante realizar essa contextualização histórica do escritor Alphonsus de Guimaraens, a partir de suas produções e da publicação do poema *Ismália* especificamente, para que, no tópico seguinte, ao demonstrarmos o livro-objeto *Ismália*, desenvolvido por Odilon Moraes, seja possível perceber como este acrescentou um novo olhar à obra, trazendo o aspecto visual e material ao poema e criando um novo texto – linguístico e imagético – a partir do texto de Guimaraens.

Além disso, é relevante observar como o poema de Alphonsus de Guimaraens é encarado como um dos mais significativos de um movimento literário e o público pelo qual ele era lido eram críticos, estudiosos e pessoas que acompanhavam os periódicos nos quais os poemas eram publicados. Quando *Ismália* é publicado no século XXI em um novo formato, por um autor que majoritariamente se dedica a escrever e ilustrar obras preferencialmente voltadas para o público infantil, por uma editora que também tem um grande número de publicações voltadas para as crianças, a maneira de interpretar a obra se altera e o público que irá lê-la, se não se altera, no mínimo, se alarga, abarcando também crianças e jovens a quem a obra inicialmente não fora indicada.

3.3.1 Na torre de Odilon Moraes: o livro-objeto *Ismália*

Livro pra mim é ilustração, palavra e objeto. Não tem mais nada.
Angela-Lago

O livro *Ismália* foi publicado por duas editoras diferentes. A primeira é da *Cosac Naify*²², editora pela qual ele foi pensado, desenvolvido e lançado em 2006; a segunda é

²² A editora foi fundada no ano de 1996 por Charles Cosac, brasileiro, e Michael Naify, americano, com a intenção de publicar livros de alta qualidade artística e literária. A editora era conhecida por suas belíssimas

da *SESI-SP Editora*²³, uma das empresas que atualmente publicam os livros da *Cosac*, publicado em 2018. Ao consultar o catálogo disponível no *site* da editora²⁴, constatamos que *Ismália* está situado em meio aos livros infantis, sendo essa uma indicação do público a que ele está preferencialmente direcionado.

Sabemos que é importante relativizar essa informação, visto que, como vimos anteriormente, há livros ilustrados publicados em países estrangeiros não como obras para a infância, mas que, para serem publicados em território brasileiro, precisaram se adaptar a essa exigência mercadológica. Logo, compreendemos que apenas estar em uma prateleira de “livros infantis” não define um livro, mesmo porque a própria ideia do que é “infantil” está em constante discussão.

Apenas frisamos esse aspecto, pois afirmamos que quando Odilon Moraes publica o poema com um novo projeto gráfico, um novo livro surge e, assim, o público leitor é adaptado, redirecionado ou, pelo menos, expandido. Nesse sentido, o poema, antes lido majoritariamente pelo público adulto – professores, críticos literários, amantes da poesia simbolista – ou pelo público jovem – muitas vezes, nos estudos necessários para prestar vestibular –, é agora também acessado por leitores mais novos.

No início deste capítulo discutimos acerca do livro ilustrado, demonstrando as características que o particularizam enquanto uma expressão artística voltada para três pilares – a ilustração, o texto verbal e o projeto gráfico, aspecto este discutido no segundo capítulo através de proposições de Odilon Moraes (2008). Os livros situados nessa linguagem, como vimos, são locais de experimentação por parte dos autores que os desenvolvem e cada vez mais vê-se as potencialidades deles se alargando. De acordo com Ana Margarida Ramos, no artigo *Desafios da leitura do livro ilustrado pós-moderno: Formar leitores cada vez mais cedo* (2020), o livro ilustrado é compreendido como

um dos formatos editoriais mais inovadores, pelas inúmeras possibilidades criativas que permite, o livro ilustrado tem-se revelado especialmente permeável às mais variadas influências artísticas, funcionando com espaço de experimentação e de questionamento do próprio conceito de livro infantil. (RAMOS, 2020, p. 5).

edições, com traduções de bastante confiança, projetos gráficos maravilhosos. Entretanto, em 2016, aos 20 anos de história, a *Cosac* fechou as portas.

²³ Na página onde ficam os créditos e a ficha catalográfica do livro há, inclusive, um balão com a seguinte afirmação: “Este livro é parte do acervo doado pela *Cosac Naify* à *SESI-SP* editora em 2016” (GUIMARAENS, 2018, n. p.).

²⁴ Catálogo de literatura infantil da *SESI-SP*. Disponível em: https://www.sesiseditora.com.br/catalogo/?filter_genero=literatura-infantil. Acesso em: 22 jul. 2021.

Vemos, em *Ismália* essa experimentação acontecer em aspectos como a escolha do formato, a encadernação, a paleta de cores, apenas para citar alguns. Para Ramos (2020), tal grau de experimentação é consequência do contexto social que estamos vivenciando, o pós-modernismo, que faz com que obras cada vez mais complexas apareçam, tanto do ponto de vista da estrutura narrativa, da interação com o leitor, repletas de referências intertextuais eruditas e que, mesmo assim, não perdem sua dimensão lúdica, como é o caso de *Ismália*, o que faz com que públicos heterogêneos se identifiquem com a obra, seja no aspecto da formação seja em relação à faixa etária, por exemplo.

Ainda segundo Ramos (2020, p. 6), há, mais recentemente, um forte investimento criativo em novos subgêneros, tais quais “os livros de imagem, a construção de livros que incluem várias narrativas ou a importação de técnicas habituais no livro-objeto (pop-up, abas, recortes, perfurações, sanfonas...)”, uma tendência sintomática do hibridismo e dessa “experimentação que tem caracterizado a edição neste segmento específico” (RAMOS, 2020, p. 6). Em *Ismália*, há justamente a utilização do formato sanfonado, o que faz com que este seja um livro ilustrado que incorpora características do livro-objeto, não só por isso, mas por outras escolhas que destacam seus aspectos materiais.

Isabel Mociño González (2019), pesquisadora que tem se voltado para os estudos acerca do livro-objeto, na apresentação da obra *Libro-Objeto e Xénero: Estudos ao redor do libro infantil como artefacto*, discute sobre a dificuldade em se caracterizar essas obras, visto que, tal como dito por Ramos (2020), elas situam-se em um campo experimental que abrangem “um amplo universo ao redor do álbum ilustrado, dos livros interativos e tridimensionais, nos quais os procedimentos materiais, de desenho e as diferentes linguagens mantêm-se em um constante diálogo criador” (GONZÁLEZ, 2019, p. 6, *tradução nossa*)²⁵. No entanto, munindo-se de diversos pesquisadores que têm se dedicado a pesquisar tais obras, a autora busca citar algumas características do livro-objeto, como

ser uma experiência estética (Sipe, 2001), uma fonte de prazer e exploração, capaz de maravilhar-nos o leitor e surpreender-nos, uma expressão visual e literária com múltiplas potencialidades educativas e metodológicas (Driggs & Sippe, 2007), relevando-nos novas formas,

²⁵ Citação original: “[...] abrangue un amplo universo ao redor do álbum ilustrado, dos libros interactivos e tridimensionais, nos que os procedimientos materiais, de deseño e as diferentes linguaxes manteñen un constante diálogo creador [...]” (MOCIÑO, 2019, p. 6).

imagens e intersecções que se convertem em espaços vitais para a imaginação colaborativa e a investigação, além de ser um instrumento transmissor efetivo das emoções, fundamentais para o desenvolvimento cognitivo e emocional (Nikolajeva, 2013) (GONZÁLEZ, 2019, p. 6, *tradução nossa*)²⁶.

São essas características que pretendemos, na medida do possível, destacar na análise da obra *Ismália*, a começar pelo formato sanfonado que, provavelmente, é um dos primeiros pontos que primeiro chamam a atenção do leitor. Além do formato, elencamos outras seis pontos para dar destaque nessa análise, sendo eles: a luva e a capa; o ritmo; o cenário; as cores; o estilo e a personagem.

a) O formato

Nikolajeva e Scott (2011), em *Livro ilustrado: palavras e imagens*, ao discutirem sobre o formato dos livros ilustrados afirmam que este não é acidental, mas participa da totalidade estética dos livros, ou seja, esse aspecto é considerado pelo autor no momento de formular como ele pretende que a história seja contada. Para Linden (2011, p. 54) o formato sanfonado “permite um jogo entre a separação em páginas duplas e a sequência da tira de papel”.

Assim, é recorrente nas obras publicadas nesse formato a utilização dos dois lados do livro, ou seja, é possível narrar duas perspectivas diferentes de uma mesma história ou até mesmo contar duas histórias diferentes que se relacionam entre si, como exemplo citamos os livros *Se eu abrir esta porta agora* (2018), de Alexandre Rampazo, e *Ter um patinho é útil* (2013). *Ismália*, diferentemente desses livros, não utiliza os dois lados, apenas um, ou seja, nos parece que a ideia de o livro ser em formato sanfona (Figura 11) é mais pelo efeito provocado no leitor do local onde a mulher do poema se encontra, algo que será mais esclarecido a seguir.

²⁶ Citação original: “[...] ser unha experiencia estética (Sipe, 2001), unha fonte de pracer e exploración, capaz de marabillarnos e sorprendernos, unha expresión de arte visual e literaria con múltiples potencialidades educativas e metodolóxicas (Driggs & Sippe, revelándonos novas formas, imaxes e interseccións que se converten en espazos vitais para a imaxinación colaborativa e a investigación, amais de ser instrumentos transmisores efectivos das emocións, fundamentais para o desenvolvemento cognitivo e emocional (Nikolajeva, 2013).” (MOCIÑO, 2019, p. 6).

Figura 11 – Imagem do livro *Ismália* que explicita o formato da obra



Fonte: GUIMARAENS; MORAES (2008).

Sobre *Ismália*, o próprio Odilon Moraes comenta que foi o formato do livro que norteou a criação das ilustrações, “pela qualidade narrativa desse recurso” (MORAES, 2008, p. 58). O autor afirma que desde os primeiros versos a oscilação entre o “em cima” e o “embaixo”, recorrente no poema, é reforçada pelo manuseio do objeto. Assim, “sua narrativa se desenrola não no sentido horizontal de um passar de páginas em um livro tradicional, mas na vertical, como proposto pelo projeto, obrigando os olhos do leitor a repetir o “em cima” e o “embaixo” dos versos. É esse movimento que dá ritmo à leitura” (MORAES, 2008, p. 58).

Além disso, gostaríamos de frisar que, diferentemente de *Conselho*, em *Ismália*, Odilon é o responsável pelo projeto gráfico. Logo, inferimos que, provavelmente por causa disso, ele teve maior liberdade criativa para explorar um formato inusitado, por exemplo.

O fato é que a escolha do formato de *Ismália* interfere no “passar das páginas” e na maneira como a história será lida, nesse caso, verticalmente. Isso por si só já transforma a interpretação do poema, visto que na publicação original ou em outras onde acessamos tal texto, ele não está fragmentado em várias páginas que exijam o “passar” do leitor, mas estático em uma única página (Figura 10B).

Abreu (2003), ao discutir a obra de Roger Chartier, afirma que o autor propõe que se analisem as práticas de utilização dos materiais culturais, isto é, as maneiras de diferentes grupos de se apropriarem dos produtos culturais. Assim, trata-se “de associar o conhecimento sobre a presença do livro com a análise sobre as maneiras de ler, nas quais tomam parte a materialidade dos livros e a corporalidade dos leitores” (ABREU, 2003, p. 11), ou seja, o formato sanfonado de *Ismália* exige do leitor habilidades distintas que a leitura com a encadernação tradicional.

Além disso, o próprio corpo do leitor se comporta de maneira diferente ao ler a obra, pois precisa fazer movimentações que não apenas a dos braços para ativar a leitura da obra. No caso de *Ismália*, se o leitor realmente seguir o que a leitura do livro o convida a fazer, ele precisará ficar em pé para desdobrar todo o livro. *Ismália*, ao ser desdobrado, fica com mais de 2m, fazendo com que um leitor com altura mediana, por exemplo, precise subir em um apoio para visualizar o livro totalmente “esticado” (Figura 12). Tal movimento, provavelmente previsto por Odilon Moraes, proporciona ao leitor uma ideia da altura da torre em que *Ismália* se encontra e faz com que ele próprio se veja em uma.

Figura 12 – Foto do livro *Ismália* desdobrado



Fonte: Acervo pessoal (2021).

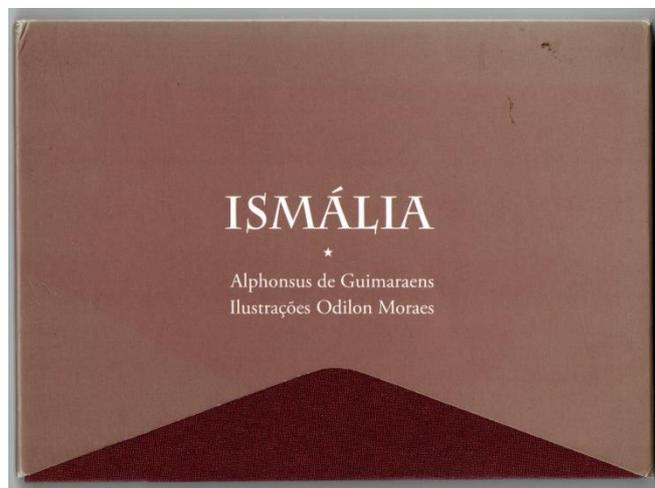
Esse movimento sugerido ao leitor é algo que também marca tal publicação como um livro-objeto, pois este “revela seu sentido por meio dos seus mecanismos materiais e visualidade, na medida em que o leitor o manipula, por isso a necessidade de puxar, desdobrar, encaixar, desencaixar, dentre outras ações que demarcam uma interação intensa com o objeto” (DEBUS; SPENGLER; GONÇALVES, 2020, p. 10).

b) A luva e a capa

Outra ação que o leitor desejoso de ter acesso ao livro precisa realizar é retirar o objeto de dentro de uma caixa, chamada tecnicamente de luva, ao qual ele vem inserido

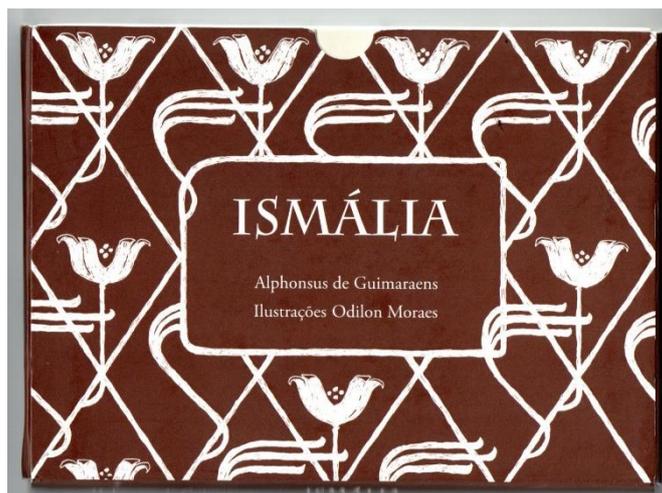
tanto na edição da Cosac Naify (Figura 13) quanto na da SESI-SP (Figura 14). Assim, é exigida a participação ativa para “desembrulhar” a obra, o que novamente reforça as características de *Ismália* enquanto um livro-objeto.

Figura 13 – Luva de *Ismália* da Cosac Naify



Fonte: GUIMARAENS; MORAES (2006).

Figura 14 – Luva de *Ismália* da SESI-SP Editora



Fonte: GUIMARAENS; MORAES (2018).

É importante frisar que a SESI-SP Editora não criou um novo projeto gráfico ao publicar a obra, como pode parecer através das modificações na luva, como mostra a imagem, e na capa, que posteriormente será discutida. Foi a própria Cosac Naify que, após 2006, quando republicou o livro, já fez as mudanças que vemos na edição da SESI. A primeira edição do livro teve 1500 cópias impressas e as 50 primeiras foram numeradas

e assinadas pelo ilustrador Odilon Moraes, dando um caráter bastante exclusivo aos livros, quase como uma edição de colecionador.

Essa edição, como pode-se ver, possui uma luva simples, de uma única cor, próxima a um marrom avermelhado e com um corte triangular que já mostra um pouco da capa do livro embaixo. Tal estratégia é interessante porque desperta no leitor a vontade de retirar a luva para ver a capa em sua totalidade. Observando bem, esse formato nos lembra um envelope, no qual, para termos acesso a uma carta, por exemplo, precisamos retirá-la dele e abri-la.

O título também é um aspecto bastante importante nos livros ilustrados. Nesse tipo de livro, os títulos também podem contradizer a narrativa, apresentar um trocadilho ou uma ironia, confundir o leitor a respeito de quem seria o personagem principal criando uma ambiguidade, enfim, as possibilidades são muitas, como apontam Nikolajeva e Scott (2011), mas o fato é que eles são uma parte muito relevante “da interação texto-imagem e contribuem para todos os tipos de interação que observamos dentro dos próprios livros” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 312).

Em *Ismália*, ele é considerado nominal, ou seja, é aquele que apresenta o nome do personagem principal. É a partir do título que somos apresentados àquela mulher que aparecerá nas ilustrações do miolo e isso dá uma segurança ao leitor que pode afirmar para si “eu sei quem é *Ismália*”. Apenas a título de curiosidade, há, pelo menos, outros dois livros de Moraes, dessa vez de sua completa autoria, em que o título é composto apenas por um nome: *Rosa* (2017) e *Olavo* (2018). Nesse poema especificamente, o título se faz muito importante, pois este é o único momento no qual o nome da mulher é referenciado. Logo, sempre que o leitor estiver lendo o poema e vendo a personagem nas ilustrações, ele pode remeter-se ao título para ter certeza de quem se trata.

Olhando na parte de trás da luva, com o livro encaixado, percebemos que esse corte triangular dá destaque ao nome da editora estrategicamente posicionado no centro do livro. Além disso, além do código de barras – elemento de presença obrigatória que identifica o ISBN e outros dados bibliográficos das publicações – há um texto centralizado que resume a proposta da obra:

“*Ismália*”, do mineiro Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), é um dos mais belos poemas do Simbolismo brasileiro. Nesta **nova leitura** do artista Odilon Moraes, os devaneios se desdobram em páginas espelhadas. A torre, o céu e o mar ganham forma, iluminados pela “lua dupla de *Ismália* enlouquecida”, como descreveu outro poema mineiro,

Carlos Drummond de Andrade. (GUIMARAENS, 2006, n. p., grifo nosso).

Destacamos a expressão “nova leitura” na citação anterior, pois é isso que frisamos nesta pesquisa: quando Odilon Moraes recria a obra a partir de sua interpretação, um novo livro surge e novas possibilidades de leitura são sugeridas. Nesse sentido, aponta Linda Hutcheon (2013, p. 45), teórica da adaptação citada ao longo do primeiro capítulo: “Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”.

Na edição da SESI-SP, a luva de *Ismália* possui mais detalhes. Ela também é de um marrom avermelhado, só que mais escuro do que da editora Cosac Naify e, como pode-se ver, há o desenho de lírios se repetindo ao longo de toda a capa, formando uma espécie de grade que estampa toda a luva, tanto na parte de frente quanto de trás. Na parte de trás do livro há as mesmas informações da outra edição: o nome da editora, localizado no canto inferior esquerdo; o código de barras, no canto inferior direito; e o texto que resume a proposta centralizado com uma moldura ao redor – a mesma que arrodeia o título da obra e os nomes dos autores na capa.

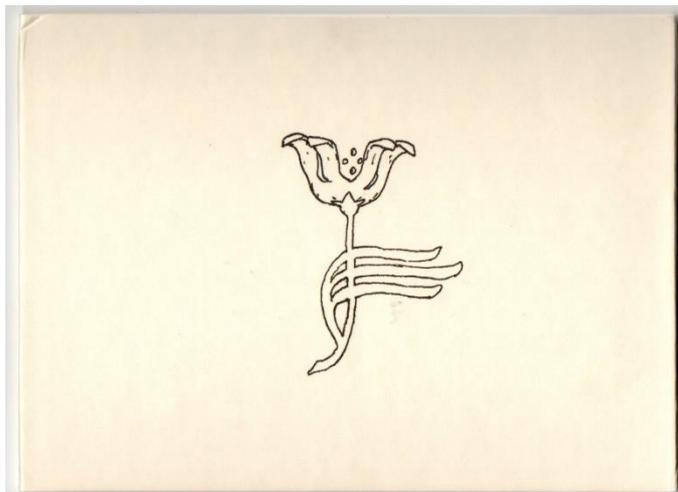
Essas flores desenhadas na capa sugerem uma referência de Odilon Moraes ao “lírio” presente na primeira versão do poema publicada por Guimaraens no jornal *A Gazeta* em 1910, quando, ao invés de um “anjo” que pende as asas para voar, havia a imagem de um lírio. Ricieri (2003) discute sobre essas variações do poema feitas pelo autor que, além da mudança do “lírio” para “anjo” também modifica “imagem” para “voar” afirmando que todas essas palavras possuem relações semânticas que as revisões não puderam desfazer. Nesse sentido,

lírio ou **anjo** pendem uma *imagem* para voar. Pender a imagem, assim, pode fazer pensar neste corpo limiar (a flor ou o anjo), tombado em quase queda; ou, então, em flor ou anjo que, valendo-se da imagem (a imagem poética?) prepara seu vôo [sic]. Anjo ou flor aludindo, neste caso, como uma possibilidade de leitura, ao poeta – ao poema. (RICIEIRI, 2003, p. 196, grifos da autora)

Moraes certamente aproveita essa possibilidade de leitura para nos fazer adentrar na aura de *Ismália* e isso é reforçado nessa edição ao retirarmos a luva e segurarmos o livro em mãos. Diferentemente da cor escura da luva e da repetição de lírios presentes

nela, a capa (Figura 15) apresenta algo diferente. A cor utilizada é um branco amarelado, uma cor clara, que remete a algo puro e angelical, tal como Ismália almeja ser.

Figura 15 – Capa do livro *Ismália* na edição da SESI-SP



Fonte: GUIMARAENS; MORAES (2018).

A capa é “lisa”, não há nada a não ser a ilustração de um lírio desenhado com preto, visto que as informações como título e autoria já estão na luva. Nesse sentido, ela dá destaque ao lírio, único e sozinho e que pode ser lido como a própria Ismália: delicada, sensível e solitária. Fora isso, há alguns ramos do lírio direcionados para a direita que remetem a asas, ou seja, em sua interpretação do poema, Moraes parece unir as duas imagens criadas por Guimaraens: anjo e lírio, comprovando essa semelhança afirmada por Ricieri (2003).

Já a capa de *Ismália* da Cosac Naify sugere ao leitor algo ainda mais clássico, pois ela é de tecido, o que remete a uma obra antiga. Ao invés da ilustração, há a repetição das informações da luva: título da obra e nomes dos autores, com o diferencial de que nela há uma moldura em cor prateada – a mesma das informações escritas – com arabescos nas pontas. As cores – vinho e prata –, a ausência de ilustração, o tecido dão à capa uma atmosfera séria, misteriosa e, de certa forma, sombria. Desse modo, vemos que ambas as capas, através de estratégias diferentes, ambientam o poema.

A capa de ambas as edições é dura, o que demonstra durabilidade, visto que ela demorará mais a se desgastar que uma de brochura. Podemos estabelecer uma relação entre essa escolha e o poema, pois, como toda literatura tornada clássica e canônica, ele permanece durável, ultrapassando décadas desde a primeira publicação e sendo lido,

relido e interpretado de diversas maneiras. Confirmando essa afirmação nossa, o próprio Moraes diz:

O *design* do projeto gráfico [sic] colabora inclusive na leitura simbólica do livro. A opção de capa dura, por exemplo, ao mesmo tempo em que exerce a função de “proteger” o livro, agrega a ele um valor comercial “sugerido”. Como se proteção e durabilidade estivessem diretamente relacionadas à atributos estéticos e de permanência presentes no conteúdo da obra. (MORAES, 2008, p. 58).

À vista disso, percebemos a importância da capa para os livros ilustrados, pois eles funcionam como “porta de entrada” da narrativa, demonstrando aspectos importantes como o estilo da ilustração ou apresentando um personagem, por exemplo, o que cria uma expectativa no leitor. Essa expectativa, claro, pode ser confirmada ao longo da leitura ou pode ser quebrada. Nessa perspectiva, de acordo com Linden (2011, p. 57), a capa se constitui como o momento dos “primeiros olhares, primeiros contatos com o livro. Lugar de todas as preocupações de *marketing*, a capa constitui, antes de mais nada, um dos espaços determinantes em que estabelece o pacto de leitura”.

c) O ritmo

Apesar de já termos discutido a respeito do formato em *Ismália*, gostaríamos de retornar a ele nesse ponto que iniciamos a análise do poema para destacar como este influencia no ritmo de leitura. Apesar de não possuir uma métrica uniforme, *Ismália* expressa um ritmo que se define pela musicalidade, algo característico do movimento simbolista, e as sílabas métricas expõem o tom confessional do poema. Além disso, ele é feito a partir de rimas alternadas (a-b-a-b) no fim dos versos, que sustentam a combinação de sons, e a repetição de tantas palavras, como “lua”, “torre”, “queria”, “estava” também contribui para dar esse ritmo (O’HARA, 2014).

De acordo com o próprio Odilon Moraes, a página em sanfona possibilita uma “violência” menor para a poesia, visto que permite ao leitor, de certo modo, enxergar todo o poema de uma vez, sem a interrupção provocada pela virada de páginas – elemento importante no livro ilustrado. Além disso, observando o próprio movimento do poema – cima/baixo – que ocorre repetidamente, Moraes compreendeu que o objeto livro não poderia contradizer a força que puxa o leitor a realizar esse movimento. Nesse sentido, o

formato sanfonado transborda os sentidos do poema e contribui para criar o ritmo de vai e vem.

Percebemos que há somente uma ação em *Ismália*: o ato de subir na torre e se atirar. Logo, a proposta do livro é proporcionar o leitor uma visão desse momento. Nesse sentido, é possível afirmar que o narrador da história é observador, funcionando quase como uma câmera cinematográfica.

Inclusive, em diversos momentos de sua dissertação, Odilon Moraes compara a linguagem cinematográfica à do livro ilustrado. Ambas surgiram no final do século XIX e são experimentos com narrativas híbridas: voz e corpo, som e imagem, palavra e movimento. Nesse sentido, assim como no cinema, no livro ilustrado é “preciso ver e estar de olhos bem abertos, pois a palavra só tem seu sentido pleno frente a imagem a qual se associa” (MORAES, 2019, p. 94).

Assim, em *Ismália*, o leitor é convidado a ler as palavras e as imagens através dessa câmera que se aproxima e se distancia da personagem, o que se comprova também quando observamos a margem branca presente em algumas das ilustrações. À primeira vista, ela pode passar despercebida aos olhos do leitor, mas à medida em que se vai relendo o livro e observando os detalhes, percebe-se que ela tem a função de “dar um zoom” nas imagens. Quando há margem, a “câmera” aproxima-se da personagem (Figura 17A), permitindo-nos observar mais de perto seus movimentos e expressões, quando não há margem, temos uma visão maior do cenário – vê-se a torre por completo, a lua no céu e o reflexo dela no mar (Figura 17B). Desse modo, temos a sensação de zoom – aproximando-se e distanciando-se – e a sensação de vai e vem do poema é mais uma vez reforçada.

d) O cenário

Figuras 16 (A e B) – Ilustrações de *Ismália* com e sem a margem presente

Fonte: GUIMARAENS; MORAES (2018).

Essa primeira dupla de *Ismália* (Figura 16A) também funciona como o momento de introduzir o cenário do poema. Há a apresentação da torre onde toda a ação do poema ocorrerá e, diferentemente do texto verbal, no qual Ismália já é nomeada na segunda palavra, nas ilustrações ela ainda não está presente. Nesse sentido, podemos constatar a relevância da torre para toda a história que virá. Também inferimos que o poema se passará no período noturno, visto a escolha da cor escura para ilustrá-lo.

Na segunda dupla de páginas (Figura 16B), temos a confirmação da ambientação do poema em um cenário noturno, visto que tanto texto verbal quanto imagético confirmam a presença da lua no céu e o reflexo dela refletido na água do mar. Nesse ponto é iniciado um movimento que ocorrerá em todo o poema: na página superior, o céu; na inferior, o mar. Nós, leitores, passamos a olhar para cima e para baixo, não de um lado para o outro – esquerda e direita – como geralmente ocorre quando lemos um livro no formato tradicional, o que contribui para nos sentirmos tal como Ismália, algo já ressaltado anteriormente.

e) As cores

Também é interessante, a partir da apresentação dessas duas páginas duplas, tratarmos das cores em *Ismália*. Em qualquer obra – seja ela literária, cinematográfica, artística –, as cores são muito importantes para determinar o sentimento que se quer transmitir ao espectador, visto que “não existe cor destituída de significado” (HELLER, 2021, p. 18). Nesse sentido, a impressão “causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos” (HELLER, *ibidem*). Logo, devemos refletir o que as cores utilizadas por Moraes em *Ismália* quer provocar no leitor.

Primeiramente, gostaríamos de ressaltar algo que acontece nas ilustrações de todo o livro. É perceptível uma diferença na impressão das cores nas duas edições: na da Cosac Naify, as cores são sempre mais escuras, na da SESI-SP, mais claras (Figura 16). Apesar de compreendermos que, para quem trabalha com cores, como os ilustradores, pequenas mudanças nas tonalidades podem alterar as intenções narrativas, não nos debruçaremos a analisar no que implicam essas diferenças, visto que não temos o conhecimento suficiente a respeito do que causam tais alterações em cores que, para nós, são bastante próximas.

Figura 17 – Fotografia da primeira dupla de páginas do poema, à esquerda na edição da Cosac Naify, à direita na da SESI-SP



Fonte: GUIMARAENS; MORAES (2006; 2018).

De todo modo, ao longo de todo o livro, o ilustrador utiliza-se de três cores: um tom de marrom mais claro, um mais escuro e o branco. Percebemos que esta última é usada majoritariamente para marcar a divisão e os contornos dos objetos dispostos pela imagem – a lua, Ismália e a torre. Também não podemos deixar de relacionar o branco associado à lua e à Ismália como uma referência ao divino, ao angelical, imagem que a mulher virá a ser associada posteriormente. O branco é considerado a cor feminina da inocência, da pureza, da virgindade, assim como é associada aos deuses – Cristo é o cordeiro branco, o Espírito Santo se mostra como uma pomba branca, os anjos, na maioria das vezes, são pintados vestido branco e com asas brancas (HELLER, 2021), por isso é possível estabelecermos tais conexões entre essa cor e Ismália.

Entretanto, obviamente, o que mais chama atenção é a repetição do marrom durante todo o livro. Esse marrom também pode ser associado à cor sépia – tinta bastante comercializada no século XIX e que também é comumente tida como a cor dos filmes negativos de fotografia. Essas duas associações fazem com que tal cor em *Ismália* remeta a algo antigo e clássico, tal como a atmosfera do poema e o período literário ao qual ele está ambientado. Inclusive, ao desdobrarmos o livro, a associação com os negativos se torna ainda mais presente, visto o formato sanfonado, a cor e até mesmo as margens nas laterais da obra.

Além disso, é interessante pensar que as cores em *Ismália* questionam o que é considerado comumente como “infantil”, visto que muitas obras destinadas às crianças se prendem à ideia de que elas apenas se interessarão por livros coloridos e chamativos. Como já dito, as cores são escuras e não há uma variação na paleta: há o branco, um tom de marrom mais claro e um tom mais escuro.

André Letrícia (2020), premiado ilustrador português, comentou em uma aula²⁷ que já recebeu críticas sobre as cores em suas obras, pois muitas delas, como a premiada *A guerra* (2018), é marcada pelos tons escuros, indo de encontro às “regras” do que é estabelecido como próprio para crianças. O artista afirmou, então, que o interessa para ele é que a ilustração faça sentido para a história que está sendo narrada, ou seja, quando se fala sobre um período histórico tão devastador como uma guerra, é coerente que o livro contenha mais cores que lembram os sentimentos de tristeza, desolação, dor. De mesmo modo, *Ismália* é um poema que se passa em um ambiente noturno e que fala de uma mulher que, no auge de sua loucura, isolou-se em uma torre. Há uma atmosfera onírica,

²⁷ Da ilustração à publicação, masterclass online de André Letrícia, ocorrida via conferência remota pelo Zoom no dia 08 de julho de 2020.

quase sobrenatural, perpassando todo o poema e as ilustrações, com cores mais escuras, contribuem para transmitir as sensações do texto verbal. Para Suzy Lee (2012, p. 117), a cor “também é um sustentáculo importante na criação da história. Seu uso limitado prende a atenção e faz o leitor meditar sobre o seu significado”. Logo, compreendemos que as poucas cores em *Ismália* contribuem para que permaneçamos imersos, enquanto leitores, nas sensações propostas pelo poema – o mistério, a angústia, a desolação.

Por isso, as cores são tão importantes para a coerência daquilo que se quer contar. Letrícia (2020) afirma que quando o ilustrador deixa de se preocupar com a expectativa de agradar a um suposto público, há um alargamento das escolhas artísticas e dos materiais utilizados para os livros serem criados. Logo, ao invés de impedir leitores mais jovens de entrar em contato com obras como essas, deve-se tentar preparar melhor o público para recebê-las, formando, efetivamente, leitores de imagens. De acordo com Lewis (2001):

Crianças e jovens estão permanentemente na linha de fronteira entre a ignorância e a compreensão, e essa grande inexperiência parece liberar o autor de livros ilustrados das noções preexistentes de como o livro deveria parecer e o que ele deveria conter, oferecendo a eles uma liberdade na criação de novos tipos de textos. (LEWIS, 2001 apud MORAES, 2019, p. 24).

À vista disso, quando os criadores de livros ilustrados se libertam das ideias pré-concebidas do que é mais adequado ou não para leitores crianças, jovens e até mesmo adultos e simplesmente criam livros experienciando sua liberdade criativa é que surgem obras capazes de mobilizar públicos de diferentes idades, gostos e épocas.

Hutcheon (2013) fala da dificuldade que é atribuída ao cinema de conseguir expressar os sentimentos, as sensações, a introspecção, ou seja, o personagem internamente, já que ele é somente capaz de mostrar aquilo que é exterior, sem conseguir exibir o que se passa sob a superfície visível. Logo, os conflitos internos não são expostos ao expectador. “Ora, não resta dúvida de que os monólogos interiores elaborados e as análises de estados interiores são de difícil representação visual na performance, mas [...] o som e as técnicas cinematográficas podem mesmo assim sinalizar a interioridade.” (HUTCHEON, 2013, p. 92)

O mesmo pode-se dizer das ilustrações no caso de *Ismália*, por exemplo, a personagem retratada sofre uma forte angústia, uma sensação de desespero, e as ilustrações de Odilon Moraes são capazes de traduzir essas sensações através das cores utilizadas. Assim como a autora diz que o uso da sombra, do espaço e da cor podem ser

recursos que o cinema se utiliza para representar o subjetivo, compreendemos que as ilustrações também são capazes de o fazer.

f) O estilo

Acerca do alargamento das escolhas artísticas referido por Letrícia (2020), é válido também discutir sobre o estilo de Odilon Moraes. Compreende-se como estilo “o conjunto de determinados traços formais próprios de um autor ou grupo de autores, de um período ou de uma região” (CAMARGO, 1995, p. 41), isto é, é aquilo que singulariza esse autor ou esse grupo fazendo-lhe(s) ser enxergado(s) como possuidor(es) de uma marca pessoal.

Marilda Castanha, ao comentar sobre as técnicas de pintura utilizadas em suas criações, reflete que a grande virada no seu estilo se deu quando começou a utilizar a tinta acrílica, em contraposição à aquarela que antes lhe era comum. Ela relata: “Fui abandonando a aquarela e tinha algo de muita ruptura nesta mudança de técnica, uma tomada de posição mesmo. Como se eu estivesse dizendo: “Agora eu sou assim”” (CASTANHA, 2012, p. 154), ou seja, foi quando essa mudança de técnica ocorreu que a autora, de fato, ganhou seu estilo, sua marca pessoal. Castanha ainda afirma que a “tinta acrílica foi libertadora, inclusive da ideia de que o livro para criança tem que ter desenho bonitinho, infantil, bem-comportado. Eu podia fazer o que mais queria: arte e ilustração” (CASTANHA, 2012, p. 157).

Essa transgressão em relação ao “bem-comportado” também é explorada por Odilon Moraes, quando ele decide por publicar o boneco do livro como arte final e tornar isso parte do seu estilo como autor, como no caso de *Ismália*. Em meios aos profissionais do livro, “boneco” é o nome que se dá para o protótipo de uma publicação. A ideia do boneco é proporcionar ao(s) autor(es) uma visão geral do livro: unindo-se texto verbal e ilustrações, ainda que ambos estejam inacabados, dispondo-os nas páginas, para se ter uma noção do tempo da história, da virada das páginas, se algo deve ser acrescentado ou retirado, antes de ser enviado para as editoras ou até mesmo para mostrar a elas um esboço do que virá a ser aquele livro. De acordo com Oliveira (2014):

O “boneco” de um livro ou de qualquer outra peça gráfica, é um impresso não profissional de um material, que não utiliza, necessariamente, os mesmos meios de produção almejados em sua reprodução profissional. E tem como objetivo permitir a visualização, de maneira mais aproximada o possível, do produto final desejado, para

facilitar a correção de erros e o processo de ajustes. (OLIVEIRA, 2014, p. 12).

Assim, ao observar as ilustrações de Odilon Moraes, a maneira como se ilustra o boneco – com um traço mais fluido, que almeja menos a “perfeição”, percebe-se mais nitidamente seu processo como ilustrador, quase numa metalinguagem com as obras. Desse modo, o autor fez disso seu próprio estilo de ilustrar, transformando o protótipo na “própria versão final do livro pela escolha de manter o traço original como um recurso que acrescenta à narrativa” (ALMEIDA; SEGABINAZI, 2021, p. 150), algo ocorrido em *Ismália*.

Em 2004, Moraes havia acabado de assinar um contrato para publicação de *Pedro e Lua*²⁸, seu segundo livro autoral. Ao exibir o boneco para o então presidente da Cosac Naify, o editor Augusto Massi, o artista foi convencido a usar o boneco da obra como produto final. De acordo com o ilustrador, esse pedido foi “um marco, porque publicar o boneco acabou se transformando em um estilo. Não era mais no processo de passar a limpo que eu me revelava ilustrador. Era antes.” (MORAES apud MOLINERO, 2018, *online*).

Acerca da escolha por publicar o boneco de *Ismália*, realizamos algumas inferências. As ilustrações, não passadas a limpo e, possivelmente, “perfeitamente inacabadas” passam a mesma sensação que sentimos com a mulher retratada no poema – a de alguém que almejava o encontro perfeito entre céu e mar, o de trazer esses dois universos para perto de si e que, ao final, apesar de indiretamente conseguir isso, o leitor não chega ao fim do poema com a sensação de concretude, de acabamento.

Além disso, mais do que distinguir nitidamente a cena, o importante em *Ismália* é sentir a atmosfera do poema, a sensação de mistério, de loucura, então, publicar as ilustrações sem tantos retoques pode ter contribuído para isso. Ainda um outro ponto é que publicar as ilustrações do poema sem o acabamento final passam a sensação de despreendimento do ilustrador com a busca pela perfeição, o que também pode ser relacionado à tentativa da personagem de desprender-se de si para alcançar o celestial e o terreno.

²⁸ Além de *Pedro e Lua* (2004) e *Ismália* (2006), *Rosa* (2017), *Olavo* (2018), *Lulu e o Urso* (2018) e *Casa de passarinho* (2018) utilizam a técnica. Nos últimos dois livros citados, tal como em *Ismália*, Odilon Moraes é autor apenas das ilustrações.

g) A personagem

Assim como o poema é feito de apenas uma ação, há também uma única personagem presente nesse texto: Ismália. Quando o lemos e buscamos visualizar essa mulher, provavelmente nos vêm à mente a imagem de uma moça esguia, pálida e branca, com feições angelicais, visto que as mulheres, no Simbolismo, ainda eram retratadas de tal modo – seja no campo especificamente literário ou artístico como um todo –, ou seja, há uma idealização da figura feminina, colocando-a como algo mais próximo do divino do que do terreno.

Quando observamos a Ismália ilustrada por Odilon Moraes também vemos nela uma certa dubiedade, visto que suas características deixam o leitor na dúvida: será ela humana ou animal? Essa pode ser uma interpretação exclusivamente da pesquisadora, mas ao mesmo tempo que Ismália parece uma mulher, lembra também um ser com focinhos. Para nós, isso desconstrói, em certo sentido, a atmosfera tão pesada a qual o poema está envolvido.

Além disso, o sorriso com o qual Ismália é ilustrada na página dupla que acompanha os versos “As asas que Deus lhe deu / Ruflaram de par em par...” também contribui para essa desconstrução da dor presente no poema (Figura 18).

Figura 18 – Ilustração de Ismália sorrindo



Fonte: GUIMARAENS; MORAES (2018).

A personagem parece estar feliz, com um sorriso quase inocente. Refletimos se esse não seria um modo – racionalmente pensado ou não – de tornar o poema mais “leve” para o público mais jovem que terá contato com o livro, ou seja, apesar de se tratar de um suicídio, envolvido em uma atmosfera noturna, misteriosa, entre luz e sombra, a personagem traz uma expressão de leveza e contentamento. Uma outra possibilidade é a de Moraes querer retratar a ingenuidade da mulher que, nesse ato de loucura, talvez não compreendesse que o ato de se jogar da torre a levaria para a morte.

Acreditamos que com estes aspectos analisados ao longo deste capítulo foi possível demonstrar como o processo de Odilon Moraes vai além de apenas uma reprodução do poema. Cada um dos elementos os quais escolhemos aprofundar apontam para o trabalho do ilustrador também como um trabalho de autoria, no qual é possível enxergar suas escolhas pessoais e profissionais – como cor, estilo, formato – compondo um projeto gráfico que amplia os sentidos do poema. Por isso, devemos compreender a adaptação não como um texto inferior ao original ao qual ele se inspirou, mas sim como um novo texto, uma nova criação, um novo objeto.

Para darmos seguimento à análise e comprovarmos ainda mais o papel de Odilon Moraes enquanto leitor-autor, discutiremos no próximo tópico o poema *Conselho*, o qual também foi ilustrado pelo artista referido.

3.4 *Conselho*, um poema pouco conhecido de Fernando Pessoa

Demos esse título ao tópico porque, ao longo da construção dessa pesquisa, lemos e relemos os livros *Ismália* e *Conselho* para diversos leitores ao nosso redor e, desses tantos leitores, não houve um que conhecesse antecipadamente tal poema de Fernando Pessoa. Isso nos leva a pensar que, no caso desses leitores, o poema não foi vivenciado como uma adaptação, mas como um poema ilustrado e “só”, diferentemente de *Ismália*, o qual a maior parte dos leitores já conheciam o poema anteriormente. Essa reflexão é importante para retormarmos aquele ponto de que os textos contemporâneos podem influenciar a leitura dos textos antecessores, isto é, para os leitores que conheceram o poema através da adaptação de Moraes, ao lerem somente o poema em outro contexto serão inevitavelmente influenciados pela leitura anterior, a do livro ilustrado.

Antes de darmos seguimento a análise de *Conselho* já publicada contemporaneamente, faremos como em *Ismália*, quando discutimos, ainda que

brevemente, acerca do autor do poema e do texto histórico no qual a primeira publicação dele estava inserida.

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu no dia 13 de junho de 1888 em Lisboa, Portugal.²⁹ Em 1894, aos 6 anos, Pessoa já cria seu primeiro heterônimo, chamado Chevalier de Pas e um ano depois, em 26 de julho, escreve seus primeiros versos, uma quadra intitulada “À minha querida mamã”, o que demonstra a pré-disposição do escritor a esse universo desde muito jovem.

Em 1903, aos 15 anos, o escritor ganha o Prêmio Rainha Vitória para melhor ensaio em inglês. Em 1905, o autor passa a frequentar o Curso Superior de Letras, em Lisboa, mas dois anos depois ele o abandona. 1912, o autor publica na revista *A Águia*, de Porto, seu primeiro artigo de crítica demonstrando o seu caráter de pesquisador, o qual permanecerá sendo explorando ao longo de toda a vida do poeta.

Em 1914, escreve o primeiro poema datado de Alberto Caeiro no dia 4 de março; em junho, a *Ode triunfal*, atribuída a Álvaro de Campos; também em junho, as primeiras obras de Ricardo Reis. Sendo esse o início da obra de seus três heterônimos mais completos e conhecidos pela literatura. De acordo com Walter Ayala (2014):

no espantoso fenômeno da invenção dos heterônimos (vários poetas falando pela boca de um só poeta), Fernando Pessoa quis traçar seu mapa do tesouro, cuja paixão consiste na aventura da procura, mais do que no prazer definitivo da descoberta. Fernando Pessoa não quis o definitivo, deixou abertas todas as possibilidades conceituais da dúvida, e através dela permitiu ao leitor comum o supremo prazer de sereconhecer inventor, copartícipe de uma cínica e fascinante teoria do fingimento. (AYALA, 2014, p. 7).

Essa busca da “não definição”, da aventura, da descoberta é percebida ao longo da vida do poeta que, embora curta, foi ampla em produções nos mais diferentes assuntos os quais Pessoa interessava-se: comércio, religião, maçonaria, astrologia, teoria literária, história, estética, gramática, filosofia e política (RUFFATO, 2011). O poeta escreveu mais de 25 mil originais em português, inglês e francês, o que demonstra, como aponta Ruffato, “a desesperada tentativa de compreender o homem em sua totalidade” (RUFFATO, 2011, p. 7).

²⁹ As referências biográficas à Fernando Pessoa, presentes nesse tópico, foram retiradas dos livros *Quando fui outro* (2011), organizado por Luiz Ruffato e *Antologia poética* (2014), organizado por Waldir Ayala.

Em 1915, é publicado, no dia 24 de março, o primeiro número da revista *Orpheu*³⁰ na qual alguns poemas em seu nome e como Álvaro de Campos são publicados; em junho, sai o segundo número da referida revista, no qual os poemas *Chuva oblíqua* e *Ode marítima*, também de Campos, são publicados. A partir de 1922, Fernando Pessoa passa a colaborar com a revista *Contemporânea* e em 1924, com a revista *Athena*, dirigida por ele próprio e Rui Vaz, ambas revistas de publicações literárias e artísticas de cunho modernista. Nessas revistas são publicadas boa parte da obra atribuída aos heterônimos Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos.

Já em 1929, por volta de abril ou junho é publicado, em *A Revista*, o primeiro trecho do *Livro do desassossego*, de mais um de seus heterônimos, Bernardo Soares. O livro é o texto do poeta que mais se aproxima de um romance e só veio a ser publicado na íntegra em 1982, quase 50 anos depois da morte de Pessoa.

Em abril de 1933, o autor publica o poema *Isto* na revista *Presença*, também consolidada como uma das influentes revistas literárias do século XX, e em julho, na mesma revista, sai *Tabacaria*, de Álvaro de Campos.

Em 1935, escreve *Todas as cartas de amor são ridículas*, o último poema datado de Álvaro de Campos; em 13 de novembro, *Vivem em nós inúmeros*, o último de Ricardo Reis; em 19 de novembro, *Há doenças piores que as doenças*, o último poema datado escrito por ele em português; além de outros dois poemas, um em inglês, outro em francês.

O poema *Conselho* é publicado no nº 3 da revista Sudoeste, organizada pelo artista e amigo do poeta Almada Negreiros. A publicação ocorre em novembro de 1935, mas não encontramos especificamente a data. Interessante frisar que nas biografias referidas, as quais apontam os últimos poemas de Fernando Pessoa, *Conselho* não aparece, entretanto ele também foi publicado no mesmo mês de falecimento do poeta.

Em 29 de novembro, é internado no Hospital de São Luís dos Franceses em Lisboa, lugar onde escreve suas últimas palavras: “Não sei o que trará o amanhã” e no dia 30 de novembro, morre, aos 47 anos, sendo enterrado no dia 2 de dezembro no Cemitério dos Prazeres.

³⁰ A revista *Orpheu* foi uma importante publicação organizada por artistas das letras e das artes, como o próprio Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Apesar de só ter tido esses dois números publicados, ela foi bastante influente, visto que funcionou como uma espécie de porta-voz dos ideais modernistas em Portugal.

Figuras 19 (A e B) – Capa da revista *Sudoeste* (nº 3, 1935) e poema *Conselho*



Fonte: Hemeroteca Digital.

Como dito, a revista *Sudoeste: cadernos de Almada Negreiros*, como o próprio nome aponta, foi uma publicação dirigida por Almada Negreiros e administrada por Dario Martins. Negreiros foi um importante artista – tanto da escrita quanto das artes plásticas – da primeira geração do movimento Modernista em Portugal e que, inclusive, ficou conhecido como “Orfismo” devido à revista *Orpheu*, na qual ele e Pessoa colaboraram.

A publicação contou apenas com três publicações, sendo a terceira essa na qual o poema foi publicado (Figura 19 A). A publicação conta com uma espécie de prefácio de Fernando Pessoa, intitulado *Nós, os de “Orpheu”*, na qual explica ter sido ele e mais outros poetas contribuintes da *Orpheu* convidados a compor esse último número da *Sudoeste*, como o poeta afirma ao final do texto: “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua” (PESSOA, 1935, p. 3), demonstrando a importância e o caráter da revista extinta, porém inextinguível a qual ambos participaram.

Conselho é o quarto poema da revista. Pessoa, conhecido por seus tantos heterônimos, neste poema é o ortônimo que escreve. De acordo com Walmir Ayala (2014):

“Em Fernando Pessoa, especialmente na sua poesia, consoma-se aquele estado ideal de comunicação, pelo qual o leitor passa a ser parte integrante da ação poética, porque o que o poeta diz impregna-se de uma verdade de vida, que consiste exatamente em não decretar verdade nenhuma” (AYALA, 2014, p. 7).

É nessa posição que se encontra o leitor ao ler o poema *Conselho*. Com o eu-lírico parecendo falar a quem está lendo, visto o uso dos verbos no imperativo, somos convidados à integrar o poema como aquele a quem o eu-lírico está aconselhando. Desse modo, ao firmarmos tal pacto, nos colocamos na posição de aconselhados acerca dessa “verdade de vida”: recebemos um conselho gentil e profundo, o de aprendermos a sermos nós mesmos, revelando para os outros aquilo que é necessário para se conviver e guardando para si aquilo de mais íntimo, o que confirma nossa essência.

Tal como *Ismália*, e nesse ponto ressaltamos que estabeleceremos algumas relações comparativas entre os poemas e os livros ilustrados por Odilon Moraes, *Conselho* também baseia-se em dicotomias. Em *Conselho*, Pessoa baseia-se no visível e no invisível, no mostrar e no esconder, no dizível e no indizível, naquilo que se transparece para os outros e no que se preserva para si e são essas características que Moraes aproveitará para compor a sua história.

3.4.1 “Faze de ti um duplo ser guardado”: o *conselho* de Odilon Moraes

A proposta do livro *Conselho* se difere, em certo sentido, do que ocorre em *Ismália*. Neste Moraes faz uma interpretação bem próxima daquilo que é falado no poema, isto é, há a representação de *Ismália*, da torre, da situação vivida quase como uma descrição do que o texto de Guimaraens diz. Há, assim, o que Nikolajeva e Scott (2011) chamam de relação simétrica, quando as imagens e as palavras estabelecem uma relação de harmonia e complementariedade.

Já em *Conselho*, o ilustrador cria uma narrativa visual paralela ao que é descrito pelo poema. Para elucidar nosso ponto de vista, separamos todas as páginas duplas do livro a partir de quando o poema se inicia, retiramos os versos das imagens e as colocamos em sequência para que se pudesse fazer uma leitura (Figura 20).

Figura 20 – Sequência das ilustrações que compõem *Conselho*

Fonte: PESSOA; MORAES (2013).

Por se tratar de ilustrações criadas posteriormente aos textos verbais, compreendemos que, tanto em *Ismália* quanto em *Conselho*, obviamente, é possível ler os poemas sem as imagens sem prejuízo de sentido. Do mesmo modo, afirmamos que há a possibilidade de ler as imagens isoladamente, de maneira sequencial, e perceber que elas narram histórias imagéticas, tal como em um livro de imagem.

No entanto, como já dito, podemos afirmar que as imagens de *Ismália* reproduzem aquilo que é dito no poema – o que não quer dizer que esse seja um trabalho menor diante do que é realizado em *Conselho*, por exemplo, visto todos os aspectos ressaltados no tópico anterior. Para o poema de Pessoa, Odilon Moraes cria uma narrativa paralela ao poema, na medida em que somente lendo o texto verbal não é possível inferir que o eu-lírico está retratando o cotidiano de uma bailarina ou mesmo aconselhando-a de algo, ou seja, há uma narrativa paralela que nos faz dar um outro sentido ao poema e que também ganha um novo sentido ao ser apoiada por ele.

Acreditamos que isso ocorre porque o próprio poema suscita mais interpretações do que *Ismália*, visto que o “conselho” que é dado ao longo dele pode se aplicar a diversas pessoas e situações. Como afirma Ruffato (2011, p. 8): “Negando realidade às aparências,

Pessoa nos convida a assumir a plenitude humana, que é enxergar para além, que é olhar para dentro de nós mesmos. Humildemente, aceitemos o convite”.

O poema, escrito na 2ª pessoa do singular, traz um eu-lírico que aconselha – o próprio leitor? – a saber como expressar-se/apresentar-se diante dos outros ao mesmo tempo em que sabe preservar sua essência e sua intimidade, ou seja, insinuando que devemos ser dois – um duplo – para que saibamos agradar as pessoas e a nós mesmos. Desse modo, aparentando viver como a sociedade espera, é possível também encontrar a liberdade de ser quem é na convivência consigo mesmo.

Importante ressaltar que pode haver um certo estranhamento com a linguagem, visto a conjugação verbal³¹ e alguns vocábulos não utilizados costumeiramente no Brasil, por isso é válido ressaltar que ela se manteve tal como no poema original, em português europeu, havendo apenas a supressão dos acentos em “cérca” e “sêr”, nos primeiro e décimo terceiro versos respectivamente. Porém, se para um leitor mais jovem, a compreensão do poema ficar, em certa medida, confusa devido às palavras, as imagens certamente ajudam a nos fazer compreender melhor a essência do que é dito por Pessoa.

O poema é escrito no modo imperativo. Tal modo verbal é comumente associado a situações que expressam ordem, como “Faça isso”, “Saia daqui”, entretanto ele pode ser utilizado para fazer pedidos, convites ou dar conselhos, sendo esta última situação a que o poema expressa.

Após destacar esses pontos do poema de Pessoa, nos voltaremos agora para a análise de Conselho enquanto livro ilustrado. Desse modo, tal como na análise de Ismália, elencamos alguns pontos a serem destacados em Conselho, de modo que contemple o objeto livro, a relação palavra e imagem e as escolhas de Odilon Moraes para a criação das ilustrações, sendo eles: o ritmo; a capa e a folha de rosto; a personagem; o formato; as rosas e as cores e o estilo.

a) O ritmo

³¹ Os verbos do poema estão na 2ª pessoa do singular. No Brasil não se tem o costume de utilizar a 2ª pessoa – tanto do singular quanto do plural – a partir do uso esperado pela gramática normativa, cotidianamente usa-se muito mais o “tu” como um sinônimo de “você”, pronome de tratamento utilizado na 3ª pessoa do singular. Apenas para dar um exemplo, ao invés de se falar “tu *vais* à festa?”, como pede a conjugação normativa, fala-se “tu *vai* à festa?”.

Essa sequência das ilustrações (Figura 20) que compõem *Conselho* também nos auxilia a pensar no ritmo da narrativa imagética criada por Moraes. Para a feitura de *Conselho*, Moraes utiliza-se, de certo modo, de um tipo de diagramação bastante comum chamado dissociação, na qual o livro ilustrado herda do livro com ilustração tradicional a alternância entre página de texto e página com imagens. Nesse tipo de diagramação, a imagem costuma ocupar o espaço da “página nobre³²”, a da direita, enquanto o texto fica na página da esquerda (LINDEN, 2011). Dizemos “de certo modo” porque, no caso de *Conselho*, a página da esquerda possui algumas ilustrações, porém elas não ocupam a página inteira e, em algumas páginas, há a ocupação de uma mesma ilustração tanto na página ímpar quanto na par.

É possível, então, enxergarmos um ritmo nas ilustrações que acompanha o ritmo do poema, nas páginas da esquerda estão o texto de Fernando Pessoa acompanhado, em sua maioria, de ilustrações que parecem o representar – o muro, o jardim, as rosas, já nas páginas da esquerda, estão a bailarina e os momentos vivenciados por ela. A maneira como as ilustrações estão dispostas também ditam um ritmo, do lado esquerdo, discretamente, floresce o jardim, em tamanho menor, em ilustrações que não sangram para a página inteira, do lado direito, na página nobre, está a bailarina, vivenciando seu momento de perfeição e esplendor.

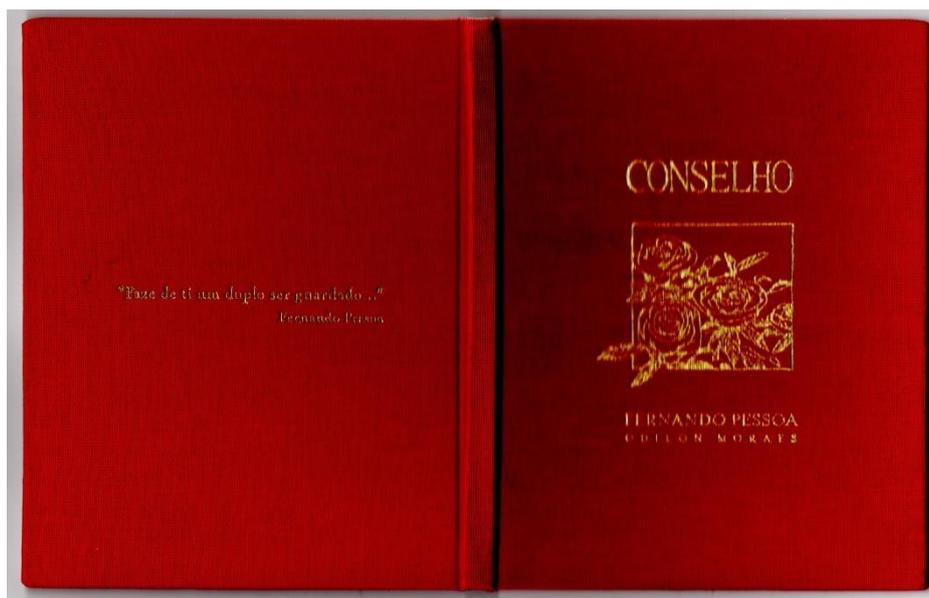
Novamente, o interno e o externo, o íntimo e o público, o que é de fora e o que é de dentro, o mostrar e o preservar. Todos esses duplos estão presentes na sequência de imagens criadas por Moraes e na disposição delas pelo livro. “Dupla” essa que também é a bailarina, vivendo entre a perfeição dos palcos e a efemeridade do cotidiano.

b) A capa e a folha de rosto

Passaremos agora a analisar o livro enquanto objeto, demonstrando como as escolhas para o projeto gráfico demonstram uma interpretação leitora de Fernando Pessoa e, especificamente, do poema *Conselho*. Além disso, pretendemos mostrar a relação entre as imagens de Odilon Moraes, que desenharam um dia de uma delicada bailarina, e o poema de Pessoa, que parece aconselhar a todos nós sobre como viver.

³² De acordo com Linden (2011, p. 68), tal página é chamada assim porque é aquela em que o olhar costuma se deter na abertura do livro.

Figura 21 – Capa e contracapa de *Conselho*



Fonte: PESSOA; MORAES (2013).

Toda a composição do objeto livro *Conselho* remete à ideia de clássico, de antiguidade, daqueles livros de colecionador que ficam nas estantes mais altas das bibliotecas: o tecido da capa, o dourado com o qual o título, a ilustração, os nomes dos autores e o verso do poema na contracapa são inscritos (Figura 21), os desenhos remetendo a arabescos das guardas. Além disso, clássico também é o *ballet* dançado pela personagem da história, o que certamente não foi uma escolha aleatória de Moraes para compor este livro, a qual discutiremos mais adiante.

A respeito da capa, houve a escolha de revesti-la em tecido, o que, como dito, passa a sensação de um objeto de colecionador, dando a sensação de um objeto exclusivo, único, o que também é presente em *Ismália*. Em *Conselho*, isso pode ser interpretado como a tentativa de que cada leitor sinta esse “conselho” como seu, algo particular. A capa em tecido também perpassa pela ideia de valor, ou seja, o livro passa a valer mais, custar mais caro. No caso de *Conselho*, essa pode ter sido uma das razões para um baixo número de vendas do livro, visto que ele foi publicado em 2013 e, ao adquirirmos ano passado, ainda compramos a 1ª edição.

Ainda sobre a capa, pensemos na cor vermelha escolhida para revestir o livro. O vermelho foi, durante séculos, associado à nobreza, visto que era cor mais cara de ser fabricada na tinturaria têxtil, assim, apenas os nobres tinham dinheiro – e prestígio – para utilizá-la (HELLER, 2021). Desse modo, até hoje o vermelho é associado, a depender da composição, ao nobre e clássico. Assim, a escolha do vermelho para compor o tecido da

capa pode estar associado a isso: o objeto livro passar a sensação ao leitor de algo clássico, algo que perpassa gerações, um “conselho” que não envelhece. Por fim, uma última interpretação para a escolha do vermelho é a associação direta com um elemento que compõe a narrativa imagética: as rosas. Essa é a única outra cor presente no livro: além do branco e do preto, há apenas o vermelho, presente em poucos elementos.

Além disso, segundo Heller (2021), a união do vermelho com o dourado – com o qual a ilustração, o título, os autores e o verso do poema na contracapa são inscritos – e o branco passa a sensação de beleza. Em *Conselho*, por mais que o branco não esteja na capa, ela é predominante em todo o livro e a figura da bailarina perpassa por um ideal de beleza.

A respeito especificamente do dourado da capa, podemos afirmar que ele contribui para o simbolismo envolvendo o clássico e o nobre. A união das duas cores – vermelho e dourado – transmite essa sensação, ao vê-los é provável que muitos leitores pensem reis e rainhas. Devido ao fato de o “ouro” ser o mais reciclado de todos os materiais, já que pode ser sempre retrabalhado, ele nunca se desvaloriza. Em sentido figurado, é a cor da durabilidade (HELLER, 2021). Logo, faz sentido a escolha dessa cor para compor o projeto gráfico do livro que dá a ele um caráter de quem permanecerá conservado durante muito tempo, tal como a memória de Fernando Pessoa e a recomendação dada no poema.

Interessante também é pensar na ilustração da capa – as rosas dentro de uma moldura – como uma antecipação do que vai ser dito ao longo do poema. Primeiramente, o que percebemos é que as rosas estão emolduradas, contidas, belas: elas são as melhores rosas, “as mais risonhas”. Entretanto, há duas folhas da rosa no canto esquerdo que vazam para fora da moldura, quase como se nos lembrassem de que nem tudo em nós pode ser contido o tempo todo, de que também “vazamos”, elas representam “as flores que vêm do chão crescer”. Nesse sentido, para Linden (2011), a moldura pode estar presente em um livro apenas para ser transgredida, ou seja, colocar as flores na capa apenas sem moldura não proporcionaria a sensação de que algumas delas estão “escapando”.

Assim, podemos afirmar que a ilustração da capa representa o jardim “ostensivo e reservado” retratado no poema. De acordo com Santos (2018, *online*), toda a antítese do texto de Pessoa é sintetizada:

no belíssimo verso «um jardim ostensivo e reservado», que se prestaria a ser uma boa definição de poema, quando não uma definição ainda melhor de ser humano. O lado «ostensivo» do jardim é o das «flores mais risonhas» e dos «canteiros como os que outros têm»; o acesso ao

lado «reservado» está condicionado pelos «grandes muros». (SANTOS, 2018, *online*)

Com isso, também reforçamos a importância da capa, a qual já foi bastante discutida ao analisarmos *Ismália*, como uma porta de entrada do livro, que dá pistas ao leitor – que podem ser confirmadas ou não – do que será retratado no livro, da técnica do artista, da atmosfera presente na narrativa ou, nesse caso, no poema.

A folha de rosto junto a página da esquerda traz uma ilustração compondo uma imagem única: um jardim de rosas vermelhas (Figura 22). Podemos dizer que ela funciona como uma antecipação de um dos elementos principais do poema – o jardim, que representa quem somos. Para um leitor que ainda não conhece o texto de Pessoa e está adentrando pela primeira vez no livro, alguns questionamentos certamente são feitos: o que a palavra “Conselho” tem a ver com rosas vermelhas? Será esse jardim uma previsão do cenário onde a narrativa se passará? É somente com o virar de páginas, para iniciar o poema, que descobriremos essa relação.

Figura 22 – Ilustração composta pela folha de rosto e página de dedicatória



Fonte: PESSOA; MORAES (2013).

Ao virarmos a página, chegamos ao poema. Na primeira página dupla, temos o primeiro verso do poema ao lado esquerdo e a menina ao lado direito. Logo supomos que se trata de uma bailarina, visto a roupa clássica que ela usa: *collant* e saia de tule. Além disso, dispostos à mesa estão utensílios que sugerem uma preparação para uma apresentação. Suposições essas que confirmamos às páginas seguintes.

c) A personagem

Como dito, a escolha de trazer a bailarina para o poema é algo que demonstra a interpretação de Odilon Moraes, o qual afirma que: “É preciso reconhecer quando as imagens de um livro nascem como possibilidades de interpretação de uma história” (MORAES, 2019, p. 40). Assim, ao ler o poema *Conselho*, podemos afirmar que Odilon Moraes viu “brechas” para a interpretação da história tal como a conhecemos a partir de suas imagens.

Quando a leitura do livro se inicia somos levados a vivenciar a apresentação de uma bailarina – a preparação, a execução e a finalização –, bem como sua ida para casa e o que ela faz até dormir. Da maneira como as ações são apresentadas, temos a sensação de que aquele não é um dia atípico, mas sim a rotina da garota. Entretanto, além de lermos as imagens, é importante estarmos atentos ao que o poema nos diz e, quando fazemos a leitura conjunta, compreendemos que o conselho dado – o de aprender a ser dois, “um duplo ser guardado”, para que se possa agradar aos outros e ter a essência preservada – parece ser algo que a bailarina tem buscado ou precisa aprender a seguir. As razões pelas quais essa profissão foi escolhida para representar a recomendação do poema também passam por reflexão. De acordo com Cezarino e Porto (2017):

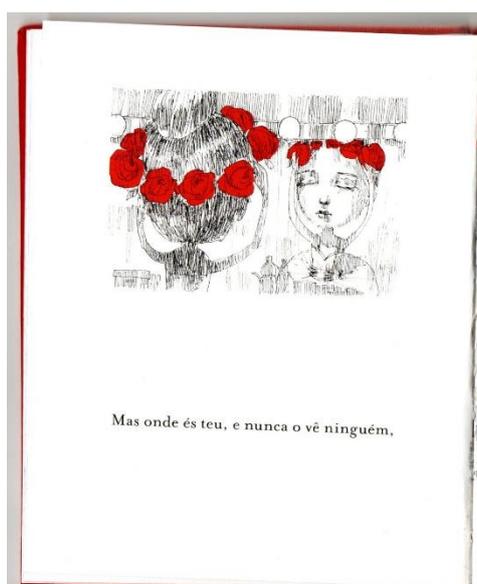
O ballet clássico é uma antiga modalidade da dança cujos padrões continuam atuando na sociedade contemporânea. Passou por algumas transformações no decorrer da história, porém, a maioria de suas características se mantém, tais como, a exigência pela perfeição técnica e estética dos movimentos, a disciplina, entre outras. É dançado por bailarinos os quais são corpos que ao viverem esta modalidade aceitam realizar todas as exigências definidas. (CEZARINO; PORTO, 2017, p. 1)

Logo, percebemos que há uma rigidez intrínseca ao *ballet* e uma busca pela perfeição constante, que fica explícita nos estudos de profissionais da saúde de diferentes áreas – como psicólogos, fisioterapeutas, nutricionistas – e em diversas produções cinematográficas, a exemplo de *Cisne Negro*³³ (2010), uma das mais conhecidas.

³³ Filme americano de 2010, dirigido por Darren Aronofsky e estrelado por Natalie Portman, que retrata o cotidiano em busca de ser a bailarina que irá interpretar tanto o Cisne Branco quanto o Cisne Negro em *O Lago dos Cisnes*, o que a acarreta distúrbios alimentares e psicológicos devido à relação conturbada com a mãe e a constante pressão colocada em si mesma para conseguir o papel.

Em certa medida, essa rigidez também é notada pela bailarina representada por Odilon Moraes, percebemos um ar sério e compenetrado enquanto ela se arruma para a apresentação que a acompanha no momento da dança, enquanto ela é observada pela plateia. A menina, a nosso ver, não parece feliz, há uma atmosfera se não triste, mas melancólica ou cansada em suas expressões que fica explícita na ilustração em que ela está retirando a coroa de rosas (Figura 23). Algo que pode ser igualmente interpretado como uma retirada de toda a tensão envolvendo o momento no palco e a afirmação de que “agora posso ser eu mesma”.

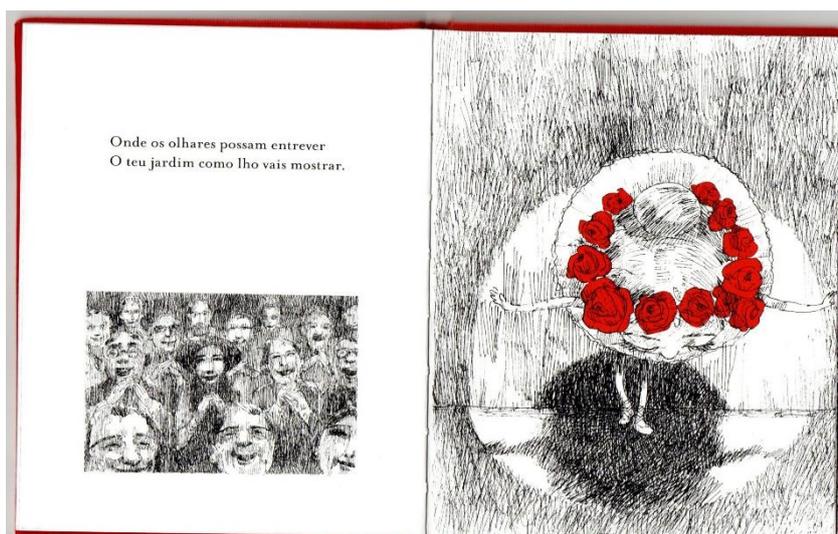
Figura 23 – Ilustração de *Conselho* quando a bailarina retira a coroa



Fonte: PESSOA; MORAES (2013).

Essa interpretação reforça o que é dito pelo poema, quando, durante o momento da dança, há o conselho do eu-lírico “Faze canteiros como os que os outros têm”, ou seja, é importante que saibamos nos comportar como as pessoas e as situações esperam de nós, que nos adequemos, que cumpramos o nosso papel para a sociedade para que possamos ser aceitos e aplaudidos – metaforicamente, quando nos referimos às relações sociais – e literalmente – no que diz respeito a uma artista ao fim de uma apresentação (Figura 24). Logo, é possível observar a antítese na qual o poema se baseia: o que é mostrado e escondido, o que é dos outros e o que é nosso.

Figura 24 – Página dupla do fim da apresentação da bailarina



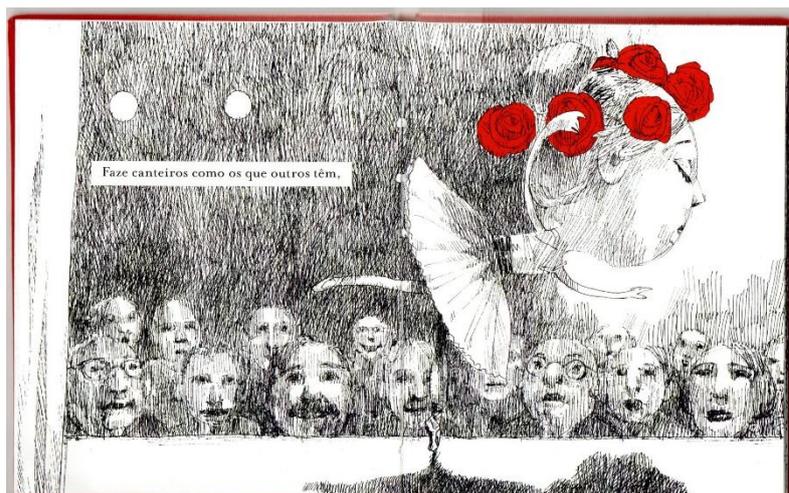
Fonte: PESSOA; MORAES (2013).

Essa relação dicotômica, entre o que deve ser mostrado e escondido é reforçada pelo símbolo do “jardim” no poema. Desse modo, eu-lírico aconselha que “onde é visível o jardim”, isto é, nas relações as quais temos que estabelecer por toda a vida, metáfora também representada pelo momento da dança no palco, é necessário escolhermos nossa melhor aparência: “Põe quantas flores são as mais risonhas, / Para que te conheçam só assim”.

Assim, é necessário cuidar do “jardim” da maneira como os outros cuidam, para que ninguém fique insatisfeito com o papel que desempenhamos. No entanto, “onde és teu, e nunca o vê ninguém”, é permitido deixar as flores “que vêm do chão crescer / E deixa as ervas naturais medrar”, este último verbo contendo o mesmo sentido do primeiro, ou seja, não é necessário podá-las ou apará-las, nesse sentido, quando estamos com nós mesmos não precisamos aparentar “ter um belo jardim”, ele pode crescer livremente.

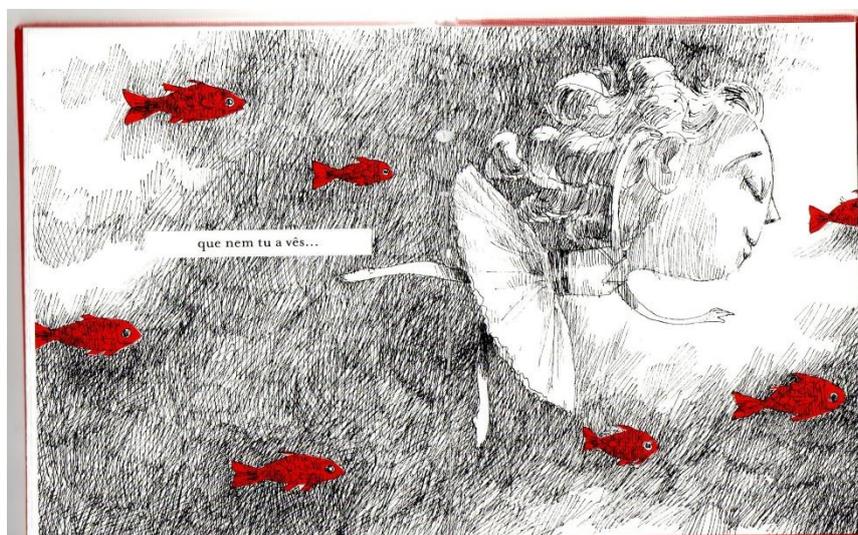
Também é importante estabelecer uma relação entre a quinta página dupla (Figura 25) e a décima quinta (Figura 26).

Figura 25 – Quinta página dupla de *Conselho*



Fonte: PESSOA; MORAES (2013).

Figura 26 – Décima quinta página dupla de *Conselho*



Fonte: PESSOA; MORAES (2013).

Na primeira (Figura 25), a menina está apresentando-se ao público, é possível notar seus olhos fechados, a expressão contida, talvez de tensão ou cansaço, não sabemos, mas o que dá para notar é que ela não parece feliz. Ela está caracterizada, obviamente, como uma bailarina clássica: há a saia de tule, o *collant*, a sapatilha de ponta – que inclusive exige muito esforço para não transparecer a dor que é sentida na ponta dos dedos –, o cabelo em coque.

É válido mencionar ainda um outro ponto. Todas essas expressões da bailarina – que parece tensa – podem também ser lidas como concentração, representando o foco que

a menina tem que ter para entregar ao público a emoção através da dança, para que a plateia possa igualmente sentir os sentimentos que a personagem vivida por ela no palco sente. Além disso, esse movimento realizado pela bailarina, chamado arabesque, é um movimento de difícil execução e é um passo do *ballet* que, se executado com perfeição, faz com que a dançarina utilize todos os músculos do corpo para sustentá-lo, o que requer força, equilíbrio, foco.

Importante destacar o público que a assiste, poucos deles expressam alegria – a maior parte está séria, aparentando concentração, mas que pode ser também interpretado como julgamento ou desaprovação ao que está sendo visto. Entretanto, ao final da apresentação, é mais fidedigno com a narrativa afirmar que se tratava de expressões de contemplação, visto que ao final todos aplaudem e aparentam contentamento com o que o foi assistido (Figura 24).

Já na décima quinta dupla (Figura 26), há a presença da menina em seus sonhos – pelo menos foi como interpretamos, visto as pistas dadas pelas ilustrações de que ela está dormindo. Pistas essas como a janela do quarto sendo fechada, o pijama utilizado pela menina, o deitar-se na cama e o fechar dos olhos. E é lá, nesse lugar do sono, onde ela se sente verdadeiramente livre: nesse lugar dos sonhos – no qual não é possível definir um ambiente – onde não há público, não há a necessidade de agradar, de “ser alguém”, de alcançar a perfeição ou realizar um papel. Lá, representa o local onde ela pode ser quem é, ou seja, é justamente quando estamos sós, apenas com a nossa própria companhia, que estamos completamente desnudados de qualquer máscara social, é somente nessa relação íntima – dolorosa e alegre ao mesmo tempo – que temos com nós mesmos que somos livres.

A liberdade pode ser interpretada a partir do modo como a bailarina é caracterizada: apesar de se manter com a roupa clássica do ballet, seus cabelos estão soltos – o que se contrapõe à rigidez do coque –, seus pés, apesar de estarem “em ponta”, estão descalços e, além desses pontos, nota-se a expressão em seu rosto: a menina está sorrindo, um sorriso que chega até os seus olhos que parecem sorrir junto, o que parece demonstrar leveza e prazer com a dança.

Apesar de não levarmos a nossa análise por esse viés, vale a pena mencionar ainda a possibilidade de que a Figura 26 não seja uma representação de um sonho da bailarina, mas de como ela se sente quando se apresenta, ou seja, essa ilustração pode estar representando a mesma cena só que, agora, “por dentro” da personagem.

Interessante perceber como o “sentir-se nas nuvens” é explorado por Odilon Moraes em outro livro seu, *Olavo* (2018), o qual conta a história de um garoto que vivia triste e que, um dia, recebe um presente que altera a maneira como ele se sente. E a maneira como ele se sente ao pegar o presente em sua porta é representada assim (Figura 27):

Figura 27 – Olavo sentindo-se flutuando ao receber o presente



Fonte: Revista Crescer (*online*)³⁴.

Assim, estabelecemos uma relação entre a maneira como a bailarina se sente nesse local seguro e aconchegante dos sonhos e o menino Olavo ao receber seu presente e sentir-se tão leve ao ponto de chegar às nuvens.

A partir da décima terceira dupla, encontramos uma outra semelhança de Conselho com mais um livro ilustrado por Moraes, sendo este *Lá e aqui* (2015). Quando a bailarina se deita na cama e fecha os olhos – inferimos que ela está dormindo – chegam os peixes. Enxergamos os seres aquáticos como a representação do imaginário, do universo dos sonhos, é o momento em que a garota se sente mais livre realizando aquilo que ama fazer: dançar.

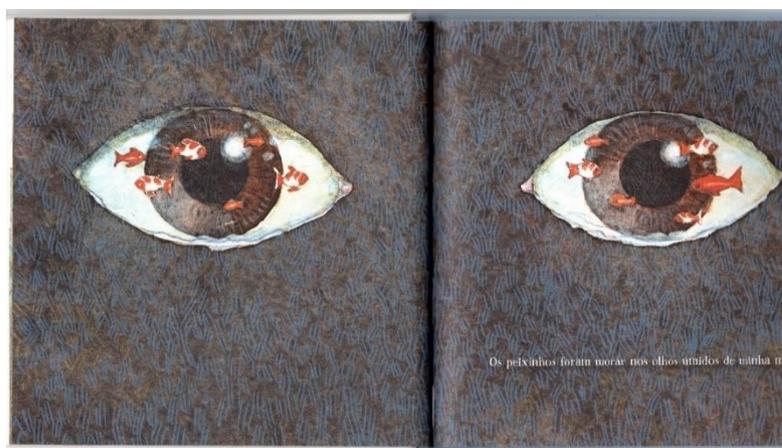
Em *Lá e aqui*, escrito por Carolina Moreyra e ilustrado por Moraes, é contada uma história de separação parental. Havia um menino que vivia feliz com seus pais em uma casa, uma casa que possuía um jardim com uma bela árvore, flores, sapos, um lago cheio

³⁴ A imagem foi retirada da matéria *5 livros sobre a curiosidade das crianças* da Revista Crescer. Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/Diversao/Livros/noticia/2018/09/5-livros-sobre-curiosidade-das-criancas.html>. Acesso em: 16 jan. 2022.

de peixinhos. Em um dado momento, a casa “se afoga”, toda a felicidade lá habitada vai embora, sendo essa chuva a representação do momento mais complicado da separação. Os peixes que habitavam no lago vão parar “nos olhos úmidos” da mãe” (Figura 28) e é nesse ponto que temos uma semelhança visual com o livro *Conselho* (Figura 29).

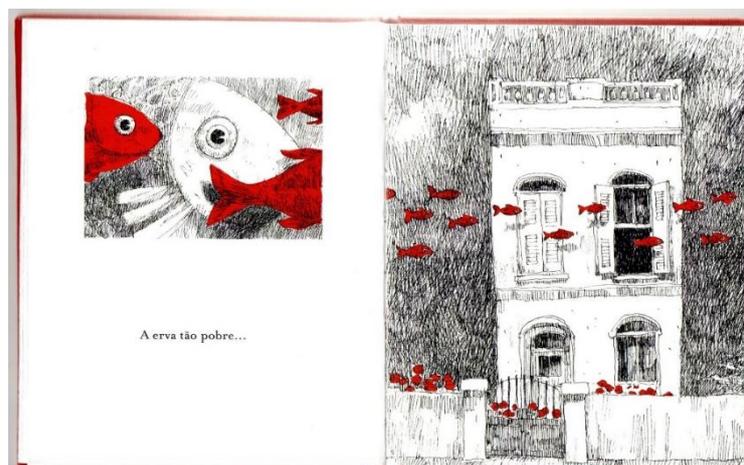
Os peixes, nesse momento do livro, também são uma representação metafórica, nesse caso, da tristeza sentida pela mãe, fazendo até com que os animais morem nas águas salgadas que lá estavam presentes. Observamos que *Conselho* foi publicado antes de *Lá e aqui*, logo, pode ter havido uma inspiração do ilustrador na metáfora contida em *Conselho* para representar o momento de profunda dor sentida pela mulher na segunda história.

Figura 28 – Dupla de páginas do livro *Lá e aqui*



Fonte: MOREYRA; MORAES (2015).

Figura 29 – Dupla de páginas do livro *Conselho*



Fonte: PESSOA; MORAES (2013).

Além disso, os peixes só aparecem quando a bailarina não está se apresentando – logo, só aparecem quando ela está confortável em casa. Eles também podem ser uma representação do que resguardamos da nossa individualidade e não expomos nas situações do cotidiano em que usamos nossas “máscaras”. A bailarina – para ser reconhecida como tal – só existe no palco, durante o dia a dia ela é igual a todas as outras pessoas – ou a todos os peixinhos – e é igualmente feliz com isso, encontrando seus prazeres ordinários.

d) O formato

Inclusive, apenas para encerrar o comentário acerca da semelhança entre *Lá e aqui* e *Conselho*, temos o tamanho de ambas sendo bem próximos. Os dois livros são pequenos: o primeiro mede cerca de 16 cm de altura e o segundo, precisamente, 16,5 cm. Uma interpretação para essa característica é o caráter intimista de ambos os textos, ou seja, o fato deles serem pequenos contribui para a interpretação da delicadeza existente nas histórias tratadas, em uma o momento do divórcio entre os pais, na outra a busca pelo equilíbrio entre o que é exterior e interior.

Para Santos (2018, *online*), *Conselho* “é um poema sobre o que nos está vedado, sobre o que não vemos e se desenvolve sem a nossa agência — sobre o que desconhecemos nas nossas vidas”, sejam elas humanas ou literárias. Conselhos são frágeis, eles podem ser seguidos ou não, aprovados ou não, então trazê-lo em um objeto pequeno pode também representar essa fragilidade e humildade para dá-lo a quem precisa.

e) As rosas e as cores

Após discutirmos todos esses aspectos relacionados ao objeto livro, às ilustrações e ao poema em si, gostaríamos de ressaltar um elemento de suma importância para a narrativa: a rosa. Presentes desde a capa, as rosas são bastante significativas para a interpretação do poema ilustrado.

As rosas estão presentes em dois diferentes contextos: estão no jardim, crescendo livremente pelo chão, e estão como acessório no cabelo da menina. Em cada contexto, elas representam simbologias diferentes. De acordo com Chevalier (1996), notável por sua beleza, sua forma e seu perfume, a rosa é a flor mais simbólica do Ocidente,

correspondendo a flor de lótus na Ásia. Além disso, ela “designa uma perfeição acabada, uma realização sem falta [...], simboliza a taça da vida, a alma, o coração e o amor” (CHEVALIER, 1986, p. 892, tradução nossa)³⁵.

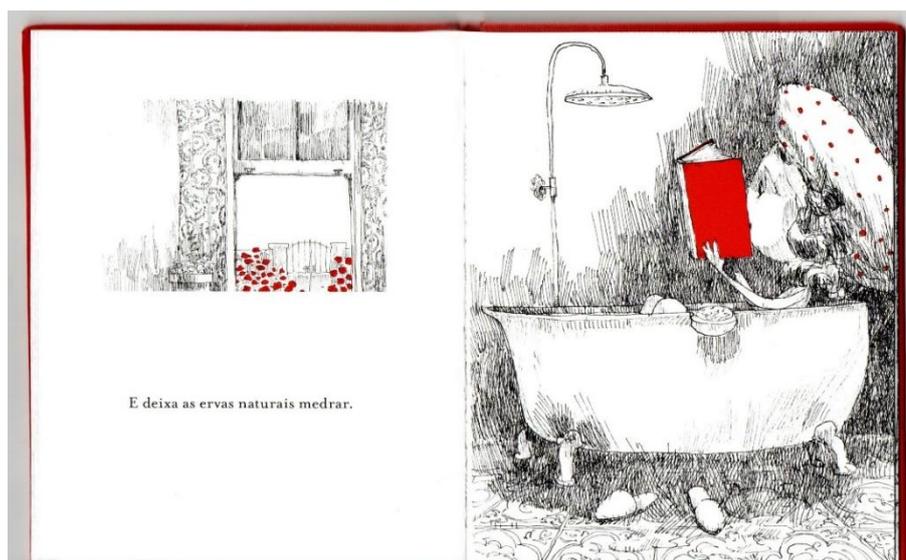
Como dito, as rosas aparecem em duas situações distintas. Na primeira, tanto elas representam a beleza e a maneira ideal com que devemos nos mostrar para as pessoas – “onde é visível o jardim, [...] põe quantas flores são as mais risonhas” – para que fiquem nos conhecendo desse modo, quanto representam a beleza que guardamos para nós, a nossa essência – “Mas onde és teu, e nunca o vê ninguém, / Deixa as flores que vêm do chão crescer” –, nosso interior, no qual quem verdadeiramente somos pode florir.

Na segunda, quando as rosas estão servindo como coroa para a bailarina, sentimos como elas perdessem a naturalidade e reforçassem uma perfeição que a menina precisa buscar enquanto bailarina – e que representa metaforicamente o esforço do ser humano para sempre apresentar sua melhor versão para os outros – fazendo com que ela não se sinta genuinamente feliz quando se mostra – no caso da metáfora escolhida – dançando. De acordo com Chevalier (1986), a rosa designa uma perfeição acabada, ao que interpretamos como algo que não dá margem para erros, como, muitas vezes, o *ballet* é associado e, mais do que isso, as relações sociais, já que uma “escorregada” pode ser irremediável.

Como já dito anteriormente, ao final da apresentação a menina retira a coroa e isso parece representar também o momento em que ela pode ser livre, ou seja, “retirar as aparências”, tanto que, após isso, as rosas só voltam a aparecer no jardim e depois que a menina entra em casa, elas desaparecem e não retornam. A cor vermelha, presente apenas nas rosas até o momento, aparece agora no livro que a menina lê e nas bolinhas touca de banho que ela usa (Figura 30).

³⁵ Citação original: “Designa una perfección. acabada, una realización sin falta. Como se verá, simboliza la copa de la vida, el alma, el corazón y el amor” (CHEVALIER, 1986, p. 892).

Figura 30 – A cor vermelha presente no livro e na touca de banho



Fonte: PESSOA; MORAES (2013).

O vermelho, antes presente na coroa de rosas, elemento que representa a rigidez, a busca pela perfeição e pela beleza, passa a estar presente em objetos que associados à leveza, distração e autocuidado, isto é, ele passa a ser associado a um momento de prazer e liberdade. Essa sensação também pode ser percebida pelo ambiente em que a menina está: uma banheira, que geralmente é encarado como um local em que as pessoas utilizam para relaxar e que, por vezes, pode fazer parte de uma rotina – um momento comum e que, por esse mesmo motivo, pode ser encarado como algo confortável e prazeroso; e pela expressão da menina que demonstra contentamento, seja pelo momento a sós cuidando de si ou pela leitura do livro. Do mesmo modo, o vermelho está presente nos peixes que chegam quando a menina está sonhando, associando essa cor à liberdade e a uma outra paixão que não o palco, como pode ser o prazer em ler.

Interessante também estabelecer uma relação entre a perfeição e a efemeridade. Temos discutido sobre a perfeição associada ao momento em que a bailarina está no palco e o que essa representação acarreta, relacionando esse momento com aquele em que desempenhamos papéis sociais e nos quais não nos mostramos completamente – visto que a autopreservação faz parte do ser humano. Entretanto, fora dos palcos, há também momentos perfeitos, como esses em que ela se resguarda para descansar, ler e ter uma rotina de autocuidado. Desse modo, vivenciando um outro tipo de perfeição: aquela encontrada nas coisas miúdas do cotidiano.

f) O estilo

Nesse ponto, passemos ao último elemento da análise que, tal como em *Ismália*, é bastante significativo para o projeto gráfico do livro: o estilo escolhido por Odilon Moraes. O estilo em *Conselho* é quase que um contraponto ao estilo em *Ismália*. Nesse último, Moraes utiliza-se do boneco como arte final, em *Conselho* há um trabalho minucioso de construção das ilustrações com caneta e tinta nanquim.

De acordo com Nikolajeva e Scott (2011, p. 63), o “estilo manipula a apreensão da história pelo leitor”. Logo, podemos inferir que em *Conselho* somos levados, a partir do traço fino e delicado proporcionado pela técnica, a sentirmos a também leveza e delicadeza da bailarina retratada nas ilustrações. Ao mesmo tempo, desenhos utilizando a técnica do nanquim requerem dedicação e, principalmente, tempo para serem feitos, visto que cada traço requer um cuidado para proporcionar o jogo de luz e sombra, ou seja, é delicado, mas ao mesmo tempo constrói uma massa de claro e escuro: como é possível notar na ilustração em que a garota está com a vela iluminando parte do quarto e onde ela já passou está novamente escuro (Figura 31).

Figura 31 – O jogo de luz e sombra presente nas ilustrações de *Conselho*



Fonte: PESSOA; MORAES (2013).

A técnica em nanquim e a escolha de utilizar-se de poucas cores atribui uma sensação de seriedade ao poema e de rebuscamento, remetendo a algo clássico, como já foi discutido. Além disso, a técnica remete à feitura de um poema que leva tempo para ser elaborado e polido até vir ao mundo.

Para além da relação com o poema, a técnica também alude a um croqui arquitetônico³⁶. Assim, é perceptível, nas obras de Odilon Moraes, as referências que ele traz da profissão na qual se formou, o que contribuiu em muito para o seu estilo como ilustrador.

Por fim, em *Conselho*, Odilon Moraes utiliza-se de uma dança para representar a recomendação do eu-lírico do que é importante para que saibamos (con)viver. Já nós, leitores, realizamos uma dança no livro: entre as palavras e as imagens para que, ao final, possamos absorver aquilo que cabe a nós do aconselhamento que é dado. Essa dança, de acordo com Odilon Moraes, é o movimento feito pelo próprio livro ilustrado: “Não são as imagens nem as palavras que criam um filme, mas a maneira como elas se organizam, uma em relação a outra, a ordem em que se apresentam e a dança que suas partes articulam. Disso nasce a história” (MORAES, 2019, p. 20).

Foi essa dança que buscamos fazer durante a análise de *Conselho* para demonstrar como Odilon Moraes, através da posição de leitor, percebeu as possibilidades de representação dessa recomendação dada pelo eu-lírico e transformou-a no cotidiano dessa bailarina.

Na leitura e análise de um livro ilustrado, como fizemos com *Ismália* e *Conselho*, dançamos entre as palavras, as imagens e o projeto gráfico do livro para realizar uma leitura única da história e percebermos como esses elementos se interligam.

Acreditamos que, com isso, conseguimos demonstrar que a leitura que fazemos dos poemas quando estes estão publicados em livros, periódicos e/ou antologias ao lado somente de outros poemas é diferente da leitura que realizamos quando eles são publicados como poemas ilustrados, já que nessa configuração há outros componentes da obra que também estão ali para causar um efeito de sentido.

³⁶ Tal como o boneco para o livro ilustrado, os croquis funcionam como o primeiro esboço de um projeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À medida ,que viramos as páginas de um livro, um pequeno mundo encerrado em um quadrilátero recortado se abre e se fecha. A última página é virada. A história chegou ao fim. O livro é fechado.
Suzy Lee

Buscamos, ao longo dessa dissertação, demonstrar como a adaptação está presente desde o início da literatura infantil. Quando as histórias circulavam oralmente, elas já eram adaptadas pelos narradores e contadores de histórias, na medida em que estes acrescentavam ou omitiam detalhes dependendo de a quem ou em que situação eles narrassem os contos, mitos e causos. Posteriormente, quando os recolhedores de histórias, como os Irmãos Grimm, começaram a aparecer e o conceito de criança passou a existir, mais adaptações foram feitas para que essas histórias – antes repletas de violência, morte, fome – pudessem chegar até as mãos dos pequenos leitores, filhos de burgueses.

Do mesmo modo, quando tal literatura chegou ao Brasil, através de contos de Charles Perrault, por exemplo, tradutores e escritores como Figueiredo Pimentel passaram não só a traduzir, mas a dar a sua “cara” as histórias, “abrasileirando-as” e acrescentando referências e detalhes de leituras suas, ou seja, realizando um processo de adaptação.

A adaptação seguiu conosco durante os séculos posteriores, alcançando o século XX, por volta das décadas de 60 e 70, presente em autores como Pedro Bandeira, Fernanda Lopes de Almeida, Ruth Rocha, que adaptaram e transformaram histórias clássicas como uma tentativa de renovação dos clássicos e de atualização para os novos contextos: princesas que não estavam mais satisfeitas com seus maridos, fadas que não queriam trabalhar sendo fadas, reis que, ao invés de imponentes e sábios, precisavam aprender uma lição.

Chegando, então, século XXI, no qual percebemos novamente a presença da adaptação, dessa vez utilizando-se de recursos não só verbais – como a adaptação do discurso, dos personagens, do enredo – mas também visuais e materiais para acrescentar novos sentidos a histórias e figuras já conhecidas por nós, como ocorre nos livros de Marjolaine Leray, Rosinha e Alexandre Rampazo.

Para além dessas adaptações, percebemos atualmente uma adaptação não só de histórias e livros clássicos, mas também de cartas, discursos, contos e textos antes não

pensados para o público mais jovem, mas que expandiram sua circulação ao serem adaptados para livros ilustrados. Até que chegamos nos poemas, de Alphonsus de Guimaraens e Fernando Pessoa, adaptados por Odilon Moraes para essa linguagem – do livro ilustrado – que se baseia em um tripé: palavra, imagem e projeto gráfico, como ferramentas para expressar aquilo que querem seus autores.

Márcia Abreu, ao discutir sobre a significação de um texto, afirma que esta varia a partir das competências, convenções, usos e protocolos de leitura próprios a diferentes “comunidades interpretativas”, ou seja, não podemos negar que, automaticamente, quando Odilon Moraes transpõe poemas publicados na primeira metade do século XX para livros ilustrados publicados na década mais recente do século XXI, há uma modificação da significação desses textos, visto que a maneira de os ler se altera. De acordo com a autora:

Interferem aí [na publicação de um livro] não apenas as habilidades das “mãos mecânicas” que compõem os livros mas também a imagem que os editores fazem do produto que oferecem ao público, assim como a representação que têm das competências de leitura daqueles a que destinam prioritariamente a obra. Esse conjunto de imagens fará com que se tomem decisões quanto ao tipo de capa, disposição e diagramação do texto, introdução de para-textos etc. (ABREU, 2003, p. 10).

Assim, através da afirmação de Abreu, vemos que a concepção de um livro enquanto objeto, ou seja, não apenas um texto, mas a junção das características que o fazem poder ser “segurado nas mãos” passam pelo estudo de a qual público tal obra é destinada. Logo, quando *Ismália* e *Conselho* tem a sua materialidade modificada, como a tipografia, o papel da capa, o formato e o tamanho do livro, a interpretação deles também se transforma e essas escolhas, muitas vezes, estão relacionadas com o público em potencial desses novos livros.

Compreendemos ainda que analisar livros ilustrados, como os discutidos ao longo deste trabalho, pelo viés escolhido por nós – como uma adaptação – pode não ser algo usual e pode soar estranho para alguns pesquisadores. Entretanto, o que buscamos mostrar no percurso que fizemos é que uma adaptação não é algo menor que o “texto original”, mas sim uma diferente maneira de expressar um olhar sobre aquela obra. Assim como tantas obras literárias são adaptadas para filmes, músicas, teatro, acreditamos que as obras analisadas foram adaptadas para o livro ilustrado, já que ganham um novo suporte – o do

livro ilustrado – que se manifesta não somente pela palavra, mas através das imagens e do projeto gráfico, isto é, a partir da materialidade.

Consideramos, então, Odilon Moraes autor de tais obras na medida em que, apesar de os poemas não serem linguisticamente modificados, eles recebem novas camadas de interpretação a partir da modificação para a linguagem do livro ilustrado. Assim, não podemos supor que esses poemas permanecem os mesmos após passarem pelas mãos de Moraes, uma vez que neles agora estão impregnadas as visões do ilustrador.

Acreditamos também que a análise das obras literárias nesse trabalho – mais profundamente as ilustradas por Odilon Moraes, mas também as de outros autores e autoras ao longo do texto – fez com que uma característica dos livros ilustrados, já discutida por autores como Linden (2011) e Nicolajeva e Scott (2011), ficasse à mostra: a de que eles não se limitam a um público específico, pois, apesar de serem preferencialmente destinados ao público infantil e terem nascido em um contexto de artefatos voltados para as crianças, possuem uma grande quantidade de características que os fazem ser um objeto de atração para um público mais velho.

Assim, percebemos que os livros ilustrados ultrapassaram classificações etárias e mercadológicas através de autores que, mais do que se preocupar com a aparência de um livro para um determinado público, atentam-se para aquilo que a obra – a narrativa, o poema – pretende passar e, desse modo, ampliam os leitores que se encantam com tais livros. Isso proporciona que as crianças tenham contato com livros que não subestimam a capacidade interpretativa delas e que os adultos tenham a oportunidade de se aprofundar em uma linguagem que não é puramente verbal, proporcionando diálogos entre leitores mais jovens e mais velhos e enriquecendo a análise e leitura das obras.

Acreditamos também na relevância dessa pesquisa pelo fato de termos analisado dois livros ilustrados de poemas, algo que, apesar de toda a diversidade desses livros, ainda é pouco explorado pelo público acadêmico. Percebemos a dificuldade de analisá-los em razão dos poucos estudos sobre como se analisa a relação imagem e palavra, quando esta última faz parte de um texto poético. *Conselho* foi mais desafiador devido ao próprio poema, de Fernando Pessoa, não ser um poema tão conhecido pelas pessoas e, em meio à pesquisa, termos encontrado apenas um texto não-científico disponibilizado *online* que analisa os versos.

Nesse sentido, utilizando-se dos métodos analíticos de outros pesquisadores, fomos criando o nosso próprio para a leitura e interpretação dos poemas ilustrando e assim

conseguimos discutir os aspectos materiais das obras, bem como a relação dos poemas com as imagens, demonstrando como essas últimas também possuem seu próprio ritmo.

Há ainda um outro livro ilustrado por Odilon Moraes, para além dos estudados nessa pesquisa, em que encontramos um processo de adaptação semelhante aos analisados, intitulado *Na rua do sabão* (2013), da Global Editora, visto que este também é um poema, dessa vez de Manuel Bandeira, que possui o trabalho do ilustrador.

Nele, Moraes ilustra o momento em que a molecada da Rua do Sabão está colocando o balão para voar. Apesar de não o analisarmos, vale a pena mencionarmos as interessantes escolhas feitas pelo ilustrador. As ilustrações formam uma sequência contínua, quase como em uma tomada de filme sem interrupções – tendo algo de cinematográfico como ocorre em *Ismália*. Ao lermos as ilustrações, é possível perceber que se colocadas em sequência, não há interrupção entre elas, o que daria um divertido livro sanfonado, como dito pelo próprio Moraes³⁷.

Além disso, já ao final do livro, a “câmera” acompanha o movimento feito pelo balão e Moraes dá um “zoom” afastando-se da rua, deixando as casas cada vez mais para trás até o “espectador” conseguir ver onde o balão cai. Essas escolhas demonstram não apenas uma leitura do poema, mas uma interpretação pessoal do ilustrador que impregna a versão ilustrada do texto de Bandeira com suas impressões, seus gostos e gostos pessoais com outras artes – como o cinema –, seu traço, gerando um novo poema.

É por isso que reiteramos a afirmação de que os poemas – ao passarem pelo trabalho do ilustrador – não são os mesmos, pois apesar de a primeira autoria ser atribuída a esses autores, há uma nova autoria quando pensamos na adaptação para livros ilustrados. Antes de ser autor, Moraes foi leitor dessas obras e, como todo leitor ativo, não permaneceu o mesmo depois desses poemas e, de mesmo modo, os poemas não foram os mesmos após serem atravessados por sua leitura. Assim, pelas mãos de Moraes enquanto adaptador, nascem livros ilustrados que se articulam com os textos originais, mas que de maneira alguma se igualam e apenas os reproduzem.

³⁷ Odilon Moraes mencionou, durante o curso *Oficina de Criação Livro Ilustrado*, ter até mesmo feito o boneco do livro em sanfona. Entretanto, ao mostrar a ideia para a editora, os editores solicitaram deixar o livro em formato códex, como havia sido solicitado.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. História dos textos, história dos livros e história das práticas culturais – ou, uma outra revolução da leitura. *In*: CHARTIER, Roger. **Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

ACCAMPORA, Giselle Roza. **Intertextualidade, mito e simbologia nos contos maravilhosos de Marina Colasanti**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas**. Vera Teixeira Aguiar e Maria da Glória Bordini. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

ALMEIDA, Beatriz Pereira; CORDEIRO, Alinne de Moraes Oliveira; COSSON, Rildo. Ler e escrever criativamente: cores poéticas na prática de letramento literário cadáver esquisito. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 46, n. 85, p. 227-238, jan. 2021. ISSN 1982-2014. DOI: <https://doi.org/10.17058/signo.v46i85.15819>. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/15819>. Acesso em: 03 dez. 2021.

ANDRADE, Fellip Agner Trindade. “Ele vai ser famoso...”: o fenômeno *Harry Potter*, do público infantil ao público adulto. *In*: SANTOS, Ana Cristina dos; MICHELLI, Regina; SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio (Orgs.). **Tramas e sentidos na Literatura Infantil e Juvenil**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019.

ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

ANTUNES, Benedito; CECCANTINI, João Luís C. T. Os clássicos: entre a sacralização e a banalização. *In*: BENITES, Sonia Aparecida Lopes; PEREIRA, Rony Farto (org.). **À roda da leitura: língua e literatura no jornal Proleitura**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004, p. 73-90.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ARRIGUCCI, Davi. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado de. **Ideias de canário**. João Pessoa: Mundial Edições, 2016.

AYALA, Walter. Introdução. *IN*: PESSOA, Fernando. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

AZEVEDO, Ricardo. Literatura infantil: origens, visões da infância e certos traços populares. In: **Presença Pedagógica** – Belo Horizonte -Editora Dimensão-Nº 27 -mai/jun 1999 e em Cadernos do Aplicação. Volume 14 Número ½. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Jan/Fev 2001. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Literatura-infantil.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2021.

BANDEIRA, Pedro. **O Fantástico mistério de Feiurinha**. São Paulo: FTD, 1999.

BARBOSA, Ângela Márcia Damasceno Teixeira. Antigos contos, novas histórias na literatura infantil brasileira. **Revista Travessia**, Paraná, v. 3, n 3, p. 11-22, 2009. Disponível em: <http://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/3454/2748>. Acesso em: 30 out. 2020.

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2ª ed. 1990.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013.

BECKETT, Sandra. **Crossover fiction: global and historical perspectives**. New York: Taylor & Francis.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política** – Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de Retórica y Poética**. México, DF: Ed. Porrúa, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Volume 2. São Paulo: Globo, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BRASIL. **Lei 10.639/03**, 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2003/L10.639.htm. Acesso em: 21 abr. 2021.

BRECHT, Bertolt. **Se os tubarões fossem homens**. Curitiba: Olho de Vidro, 2018.

BRENMAN, Ilan. **Depois do foram felizes para sempre**. Ilustrações de Ionit Zilberman. São Paulo: Callis Ed., 2012.

BRETAS, Maria Luiza Batista. **Leitura é fundamental: desafios na formação de jovens leitores**. Belo Horizonte: RHJ, 2012.

CAMARGO, Luís. **Ilustração do livro infantil**. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

CARVALHAL, Tania Franco. INTERTEXTUALIDADE: A MIGRAÇÃO DE UM CONCEITO. *Via Atlântica*, [S. l.], n. 9, p. 125-136, 2006. DOI: 10.11606/va.v0i9.50046. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046>. Acesso em: 5 nov. 2020.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil**. 2006. 603 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

CASCARELLI, Claudia. **Flicts, livro de artista**. 2007. 146 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86987>. Acesso em: 05 jan. 2021.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

CASTANHA, Marilda. [Entrevista concedida a Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu]. Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis por Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 146-163.

CEZARINO, Gabriela; PORTO, Eline. O corpo no ballet clássico: as vozes dos bailarinos. **Revista CPAQV – Centro de Pesquisas Avançadas em Qualidade de Vida**, v. 9, n. 3, 2017. Disponível em: <http://www.cpaqv.org/revista/CPAQV/ojs-2.3.7/index.php?journal=CPAQV&page=article&op=view&path%5B%5D=215>. Acesso em: 18 jan. 2022.

CHARTIER, Roger. **Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editora Herder, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise e didática**. São Paulo: Moderna.

COELHO, Isabel Lopes. Os reflexos de Ismália. *In: GUIMARAENS, Alphonsus de. Ismália*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

COLASANTI, Marina. **Uma idéia toda azul**. São Paulo: Global, 2006.

COLOMER, Teresa. **Introdução à literatura infantil e juvenil atual**. Trad. Laura Sandroni. 1 ed. São Paulo: Global, 2017.

CORRÊA, Hércules Tolêdo; PINHEIRO, Marta Passos; SOUZA, Renata Junqueira de. A materialidade da literatura infantil contemporânea: projeto gráfico e paratextos. *In: PINHEIRO, Marta Passos; TOLENTINO, Jéssica M. Andrade (orgs.). Literatura infantil e juvenil: campo, materialidade e produção*. Belo Horizonte, MG: Moinhos; Contafios, 2019.

DALCIN, Andréa Rodrigues. A leitura do livro ilustrado e livro imagem: da criação ao leitor e suas relações entre texto, imagem e suporte. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL – ANPED SUL, 9., 2012, Caxias do Sul, RS. **Anais...** Caxias do Sul, 2012. Disponível em:

<http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/2783/233>. Acesso em: 29 jan. 2021.

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEBUS, Eliane; SPENGLER, Maria Laura P.; GONÇALVES, Fernanda. Para apresentar o livro objeto: modos de fazer e ler. In: DEBUS, Eliane (et al.). **Livro objeto e suas arti(e)manhas de construção**. 1. ed. Curitiba: Editora MercadoLivros, 2020.

DUARTE, Cristina; SEGABINAZI, Daniela. Figueiredo Pimentel: Contos da Carochinha e o nascimento da literatura infantil abrazeirada no final do século XIX. **Revista Soletras**, n. 34, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/30191/22321>. Acesso em: 9 nov. 2020.

ELIOT, T. S. **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989.

FEIJÓ, Mário. **O prazer da leitura: como a adaptação de clássicos ajuda a formar leitores**. São Paulo: Ática, 2010.

FERRAREZI JUNIOR, Celso. **O estudo dos verbos na educação básica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FONSECA, João José Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

FORMIGA, Girlene Marques. **Adaptação de clássicos literários: uma história de leitura no Brasil**. 2009. 262 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

FRANZ, Marie-Louise von. **A interpretação dos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1990.

GALVÃO, Júlia. Vencedor do Jabuti de Ilustração, Odilon Moraes oferece curso no Recife. Confira a entrevista exclusiva. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, 07 jun. 2018. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/06/vencedor-do-jabuti-de-ilustracao-odilon-moraes-oferece-curso-no-recif.html>. Acesso em: 27 mai. 2021.

GIRÃO, Luis; CARDOSO, Elizabeth. O livro-imagem na literatura para crianças e jovens: trajetórias e perspectivas. **Em aberto**, v. 32, n. 105, 2019. **DOI:** <https://doi.org/10.24109/2176-6673.emaberto.32i105.4385>. Disponível em:

<http://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/emaberto/article/view/4213>. Acesso em: 19 nov. 2021.

GOGH, Vincent Van. **O pássaro na gaiola**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2015.

GONZÁLEZ, Isabel Mociño (Org.). **Libro-Obxecto e Xénero**: Estudos ao redor do livro infantil como artefacto. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2019.

GRAMSCI, Antonio. **O rato e a montanha**. 1 ed. São Paulo: Boitatá, 2019.

GUILHEN, Ellen. **A morte de Ofélia nas águas: reflexos da personagem de Shakespeare na poesia simbolista brasileira**. 2008. 234 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270145>. Acesso em: 12 ago. 2018.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Pastoral aos crentes do amor e da morte**. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1923. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7695>. Acesso em: 15 jul. 2021.

GUIMARÃES, Anna Luiza L. **Mas este livro é para criança? “Rosa” e a terceira margem do livro ilustrado**. 2018. 20 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação “O livro para infância: textos, imagens e materialidades” apresentado à Faculdade Facon – Polo Casa Tombada), São Paulo, 2018.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Olhares, 2021.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **“Poétique” – Revista de Teoria e Análise Literárias**. Nº 27: INTERTEXTUALIDADES. Coimbra/Portugal: Livraria Almedina, 1979.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias**. São Paulo: Ática, 2007.

LERAY, Marjolaine. **Uma chapeuzinho vermelho**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2012.

LIMA, Graça. [Entrevista concedida a Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu]. **Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis por**

Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 146-163.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LINS, Guto. A gênese do gênio. *In*: ZIRALDO. **Flicts**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019.

LÓPEZ, Anabella. **Barbazul**. Belo Horizonte: Aletria, 2017.

LUIZ, Tiago Marques; FERREIRA, Nilton César; GUIMARÃES, Iza Lopes. Articulação entre tradução, adaptação, intertextualidade e paródia. **Open Minds International Journal**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 54–67, 2021. DOI: 10.47180/omij.v2i1.95. Disponível em: <https://openminds.emnuvens.com.br/openminds/article/view/95>. Acesso em: 11 nov. 2021.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada**. Rio de Janeiro: Record, 1972.

MASTROBERTI, Paula. Adaptação, versão ou criação? Mediações de leitura literária para jovens e crianças. **Revista Semioses**. Rio de Janeiro: Centro Universitário Augusto Mota (UNISUAM), vol. 01. Número 08, fev. 2011. p.104-112. Disponível em: http://apl.unisuam.edu.br/semioses/pdf/n8/n8_textoslivres_02.pdf. Acesso em: 20 out. 2021.

MATTOSO, Glauco. **Jornal dobrabil**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MENDES, Iba. Alphonsus de Guimaraens e uma família de escritores. *In*: GUIMARAENS, Alphonsus de. **Kyriale**. 1ª ed. São Paulo: 2019. Disponível em: <http://ibamendes.org/Kyriale%20-%20Alphonsus%20Guimaraens%20-%20IBA%20MENDES.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2021.

MOLINERO, Bruno. **As três margens de um novo livro**: Odilon Moraes, Guimarães Rosa e o silêncio. Folha de S. Paulo, Era outra vez, São Paulo, 25 ago. 2017. Disponível em: <https://eraoutravez.blogfolha.uol.com.br/2017/08/25/as-tres-margens-de-um-novo-livro-odilon-moraes-guimaraes-rosa-e-o-silencio/#?loggedpaywall>. Acesso em: 27 mai. 2021.

MOLINERO, Bruno. **O mestre do rascunho**. Quatro cinco um, São Paulo, 01 out. 2018. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/infantojuvenil/o-mestre-do-rascunho>. Acesso em: 26 mai. 2021.

MORAES, Giselly Lima de. Do livro ilustrado ao aplicativo: reflexões sobre multimodalidade na literatura para crianças. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 46, p. 231-253, dez. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182015000200231&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 05 jan. 2021.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. *In*: OLIVEIRA, Ieda de. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DLC, 2008.

MORAES, Odilon. **Rosa**. Curitiba: Olho de Vidro, 2017.

MORAES, Odilon. **Olavo**. São Paulo: Jujuba, 2018.

MORAES, Odilon. **Quando a imagem escreve**: reflexões sobre o livro ilustrado. Dissertação (Mestrado em Artes visuais) – Departamento de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

MOREYRA, Carolina. **Lá e aqui**. Ilustrações Odilon Moraes. 1. ed. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2015.

MOREYRA, Carolina. **Entrevistas**: contos de fadas. Ilustrações Odilon Moraes. São Paulo: Moderna, 2020.

MOURA, Josilda Borges. **A intertextualidade, o gênero lenda e a produção de texto no ensino fundamental**. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) - Universidade Federal de Sergipe, Itabaiana, SE, 2015.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**: da Carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

NIKOLAJEVA, Maria. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

O'HARA, Larissa. O simbolismo em Ismália. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 3, ano 10, n. 14, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/11090>. Acesso em: 30 jul. 2021.

PERRAULT, Charles. Barba azul. *In*: **Contos de fadas**: de Perrault, Grimm, Andersen & outros / apresentação de Ana Maria Machado; tradução Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PESSOA, Fernando. Nós, os de “Orpheu”. *In*: NEGREIROS, Almada. **Sudoeste: caderno de Almada Negreiros**. Lisboa, nº 3, 1935. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Sudoeste/N3/N3_master/SudoesteN3.pdf. Acesso em: 14 jan. 2022.

PIMENTEL, Figueiredo. **Contos da Carochinha**. Rio de Janeiro: Quaresma, 1958.

PINHEIRO, Melina Galette Braga. **Uma leitura do romance *A vida no céu*, de José Eduardo Agualusa, à luz do conceito de crossover fiction**. 2015. 79f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Universidade de Aveiro, Aveiro. 2015.

PINHEIRO, Hélder. **Poesia na sala de aula**. São Paulo: Parábola, 2018.

RAMPAZO, Alexandre. **Este é o lobo**. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2020.

RAMOS, Ana Margarida. Desafios da leitura do livro ilustrado pós-moderno: Formar melhores leitores cada vez mais cedo. **Sede de Ler**, v. 5, n. 1, p. 5-8, 21 out. 2020.

RICIERI, Francine Fernandes; MARQUES, Ângela Maria Salgueiro. Achegas à bibliografia de Alphonsus de Guimaraens. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 9/10 (2003/2004). Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3172. Acesso em: 16 jul. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.9.0.287-310>.

RICIEIRI, Francine Fernandes. As várias formas de Ismália: espelhamentos, tensões, poéticas. **Revista Manuscrita**, n. 11, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/x2/article/view/955/867>. Acesso em: 06 ago. 2021.

ROSINHA. **João e Maria**. 1. ed. São Paulo: Callis, 2015.

RUBIÃO, MURILO. **Teleco, o coelhinho**. Ilustrações: Odilon Moraes. Minas Gerais: Editora Positivo, 2016.

RUFFATO, Luiz. O homem que tinha urgência de viver. *In*: PESSOA, Fernando. **Quando fui outro**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Ana Cláudia. Cosido com as paredes: sobre «Conselho». **Forma de vida**, nº 13, 2018. Disponível em: <https://formadevida.org/acsantosfdv13>. Acesso em: 18 jan. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia – 1a - ed.** — São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SILVA, Natasha Castro. Intertextualidade e memória da literatura em Contos da Carochinha, de Figueiredo Pimentel. **Revista Manuscrita**, n. 37, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/3219>. Acesso em: 30 out. 2020.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. A pesquisa científica. GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. *In*: **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

SOUZA, Irany André Lima de. **O folheto no cenário das adaptações literárias: releituras do conto *Chapeuzinho Vermelho***. Dissertação (Mestrado em Letras) –

Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2018.

TAVARES, Cristiane Fernandes. Literatura infantil é, antes de tudo, literatura. **Revista Emília**, out. 2011. Disponível em: <https://revistaemilia.com.br/literatura-infantil-e-antes-de-tudo-literatura/>. Acesso em: 29 jan. 2021.

TURCHI, Maria Zaira. Tendências atuais da literatura infantil brasileira. *In: Biblioteca escolar: uma ponte para o conhecimento* / Maria Luíza Batista Bretas Vasconcelos (Org.). – Goiânia: SEDUC, 2009.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 1994.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ZIRALDO. **Flicts**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019.

ZUZA, Júlia. O fenômeno *crossover fiction* e as obras editoras pra crianças e jovens de Mia Couto e Luandino Vieira: uma discussão sobre o público leitor. **Impossibilita**, n° 8, págs. 86-103, 2014. DOI: <https://doi.org/10.32112/2174.2464.8.101>. Disponível em: <http://www.impossibilita.org/index.php/impossibilita/article/view/101>. Acesso em: 30 nov. 2021.

OBRAS ANALISADAS

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Ismália**. Ilustrações: Odilon Moraes. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

PESSOA, Fernando. **Conselho**. Ilustrações: Odilon Moraes. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2013.