



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

**OS ILUSTRADORES DE LOBATO E AS SUAS INTERPRETAÇÕES DE  
NARIZINHO, DE 1920 A 1970: UMA COMPARAÇÃO ENTRE O TEXTO E A  
CONSTRUÇÃO GRÁFICA DA PERSONAGEM**

JOAES CABRAL DE LIMA

JOÃO PESSOA  
JUNHO/2024



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

**OS ILUSTRADORES DE LOBATO E AS SUAS INTERPRETAÇÕES DE  
NARIZINHO, DE 1920 A 1970: UMA COMPARAÇÃO ENTRE O TEXTO E A  
CONSTRUÇÃO GRÁFICA DA PERSONAGEM**

JOAES CABRAL DE LIMA

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

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

**Linha de Pesquisa:** Leituras Literárias

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

JOÃO PESSOA

JUNHO/2024

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

L732i Lima, Joaes Cabral de.

Os ilustradores de Lobato e as suas interpretações de Narizinho, de 1920 a 1970 : uma comparação entre o texto e a construção gráfica da personagem / Joaes Cabral de Lima. - João Pessoa, 2024.

249 f. : il.

Orientação: Daniela Maria Segabinazi.  
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Ilustradores - Monteiro Lobato. 2. Ilustrações - Monteiro Lobato. 3. Narizinho - Personagem - Representação gráfica. I. Segabinazi, Daniela Maria.  
II. Título.

UFPB/BC

CDU 655.533-051(043)



ATA DE DEFESA DE TESE DO(A) ALUNO(A)

JOAES CABRAL DE LIMA

Aos vinte e oito dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e quatro, às nove horas, realizou-se, na Sala 514 do CCHLA, a sessão pública de defesa de Tese intitulada "Os ilustradores de Lobato e as suas interpretações de Narizinho, de 1920 a 1970: uma comparação entre o texto e a construção gráfica da personagem", apresentada pelo(a) aluno(a) Joaes Cabral de Lima, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTOR EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Daniela Maria Segabinazi (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Maria Claurênia Abreu de Andrade Silveira (UFPB), Siomara Regina Cavalcanti de Lucena (IFBA), Rosângela Neres Araújo da Silva (UEPB) e Luciane Alves Santos (PPGL/UFPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: Aprovado. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Daniela Maria Segabinazi (Secretária ad hoc), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 28 de junho de 2024.


Parecer:

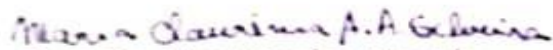
A pesquisa tem mérito de apresentar  
um tema original tem embasado, que  
contribui para a leitura crítica de  
quente Lobato.

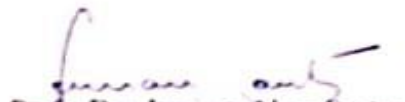


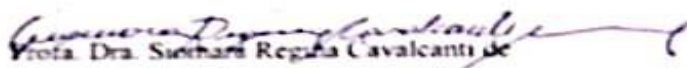
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS




  
Profa. Dra. Daniela Maria Segalimari  
(Presidente da Banca)

  
Profa. Dra. Maria Cláudia Abreu de  
Andrade Silveira  
(Examinadora)

  
Profa. Dra. Luciane Alves Santos  
(Examinadora)

  
Profa. Dra. Sierham Regina Cavalcanti de  
Lucena  
(Examinadora)

  
Prof. Dr. Rosângela Neres Araújo da Silva  
(Examinadora)

  
Joões Cabral de Lima  
(Doutorando)

Às minhas mães

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que permitiu a este pequeno aprendiz a realização de suas atividades cotidianas, optando pela cruz e pelas tempestades nas quais por vezes sentia o coração inundado, mas resignificando as dores e seguindo ao encontro da concretude desse sonho;

À Nossa Senhora, que me abraçou com seu amor materno e, com seu olhar, me antecipa a certeza de que o Céu é para sempre;

Às minhas mães, Josilene Cabral (meu cuidado diário de Deus, a mulher que contribuiu para que eu me tornasse possível, que me trouxe ao mundo e me permitiu chegar até aqui), Maria José (minha avó, melhor e maior tese de doutorado. Obrigado por cuidar de mim na cotidianidade. Amo-te em cada oração, em cada pulsar do meu coração, és a razão. Toda gratidão pelos oceanos de lágrimas, céus de eternidade; morro de amores pela senhora, ainda em vida, com hipérboles e metáforas. O seu amor me ensinou tudo), Daniela Segabinazi (a mulher que me encontrou na UFPB e, no sepulcro do meu coração, descobriu um fio de vida e ao puxar esse fio, foi fazendo com que eu me tornasse melhor) e Rejane de Barros (aquela que me achou quando eu estava perdido. Posso afirmar com todas as palavras que não há nada mais bonito neste mundo do que você ser encontrado no momento em que não sabe mais para onde ir e aonde está. Gratidão, porque seu amor humano tem a capacidade de ser o amor de Deus na minha vida);

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

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Maria Segabinazi, pela paciência e confiança nesse processo de construção. Pela lapidação do olhar, pela arte de ensinar, pela orientação diligente e pela humanidade, dignas de admiração e exemplo. Gratidão à senhora que sabe ser Professora/mãe com maestria e que ensina para além dos livros, eu diria que ensina para a vida. Obrigado por ser inspiração, afinal de contas, com esse olhar tão atencioso ao outro, mas, sobretudo, com essa postura ética e profissional frente ao seu trabalho, me fazem querer tornar-

me um profissional melhor a cada dia. Espero crescer muito no tocante à LIJ e conseguir, a partir do seu exemplo, plantar muitas sementes por onde eu passar, e que nunca nos percamos ao longo da vida, pois mesmo que trilhemos caminhos diferentes, ainda assim, eu a guardarei num lugar de onde jamais sairá, dentro do coração;

À minha banca de qualificação, pelas considerações significativas para o aprimoramento do trabalho sob o olhar cuidadoso da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Junqueira e do Prof. Dr. Luiz Camargo;

À minha banca de defesa, composta pelas Professoras Doutoras Siomara Lucena, Luciane Santos, Claurênia Silveira e Rosangela Neres, pelas quais o meu respeito e a minha admiração não cabem na casa das palavras, pela arte de cada uma ter me ensinado, ecoando em mim pela eternidade, por terem um olhar nobre dentro da pesquisa científica, por serem referência profissional e humana, pelo seu exemplo de vida pautada na dignidade;

À minha irmã, Jéssica Alves, por ser cais em meio ao caos, pela construção do amor, da confiança e do cuidado diário que, na simplicidade dos meus dias ordinários, torna-os extraordinários. Sou feito de gratidão por me ensinar a cumprir o pequeno dever de cada momento, fazendo o que devo e estando no que faço, mesmo com meu humano coração na cruz. Amo-te no tempo e na eternidade, até o fim, até o céu.

À Irany André, pela lapidação do seu olhar, pela sua disposição gratuita de correção e coração, sem as quais este trabalho não seria possível. Inclino-me em gratidão por suas múltiplas funções de amiga, irmã e professora durante este processo de construção, por sua arte infinita de me ensinar e de me amar. À medida em que lhe confiava a correção desta tese, lapidava-se igualmente meu coração. Que Deus lhe dê o céu, a eternidade, o infinito;

À Morgana Farias e à Siomara Lucena, minhas irmãs de angústias e alegrias acadêmicas, pelos sorrisos e pelos abraços de consolo e cuidado;

À Ana Paula Serafim, por seu sorriso doce que reflete Jesus em minha vida e pelas orações comigo antes mesmo da aprovação no processo seletivo;

A Valnikson Viana e à Cristina Rothier, navegantes de outros mares do mesmo barco da saudade, pelo afeto e pela arte da aventura de sonhar;

Aos meus irmãos de outras mães, Felipe Miranda Nunes, Wellington do Nascimento, Peu César, Mirosmar Kimberlly, Thalles Bernardo, Anderson Paiva, Normando, Alberto Paiva, Luan Monteiro, Rafael Rodrigues, Rodolfo Rodrigues e às irmãs, Jéssica Alves, Lívia Caroline e Cyda Ferreira - vocês todos(as) têm uma importância imensurável na minha vida e sem vocês o caminhar teria sido totalmente diferente;



Aos meus afilhados - Erasmo Guedes, Vinícius Benner, Ryan Cavalcanti, Everton Israel, Giovanni Borges, Vinícius Benner, Carlos Alberto, Jardel Souza, Elesson Jonata, André Lucas, Leonardo Joventino, Rafael Miranda e às afilhadas Adrielly Maria, Mariane Santos, Maria Rozane, Mariza Souza, Jordânia Souza, Valleska Rodrigues, Morgana Marques, Valleska Guedes, Tiffany Dias -, provas do amor de Deus por mim, pelas orações, amor e cuidado;

Aos alunos, Pedro Henrique, João Juvenal, Jaelly, Adrielson, Adrianderson, aos quais sempre terei gratidão por tanta entrega e doação, mas, sobretudo, por toda torcida pelo meu sucesso;

Aos meus grandes amigos, Thiago (*in memoriam*), Eziel Domingos, Markylson Domingos e Ícaro Emmanuel, gratidão por cada palavra de incentivo e por sempre terem estado ao meu lado. E de maneira igual, agradeço à amiga Márcia Jjordanny, pessoa linda que sempre está comigo e que, mais que uma amiga, é uma irmã. Gratidão por tudo o que já fizestes e fazes por mim;

À Suênia Mota, Edith Natália, Inês Gouveia, Cidinha, Joana Celly, Geraldo, Nildinha, por serem família e abraço-casa, pelas conversas e convivências fraternas;

Ao amigo e irmão Rodolfo Venícius, por tamanho carinho e torcida pelo meu sucesso. Serei sempre grato a você por cada leitura compartilhada, pelas indicações repassadas, por me fazer sempre encontrar novos caminhos, de modo a fazer com que tudo desse certo no tocante à pesquisa. Sem você este trabalho não seria possível. Sei nem como te agradecer, sendo assim, envio-lhe ao coração de Jesus e peço para que Ele te abençoe sempre;

À Professora Kadja Gouvea, por tanto carinho e doação, na medida em que se disponibilizou a realizar a tradução do resumo da minha tese. Sou inteiramente gratidão;

À Universidade Federal da Paraíba, templo do saber, pela excelência na formação, pelo edifício colossal do conhecimento e pelos alicerces essenciais do Ensino, Pesquisa e Extensão;

A todos meus Professores, pois se vim mais longe, foi porque na vida encontrei pessoas que me tomaram pelas mãos e me fizeram acreditar que eu valia muito a pena. Sou feito de gratidão pelo fato de cada um ter me olhado devagar, uma vez que muita gente na vida já me olhou depressa. Obrigado por terem investido tanto tempo em mim, por não só me olharem, mas me verem.

“Compreendi que nunca poderei me esquecer de onde venho. Minha alma sempre olhará para trás e se maravilhará com as montanhas que escalei, os rios que atravessei e os desafios que ainda me esperam pela estrada. Essa compreensão me fortalece.”

*Cartas a minha filha* (2019), por Maya Angelou.

## RESUMO

Partindo da necessidade de se obter novas e maiores discussões acerca dos ilustradores das obras de Monteiro Lobato, em perspectivas que ampliem não apenas o nosso conhecimento de tais artistas, mas que tragam uma renovação na leitura das composições e influências da arte de cada um deles, além, é claro, da própria história da ilustração livresca brasileira, tão carente de trabalhos que deem mais visibilidade para os seus idealizadores, objetivou-se, por meio deste trabalho, analisar a evolução da personagem lobatiana Narizinho, procurando expor e discutir os traços de brasilidade existentes na sua representação gráfica e a proximidade desta com a que foi idealizada pelo seu criador, no texto escrito. E, desse modo, investigar a vida e os principais trabalhos dos artistas por trás das ilustrações da obra infantil de Lobato, evidenciando como os espaços da publicidade e das revistas ilustradas foram significativos nichos dos ilustradores, que construíram todo um legado da arte gráfica livresca no Brasil. Para tanto, a partir de uma perspectiva histórico-cultural, a pesquisa que desenvolvemos ultrapassou o caráter meramente descritivo. Logo, por tratar-se de uma análise bibliográfica, comparativa e discursiva, foi necessário organizar o percurso da pesquisa no que diz respeito à natureza das fontes disponíveis, sejam estas impressas ou eletrônicas. Ressaltamos que, com o passar do tempo, não apenas a estrutura textual foi mudando, como também o aspecto físico da personagem Narizinho passou por uma transformação, embora não em relação ao texto, mas no tocante ao seu corpo, afinal, por meio das ilustrações, evidenciamos as mudanças que ocorrem com a personagem. Trata-se da menina que vai dando lugar a uma mulher. Como aporte teórico, buscamos respaldo em Arroyo (1990), Camargo (1995), Koshiyama (2006), Lima (2019), entre outros estudiosos da ilustração, principalmente.

**Palavras-chave:** Ilustradores de Lobato; Ilustração; Narizinho; Monteiro Lobato.

## ABSTRACT

Based on the need to obtain new and greater discussions about the illustrators of Monteiro Lobato's works, in perspectives that not only broaden our knowledge of these artists, but that bring a renewal in the reading of the compositions and influences of the art of each one of them, as well as, of course, the history of Brazilian book illustration itself, so lacking in work that gives more visibility to its creators, the aim of this work is to analyze the evolution of the Lobatian character, Narizinho, in an attempt to expose and discuss the traces of Brazilianness that exist in its graphic representation and how close it is to what was idealized by its creator in the written text. And, in this way, to investigate the life and main works of the artists behind the illustrations of Lobato's children's works, highlighting how the advertising space and illustrated magazines were significant niches for illustrators who built a whole legacy of book graphic art in Brazil. To this end, from a cultural-historical perspective, the research we intend to develop goes beyond being merely descriptive. Therefore, as this is a bibliographical, comparative and discursive analysis, it is necessary to organize the course of the research in terms of the nature of the available sources, whether printed or electronic. We emphasize that over time, not only has the textual structure changed, but also the physical aspect of the character Narizinho has undergone a transformation, although not in relation to the text, but in relation to her body, after all, through the illustrations, we show the changes that occur with the character. It's about the girl giving way to a woman. As a theoretical contribution, we required support from Arroyo (1990), Camargo (1995), Koshiyama (2006), Lima (2019), among other illustration scholars.

**Keywords:** Lobato's illustrators; Illustration; Narizinho; Monteiro Lobato.

## RESUMEN

Partiendo de la necesidad de nuevas y más profundas discusiones sobre los ilustradores de las obras de Monteiro Lobato, con perspectivas que no sólo amplíen nuestro conocimiento de estos artistas, sino que también renueven nuestra lectura de las composiciones e influencias del arte de cada uno, así como, por supuesto, de la propia historia de la ilustración brasileña de libros, tan carente de obras que den más visibilidad a sus creadores, el objetivo de este trabajo es analizar la evolución del personaje lobatiano, Narizinho, en un intento de exponer y discutir las huellas de brasileñidad que existen en su representación gráfica y su proximidad a lo idealizado por su creador en el texto escrito. Y, de esta forma, investigar la vida y las principales obras de los artistas que están detrás de las ilustraciones de la obra infantil de Lobato, destacando cómo el espacio de la publicidad y de las revistas ilustradas fueron nichos significativos para ilustradores que construyeron todo un legado de la gráfica del libro en Brasil. Para este fin, desde una perspectiva histórico-cultural, la investigación que pretendemos llevar a cabo va más allá de lo meramente descriptivo. Por lo tanto, al tratarse de un análisis bibliográfico, comparativo y discursivo, es necesario organizar la investigación en función de la naturaleza de las fuentes disponibles, ya sean impresas o electrónicas. Destacamos que, a lo largo del tiempo, no sólo ha cambiado la estructura textual, sino que también la apariencia física del personaje Narizinho ha sufrido una transformación, aunque no en relación con el texto, sino en relación con su cuerpo, después de todo, a través de las ilustraciones, podemos ver los cambios que ocurren con el personaje. Se trata de la niña dando paso a una mujer. Como contribución teórica, buscamos apoyo en Arroyo (1990), Camargo (1995), Koshiyama (2006), Lima (2019), entre otros estudiosos de la ilustración.

**Palabras-clave:** Ilustradores de Lobato; Ilustración; Narizinho; Monteiro Lobato.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	14
1. ARTE DA ILUSTRAÇÃO NO UNIVERSO DA LITERATURA.....	18
1.1 O desenvolvimento da ilustração ao longo da história .....	22
1.2 A ilustração em obras literárias para crianças.....	43
2. ILUSTRADORES E ILUSTRAÇÕES: ARTISTAS INVISÍVEIS E SUAS OBRAS MARCANTES ESTAMPADAS EM LIVROS.....	63
2.1 A ilustração no Brasil antes de Lobato.....	68
2.2 O espaço da ilustração no Brasil durante e depois de Lobato .....	85
2.3 A arte da ilustração rompendo com o cânon literário no século XX: a genialidade de Monteiro Lobato e seus notáveis ilustradores .....	97
3. O ARRANJO DA PALAVRA E DA IMAGEM DOS ILUSTRADORES DE LOBATO .....	124
3.1 O projeto gráfico na obra literária: estabelecendo conexões entre imagem e texto .....	126
3.2 As diferentes conexões entre o texto escrito e o texto visual.....	149
4. AS TRANSFORMAÇÕES NA ILUSTRAÇÃO DA PERSONAGEM NARIZINHO, DE 1920 A 1970 .....	169
4.1. Entre a guerra e a peste: as reinações de uma órfã dando vida a um novo mundo .....	173
4.2 A recepção crítica em relação à obra <i>As Reinações de Narizinho</i> e aos demais mundos da fantasia lobatiana .....	181
4.3 Narizinho Arrebitado e a identidade nacional: a relação de aproximação e o distanciamento da mistura étnica entre o texto e a ilustração da personagem lobatiana .....	188
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	218
REFERÊNCIAS .....	222

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Livro dos Mortos – Museu do Louvre.....	28
<b>Figura 2</b> - Fragmento do Livro dos Mortos .....	28
<b>Figura 3</b> - Paleta de Narmer, 2920-2770 a.C.....	29
<b>Figura 4</b> - Âfora grega século VI a.C. ....	29
<b>Figura 5</b> - Pintura de Wang Wei.....	33
<b>Figura 6</b> - Iluminura, arte mongol. ....	34
<b>Figura 7</b> - Arte rupestre período Paleolítico .....	35
<b>Figura 8</b> - Estampas japonesas .....	36
<b>Figura 9</b> - Ilustrações de Katsukawa Shunsho - Contos de Ise .....	36
<b>Figura 10</b> - Tapeçaria de Bayeux, fragmento .....	37
<b>Figura 11</b> – Demônios torturando um pecador.....	38
<b>Figura 12</b> - Cerveja Guarany registrada em 1902 .....	42
<b>Figura 13</b> - Orbis Pictus, 1658.....	45
<b>Figura 14</b> - Primeiro livro de leitura, 1915.....	45
<b>Figura 15</b> - Télémaque, páginas da edição de 1775 .....	47
<b>Figura 16</b> - Mapa dobrável inserido na edição de 1775 de Télémaque.....	47
<b>Figura 17</b> - Página de Calila e Dimna datada de 1429 .....	50
<b>Figura 18</b> - Arte de Carybé para o livro O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá .....	50
<b>Figura 19</b> - Método Castilho .....	55
<b>Figura 20</b> - Cartilha da Infância, de Tomaz Galhardo. ....	56
<b>Figura 21</b> - Revista Ilustrada de Ângelo Agostini .....	58
<b>Figura 22</b> - As Aventuras de Nhô Quim .....	60
<b>Figura 23</b> - Revista O Tico-tico, medição de 1905.....	61
<b>Figura 24</b> - Primeiro livro de leitura - 1911.....	62
<b>Figura 25</b> - Capa O patinho Feio - 1915.....	62
<b>Figura 26</b> - Gazeta do Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1808 .....	70
<b>Figura 27</b> - Gazeta do Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1808.....	70
<b>Figura 28</b> - Selo Olho de Boi.....	71
<b>Figura 29</b> - Caricatura inglesa de 1802, arte de Thomas Rowlandson (1756-1827).....	73
<b>Figura 30</b> - Caricatura inglesa de 1815, autor desconhecido.....	73
<b>Figura 31</b> - Anúncio impresso de 1885 do Xarope Calmante da Sra. Winslow .....	75
<b>Figura 32</b> - Medalha Randolph Caldecott .....	75
<b>Figura 33</b> - Página de The diverting History of John Gilpin, arte de Randolph Cldecott, 1878 .....	76
<b>Figura 34</b> - Caricatura de James Gillray.....	78
<b>Figura 35</b> - Ilustração Rafael Mendes Carvalho, 1844.....	79
<b>Figura 36</b> - O Maribondo, 1822.....	82
<b>Figura 37</b> - Rótulo da cerveja Otto Jennrich, 1891 .....	84
<b>Figura 38</b> - Rótulo Cerveja Negrinha, 1902 .....	84
<b>Figura 39</b> - Revista da Semana, 1929 .....	87
<b>Figura 40</b> - Capa do livro Vida e Feitos do Dr. Semana, 1870.....	87
<b>Figura 41</b> - Ilustração de Henrique Alvim Corrêa para edição de 1906 de A Guerra dos Mundos de H. G. Wells.....	88
<b>Figura 42</b> - Person's Magazine, 1897, The War of the World .....	89
<b>Figura 43</b> - Capa do cordel Tres [sic] Corcovados, 1865 .....	92

<b>Figura 44</b> - Capa do cordel Confissão geral de um marujo chamado Vicente, 1865 .....	92
<b>Figura 45</b> - Capa do cordel Confissão geral de um marujo chamado Vicente .....	93
<b>Figura 46</b> - Diário do Rio de Janeiro, n. 5 dez/1827 .....	94
<b>Figura 47</b> - Cordel - exemplar português século XVI .....	95
<b>Figura 48</b> - Cordel - exemplar editado em Portugal século XIX .....	95
<b>Figura 49</b> - Cordel - exemplar brasileiro, 1951 .....	95
<b>Figura 50</b> - First Folio 1623 .....	98
<b>Figura 51</b> - Ilustração de página - Shakespeare obra completa, 1852 .....	99
<b>Figura 52</b> - Capa e quarta capa - Shakespeare obra completa, 1852 .....	99
<b>Figura 53</b> - Capas de livros 1930 .....	100
<b>Figura 54</b> - Editora Garnier 1910 .....	100
<b>Figura 55</b> - Capa da obra Você (Cancioneiro), 1931, desenhos de Anita Malfatti .....	103
<b>Figura 56</b> - Folha de rosto da obra Você (Cancioneiro), 1931, desenhos de Anita Malfatti ..	103
<b>Figura 57</b> - Aquarela de Monteiro Lobato .....	103
<b>Figura 58</b> - 1ª edição Urupês, 1918 .....	109
<b>Figura 59</b> - Voltolino autocaricatura .....	112
<b>Figura 60</b> - Imagem do alemão Kurt Wiese .....	113
<b>Figura 61</b> - Nino em autocaricatura .....	114
<b>Figura 62</b> - Imagem de Jean Gabriel Villin .....	115
<b>Figura 63</b> - Imagem de Belmonte .....	116
<b>Figura 64</b> - Imagem de J. U. Campos .....	117
<b>Figura 65</b> - Imagem de André Le Blanc .....	118
<b>Figura 66</b> - Imagem de Odiléa Helena Setti Toscano .....	120
<b>Figura 67</b> - O ilustrador Manoel Victor Filho, no centro da foto .....	122
<b>Figura 68</b> - Propaganda Coca-Cola, 1896 .....	128
<b>Figura 69</b> - Propaganda - Cerveja Supimpa (Brahma), 1928 .....	128
<b>Figura 70</b> - Oficina da Impressora paranaense em 1926 .....	129
<b>Figura 71</b> - Capa desenhada por Augustus .....	133
<b>Figura 72</b> - Arte de página de Paulo Ernesto Nesti .....	137
<b>Figura 73</b> - Arte de capa Manoel Victor Filho .....	137
<b>Figura 74</b> - Cena da animação Peter Pan (1953), dos Estúdios Disney .....	137
<b>Figura 75</b> - Arte Santa Roza .....	138
<b>Figura 76</b> - Arte Voltolino, 1920 .....	140
<b>Figura 77</b> - Arte Voltolino, 1920 .....	141
<b>Figura 78</b> - Arte Voltolino, 1920 .....	142
<b>Figura 79</b> - Arte Voltolino, 1920 .....	143
<b>Figura 80</b> - Arte Voltolino, 1920 .....	143
<b>Figura 81</b> - Arte Voltolino, 1920 .....	144
<b>Figura 82</b> - Arte Odiléa Helena Setti Toscano .....	147
<b>Figura 83</b> - Arte Odiléa Helena Setti Toscano .....	147
<b>Figura 84</b> - Peter Pan, ed. 1930 .....	151
<b>Figura 85</b> - Peter Pan, ed. 1935 .....	151
<b>Figura 86</b> - Cartaz de Peter Pan .....	153
<b>Figura 87</b> - Lettering revista Disneylândia .....	154
<b>Figura 88</b> - Arte de Paulo Ernesto Nesti .....	155
<b>Figura 89</b> - Arte de Manoel Victor Filho .....	157
<b>Figura 90</b> - Errol Flynn .....	158



<b>Figura 91</b> - Errol Flynn.....	158
<b>Figura 92</b> - Arte de Manoel Victor Filho .....	159
<b>Figura 93</b> - Sítio do Picapau Amarelo n.1 RGE, 1977 .....	160
<b>Figura 94</b> - Sítio do Picapau Amarelo - 1ª Série RGE, 1978.....	160
<b>Figura 95</b> - Álbum Sítio do Picapau Amarelo RGE 1981 .....	161
<b>Figura 96</b> - Coleção Monteiro Lobato, Editora Círculo do Livro .....	163
<b>Figura 97</b> - Arte Voltolino.....	164
<b>Figura 98</b> – Capa de Reinações de Narizinho .....	165
<b>Figura 99</b> - Ilustração de Jean G. Villin, 1931.....	166
<b>Figura 100</b> - Ilustração de de J. U. Campos, 1943 .....	166
<b>Figura 101</b> - Ilustração de Vincenzo Nicoletti, 1945.....	166
<b>Figura 102</b> - Ilustração Manoel Victor Filho .....	167
<b>Figura 103</b> - Capa A Menina do Narizinho Arrebitado, 1920 .....	191
<b>Figura 104</b> - Buster Brown e seu cão Tige .....	193
<b>Figura 105</b> - Criança em trajes Buster Brown.....	193
<b>Figura 106</b> - Arte Voltolino.....	194
<b>Figura 107</b> - Arte Voltolino.....	196
<b>Figura 108</b> - Arte Voltolino.....	196
<b>Figura 109</b> - Arte Voltolino.....	198
<b>Figura 110</b> - Arte J. Prado.....	199
<b>Figura 111</b> - A caçada da Onça, 1924, Arte Kurt Wiese .....	200
<b>Figura 112</b> - Hans Staden, 1927, Arte Kurt Wiese .....	200
<b>Figura 113</b> - Arte Jean Gabriel Villin .....	201
<b>Figura 114</b> - Arte Jean Gabriel Villin .....	202
<b>Figura 115</b> - Arte Jean Gabriel Villin .....	202
<b>Figura 116</b> - Arte Jean Gabriel Villin .....	203
<b>Figura 117</b> – Arte de Vicenzo Nicoletti para a edição italiana de Reinações de Narizinho, 1945 .....	204
<b>Figura 118</b> - Arte de Vicenzo Nicoletti para a edição italiana de Reinações de Narizinho, 1945 .....	204
<b>Figura 119</b> - Arte de capa de V. Poshchastieva.....	205
<b>Figura 120</b> – Arte de folha de rosto de V. Vtorenko.....	205
<b>Figura 121</b> - Arte de Nino.....	206
<b>Figura 122</b> - Arte de Belmonte .....	208
<b>Figura 123</b> - Arte de J. U. Campos, 1937 .....	209
<b>Figura 124</b> - Arte de J. U. Campos para Reinações de Narizinho – 1943 e1958 .....	209
<b>Figura 125</b> - Arte de J. U. Campos, Caçadas de Pedrinho, 1948 .....	209
<b>Figura 126</b> - Arte de Raphael de Lamo - Histórias de Tia Nastácia, 1937 .....	210
<b>Figura 127</b> - Arte de Rodolpho Marques de Sousa, O Picapau Amarelo, 1939 .....	211
<b>Figura 128</b> - Arte de André Le Blanc – Viagem ao Céu (1947) .....	212
<b>Figura 129</b> - Arte de capa de André Le Blanc .....	212
<b>Figura 130</b> - Esboço de Narizinho - Odélia Helena Setti Toscano .....	213
<b>Figura 131</b> - Arte de Augustus Reinações de Narizinho, Edição de 1948.....	214
<b>Figura 132</b> - Arte de Augustus.....	215
<b>Figura 133</b> - Arte de Paulo Ernesto Nesti, 1970.....	216
<b>Figura 134</b> - Arte de Manoel Victor Filho, 1970 .....	216
<b>Figura 135</b> - Arte de O. Sannikov para tradução de Narizinho, 1992 .....	221

## INTRODUÇÃO

Emular o mundo através do traço é, antes tudo, uma busca por domar espiritualmente o que nos cerca, um registro do tempo ou da nossa própria juventude, é também a verbalização cifrada de nosso pensamento em conflito com o próprio mundo. Nascida antes do registro escrito da palavra e caminhando com o desenvolvimento da verbalização do pensamento, a ilustração sempre nos legou não apenas sabedoria, mas também a beleza, pois ilustrar também se entrelaça com a estética visual de cada época, representando-a em formas, cores e estilo. Isso é um traço indissociável de sua construção, pois basta olhar para a imagem de uma coluna em cuja base superior vemos elementos espiralados ou mesmo algumas folhas de acanto para sabermos se tratarem de períodos distintos da história da civilização grega – o primeiro, Jônico; o segundo, o Coríntio – uma prova da força do uso da arte gráfica em diferentes segmentos científicos e períodos de nossa história.

Irmã mais velha da escrita, embora em seu DNA possua uma grande força discursiva, da mesma forma que a sua correspondente textual, a ilustração foi aos poucos sendo relegada a um espaço de importância menor, vista como uma ferramenta para crianças e pessoas de poucos saberes. Entretanto, se a arte gráfica, com exceção dos trabalhos postos em galerias, figurada em livros e revistas era estigmatizada, o seu autor, o ilustrador, tornou-se um profissional quase marginalizado, cujo trabalho demorou muito para ser reconhecido como uma profissão de importância no meio artístico.

Ler é semelhante a um jogo de descobertas, como esclarece Picard (1995, p. 180), trata-se de uma ação libertadora, “exercício da reflexão”, de absorção de conhecimento, é a vida que tentamos decifrar por trás de cada palavra em uma história e da mesma forma se coloca aos nossos olhos nos contornos e cores da ilustração. E foi na busca por compreender ainda mais os diálogos contidos na ilustração e por honrar os seus artistas de forma a ampliar o repertório acerca da ilustração livresca que discorreremos sobre tão ampla temática.

Isso posto, é importante ressaltar que a presente tese encontra-se organizada em quatro capítulos, ~~onde~~ cada um ~~está~~ subdividido em tópicos correspondentes ao tema abordado. Ao longo das discussões, apresentamos uma linearidade histórica, a fim de permitir uma melhor fluidez na leitura. No primeiro capítulo, *A arte da ilustração no universo da literatura*, abordamos a história da construção da imagem e de sua relação com o texto escrito, pois no curso da evolução de nossa civilização, tal união foi de suma importância para a manutenção do conhecimento e de sua perpetuação entre os homens.

Além disso, damos destaque aos primeiros acordos que tratam do uso da ilustração em obras direcionadas para o público infantil, no início do século XX, imagens simples e que não fogem muito das narrativas nas quais elas se encontram presas, para que não existam desvios no processo de aprendizagem. Nesse contexto, a ilustração não devia ser mais atrativa que o texto escrito ou mesmo fornecer sentidos dúbios ao leitor. É importante ressaltar que essa concepção de arte menor que a ilustração carregava - caracterizada como uma facilitadora da compreensão do texto e, por igual peso, com o sentido apenas de enfeite que atraía e encantava o leitor infantil, pelas suas cores que chamam a atenção dos leitores iniciantes em seus primeiros contatos com o livro -, embora tenha existido, já fora superada.

O segundo capítulo, *Ilustradores e ilustrações: artistas invisíveis e suas obras marcantes estampadas em livros*, procurou não apenas lançar um pouco mais de luz sobre a história da ilustração, mas pontuar o seu desenvolvimento no Brasil a partir da chegada da Família Real Portuguesa, em 1808 e da ação da monarquia em dar mais abertura para a confecção das letras na Colônia, com a implantação da Impressão Régia, em 1808 possibilitando o nascer de todo um mercado editorial brasileiro, cujo escritor Monteiro Lobato foi, a princípio, um leitor, um observador e, mais adiante, tornou-se participante no caminhar da indústria editorial, cujos primeiros registros foram de uma tímida produção gráfica que contemplava a confecção de cartas, documentos, convites de casamentos e jornais, folhetos informativos que circulavam pela Colônia com notícias dos trâmites políticos da corte então instalada em solo brasileiro.

As variadas revistas de caricatura, que posteriormente passaram a levar um entretenimento bem-humorado aos cidadãos, constituíram-se como a base de formação para os inúmeros artistas visuais da época, ilustradores autodidatas ou mesmo formados em escolas de belas artes, que almejavam as galerias famosas, mas que, na luta diária, valiam-se de seus dons para ganhar o tão suado pão de cada dia. Arte e literatura, antes e depois de Monteiro Lobato, foi o mote principal deste capítulo, mas com o intuito de evidenciar o espaço de pertencimento da ilustração em pleno século XIX e no século XX, com toda uma indústria já consolidada, tendo o escritor brasileiro como um espectador e um leitor de dois significativos momentos da indústria do livro e da literatura.

No terceiro capítulo, *O arranjo da palavra e da imagem dos ilustradores de Lobato*, traçamos a relação de unidade narrativa entre o texto escrito e o texto visual, explicitando os recursos técnicos dos artistas ilustradores, da mesma forma que as imposições do mercado editorial, que manipula a obra literária em distintos aspectos, porém sempre procurando atender às exigências do público leitor, extremamente voraz no que se refere ao consumo dos livros.

Sendo assim, as editoras construíram, nessa relação com o leitor, diferentes nichos mercadológicos, não se prendendo apenas à ação de imprimir meramente um texto com algumas imagens a ampará-lo, mas desenvolveram um processo de confecção mais elaborado, que oferece diversas possibilidades para dar vida ao corpo de um livro. A carga cinestésica para que o leitor possa ampliar a sua experiência com a história lida foi intensificada, não mais se restringindo apenas à leitura do texto ou da imagem. A indústria livreira deu ao seu principal personagem cores mais vibrantes, cheiros, formas ousadas, sons; além disso, ressignificou a sua importância como uma ferramenta de ostentação entre os muitos colecionadores.

O quarto e último capítulo, *As transformações da ilustração na obra Reinações de Narizinho, de Monteiro Lobato, de 1920 a 1970*, trouxe toda a discussão postulada nos capítulos anteriores para o ponto central deste que foi nosso real objetivo: apresentar a conexão entre o texto escrito e as construções visuais de uma das principais personagens de Lobato, um postulado que se choca com os conceitos sociais de uma época ainda presa a valores de um passado colonial que ainda se fazia bastante presente nos idos de 1930 e que nem mesmo em meados do século XX se dissipou.

Embora não tratemos do politicamente correto, que passou a se configurar nos dias atuais, esse conceito moral e social se fez presente não em discussão ampla, mas de forma que pudemos compreender atitudes da época de Lobato, para podermos compreender sua obra e suas escolhas, não se tratando de defender ou condenar o autor, pois objetivamos estabelecer, em princípio, a necessidade de entender o homem e a sua época, para podermos saber de maneira consciente apreciar a sua obra de maneira consciente. Sendo assim, o escopo maior deste trabalho, destacado neste último capítulo, discutiu, a princípio, sobre a proximidade entre a escrita de Monteiro Lobato em sua obra inaugural, *A Menina do Narizinho Arrebitado*, e o trabalho dos muitos artistas gráficos que marcaram a sua coleção infantil entre os anos de 1920 e 1970, procurando observar, nessa consonância entre texto e imagem, se a construção visual da personagem-título condiz com o que os artistas explicitam em seus trabalhos descritivos e se essa representação traços condizentes com a nacionalidade brasileira.

Analisar a jovem Narizinho a partir de uma perspectiva que não a de sonhadora e aventureira do mundo da fantasia foi uma tarefa desafiadora, mas prazerosa, no sentido de sair em busca da nossa própria raiz, uma musa a ser dissecada para poder extrair a verdadeira essência, pois o mundo que a rodeia é sem sombra de dúvidas solo nosso, é terra pisada e marcada por sofrimento e conquistas, terra de Cuca e de Sacis, de mata fechada que sinhá Benta proíbe os netos de se aventurarem e que a Tia Nastácia se benze só de imaginar o mal que ali se esconde, é também terra de magia, onde boneca de pano fala sem parar e sabugo é tão

inteligente quanto os doutores da cidade. É por querer descobrir um pouco mais dessa terra e de sua moradora mais famosa que, mais uma vez, pedimos permissão para entrar neste mundo que Monteiro Lobato criou.

## 1. ARTE DA ILUSTRAÇÃO NO UNIVERSO DA LITERATURA

De acordo com Bosi (1986, p. 13), “a arte é um fazer”, uma forma de transformar o todo que nos cerca, a matéria-prima que a natureza nos oferta, sendo assim, o artista, indivíduo que manipula esta matéria, colhe com os seus sentidos aquilo que se encontra ao seu redor e, dessa forma, extravasa as suas emoções através de diferentes materiais e técnicas. A arte é um elemento intrínseco ao homem e, como bem postula Lima (2019), ela o acompanha desde a sua pré-história, sendo usada para registrar a sua relação com o seu espaço e com a sua interpretação do invisível, que nos leva à construção da própria teogonia das civilizações politeístas, pois foi através destas mesmas representações arcaicas da expressividade máxima de nossos antepassados que os deuses nasceram, assim como a escrita.

Para Andrade (2013, p. 2), “o homem é um ser simbólico” e, desse modo, para se consolidar em seu espaço, necessita fazer uso dos mais diversos “sinais”: “verbais, escritos, sonoros, mentais, pictóricos”, os quais também são ferramentas de materialização dos sentimentos e das emoções do artista e ~~que~~ dialogam com o expectador, apreciador da arte, construindo, assim, uma ampla rede de diferentes leituras e sentidos.

A arte tem representado, desde a Pré-história, uma atividade fundamental do ser humano. Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações. Estas decorrem de um processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o ser da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos (Bosi, 1986, p. 8).

Toda construção artística é filha de seu tempo, dessa maneira, traz consigo toda uma carga estética, social, política e cultural de uma dada época. Elementos representativos e significativos da história nos permitem traçar um perfil de cada civilização, contribuindo com a nossa própria formação, pois a arte, em sua amplitude de formas e de suportes, transmite informações, nos ensina e esclarece, como bem postula a perspectiva de Bosi (1986) em seus três aspectos reflexivos da arte: o fazer, o construir e o expressar.

Em seu estudo, o referido autor estabelece, a princípio, que a relação entre o homem moderno e a arte independe de sua formação, quando esta relação é de íntima proximidade. Porém, para aqueles de cultura mediana, essa conexão sempre estará centrada em uma visão mais canonizada da obra artística, pois para o indivíduo desse grupo, de acordo com Bosi (1986, p. 7), “a arte lembra-lhe objetos consagrados pelo tempo”, cujos valores foram ratificados por uma pequena parcela de críticos e de estudiosos do meio.

No entanto, para esses homens de “cultura mediana”, como bem fora destacado acima pelo autor, a obra de arte suscita uma emoção direcionada muito mais para o aspecto da primoriedade técnica, do belo e da perfeita captura da imagem de uma pessoa, como também da paisagem. Já para os demais estudiosos que discorrem sobre o fazer artístico, como Bakhtin (2002) e Seincman (2008), cujas leituras são mais aprofundadas, o elemento da discursividade existente em cada obra é o que a eleva quanto ao seu aspecto de belo. Seja mirando apenas o lado estético ou aprofundando o olhar com mais apuro, toda obra de arte mexe com os nossos sentidos e emoções, o que de certa forma também nos leva a entender que toda construção artística não é um mero adorno ou frivolidade, mas uma ferramenta também de aprendizado, levando-nos a uma compreensão seja interior, seja do tempo corrente.

Vivemos em uma época de massificação do fazer artístico, em que as barreiras que separam o canônico e o popular foram diluídas, senão por completo ao menos deixaram de inibir um diálogo construtivo entre ambos os campos da arte. Nesse sentido, Bosi (1986) nos fala que fazer é também transmutar, ressignificar a arte e seus sentidos, de certa maneira libertá-las do cerceamento dos museus e das galerias, espaços que dignificam objetos que, de acordo com Amaro (2012, p. 01), “não foram produzidos para esse fim” e nem era essa a intenção de seus idealizadores.

Este fazer e refletir que Bosi (1986) evidencia possui, como bem diz Amaro (2012), apenas cinco séculos de vida, porém, bastante pulsante de transformações e de discussões. Acerca disso, podemos até dizer que a arte é arredia ao próprio dogmatismo que muitos lhe atribuem, ela reflete a nossa inquietação e insatisfação diante do próprio tempo, e isso se justifica, pois, da mesma forma que Pigmalião escupiou habilidosamente Galateia e o grande amor mostrado pela sua criação comoveu a Deusa Afrodite a tal ponto que ela lhe concedeu a chama da vida, fomos também criados pelo amor, à imagem e semelhança de Deus, somos arte que ganhou vida, um conceito de “ser novo”, de acordo Bosi (1986), “que se acrescenta aos fenômenos da natureza” e ainda, como bem postula Andy Warhol (1928-1987), ícone da *Pop Art*, somos nós mesmos o agente capacitador da mudança e não o tempo, ao contrário do que se pensa.

Arte não é apenas um conceito ou uma essência, mas um sistema de ideais, práticas, interesses e instituições; e “arte” diz respeito a um imenso e variável conjunto de comportamentos e discursos cotidianos. (...) O que chamamos de arte grega, romana ou renascentista estava misturado com política, religião, decoração, moralidade, artesanato e ciência, ou seja, com a vida cotidiana e os conhecimentos intersubjetivos. A admiração, a interpretação e a decodificação de coisas que hoje chamamos de obras de arte eram inseparáveis do contexto

prático-social [sic] em que eram produzidas e vivenciadas. Não são apenas o conteúdo, a forma e as narrativas progressistas da arte que mudam com a época, mas também seu estatuto no interior da cultura e sua relação com outras atividades humanas (Ferreira, 2014, p. 183).

A arte é, nesse sentido, movimento, mudança, ferramenta da nossa expressividade, ação que também reflete a própria sociedade. Embora a história da arte, como postula Amaro (2012), seja um tanto recente em se tratando de todo um conjunto de conceitos, técnicas e da estética de cada artista, essa prática, ao longo de seu curto período de existência, delegou-nos várias releituras de si própria, os estilos artísticos, como bem são nomeados didaticamente.

Cada uma das sociedades antigas é, de acordo com Ferreira (2014), detentora de uma estética artística própria, carregada de elementos que as identificam, porém, no curso da evolução da civilização, os conceitos de arte, no que toca à forma, à proporção, às cores, às composições e à anatomia, foram evoluindo e se consolidando em uma unidade do belo e de forma relevante para figurar entre os mais notáveis. Para Ferreira (2014), o termo Arte pode ser classificado em dois conceitos, um bem mais restrito que direciona o fazer artístico de qualidade, reservado a um pequeno grupo de indivíduos, elencado pelas instâncias de legitimação que se originaram no Renascimento, período no qual, segundo Amaro (2012), evidencia-se uma construção do juízo estético, separando objetos de usos diários das produções consideradas de valor significativo.

Em um segundo grupo, temos uma perspectiva mais ampla, “pois concebe a arte como o conjunto de atos criadores ou inovadores presentes em qualquer cultura humana” (Ferreira, 2014, p. 22), pensamento que em muito se interliga com as vanguardas artísticas que irromperam no início do século XX com seus manifestos, cuja “experimentação estética”, evidenciada por Calixto e Coelho (2012, p. 2), procurava romper com o dogmatismo clássico da arte “até aquele momento”. No Brasil, a Semana de 22 destacou-se como um dos célebres momentos dessa efervescência transformadora que objetivava proporcionar à arte brasileira um semblante próprio.

A arte feita no Brasil, até então era apenas uma repetição vazia e copiada do modelo europeu-colonizador, e já não satisfazia os jovens artistas que estavam surgindo. Estes, mesmo que em sua maioria voltando do velho continente atônitos e inspirados pelo novo discurso estético por lá criado, sentiam-se incomodados com a artificialidade da arte nacional. E se faltava brasilidade na arte brasileira, este foi o impulso inicial para os modernistas [sic] lançarem à terra suas [sic] sementes cujos frutos colhemos até os dias de hoje. Começaram, pois, uma série de questionamentos: como construir uma identidade nacional para o país através da arte? Como identificá-la com o povo que vive aqui? Todo o processo de busca, desenvolvimento e consolidação



estética destas respostas acabou culminando no evento mais célebre deste movimento artístico que se iniciava no Brasil (Calixto; Coelho, 2012, p. 5).

Não se tratava apenas de uma busca por uma estética artística brasileira, mas por uma arte que expressasse os anseios e a imagem real do povo brasileiro, pois através desse novo saber, com contornos nacionais, seria possível expurgar a imagem do colonizador e fazer se dissipar o ainda existente estigma de colonizados, de povo sem cultura e sem voz na sociedade mundial, mudanças que se fizeram perceber não apenas no escopo da grande arte, mas se concretizaram na ilustração comercial, nas revistas ilustradas e nas ilustrações, tanto de capa, como internas dos livros, estas últimas despontaram ainda numa indústria tipográfica que procurava se desenvolver devido ao seu início tardio e repleto de percalços.

De acordo com Camargo (2003, p. 39), “os primeiros anos do século XX testemunharam notável disseminação de conhecimentos técnicos e ideias políticas” que também fomentaram movimentos da expressividade artística, como o Expressionismo, o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo, o Abstracionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, pois, como já explicitamos, a arte está interconectada com toda a complexidade de mudanças, evidenciando a sociedade em constante movimentação, buscando, em seu discurso, romper com o dogmatismo dos modelos clássicos, não mais a forma perfeita dos modelos, mas primando por um discurso de revolta social e de angústia pessoal. Trata-se de um artista que expressa a si mesmo diante de uma sociedade que se transforma e se perde em meio ao caos de insegurança política do pós-Primeira Guerra Mundial.

Postular que a imagem traçada pelo artista não está carregada de significados é deveras ignorância, não importa a sua dimensão, valor ou espaço onde ela se encontra, seja em uma galeria, seja simplesmente em um cartaz afixado em um muro, toda imagem denota um discurso, uma narrativa que nos move à reflexão. Desse forma, Picasso (1881-1973), com sua *Guernica* (1937), e Basquiat (1960-1988), com *Deus, Lei* (1981), evidenciam suas indignações contra o sistema, contra a intolerância e contra a violência, o que também sucede ao trabalho do artista gráfico inglês Banksy.

Conforme Valério (2010, p. 47), ao lermos uma imagem, desvelamos e elaboramos “possibilidades de sentidos” a partir do momento que compreendemos “a leitura como possibilidade de reflexão” e diálogo constante, sempre procurando questionar o que nos é colocado, a começar do “nosso modo de ver o contexto e o mundo, a maneira de compreendê-lo e a capacidade de produzir sentidos”. Dessa forma, fica evidente, nesse postulado da referente autora, a importância não apenas do discurso por trás do fazer artístico, mas também no que se

refere à ilustração, em especial, à ilustração livresca, muitas vezes criticada, sendo estigmatizada como um elemento de mero adorno e até infantil, vinculada a obras consideradas de menor valor literário. Logo, falar de ilustração é discutir acerca da própria leitura, do exercício do olhar para as muitas camadas que a imagem, da mesma forma que o texto narrativo, leva-nos a desvendar todo um discurso inserido em suas composições, pois a arte é um grande livro cuja leitura não se encerra com um único folhear de páginas.

### **1.1 O desenvolvimento da ilustração ao longo da história**

De acordo com Vollmer (2012, p. 14), imagem é toda “representação visual das formas do mundo perceptível ou de formas imaginárias produzidas pela atividade mental”. Sem se manter em um conceito reducionista, Mitchell (1987) expande a sua compreensão de “imagem” para um conjunto de cinco aspectos que, conforme Silva (2018), em seu estudo, trata-se de uma grande família que amplia a nossa compreensão de imagem, são eles: o gráfico, o ótico, o perceptível, o mental e o verbal.

O primeiro concentra toda a emulação do mundo a partir de técnicas e de materiais diversos, como a pintura e a escultura; o segundo trata de aparelhos que, naturalmente ou artificialmente, refletem a nossa imagem e a do meio no qual vivemos; o terceiro centra-se na nossa percepção do outro ou do tempo, por exemplo, quando construímos uma imagem das emoções alheias apenas observando as reações faciais e gestuais, ou mesmo quando olhamos a posição do sol e das nuvens, temos uma sensação de passagem de tempo ou de mudança de clima; o mental, relacionado aos sonhos despertados ou não e às nossas ideias que se formam constantemente e, por fim, as imagens que formamos nas nossas relações sociais, em que, a todo o momento, vamos decifrando e visualizando as mensagens que se estabelecem em nossas interações cotidianas.

No alvorecer da sociedade humana, o uso da imagem<sup>1</sup>, segundo Justamand (2014), sempre se concentrou na função comunicativa e, a partir de seu constante uso, foi possível desenvolver relações socioculturais entre os diferentes grupos de habitantes do mundo primitivo. Sendo assim, não há como discorrer acerca de uma história da ilustração sem ressaltar a importância da arte rupestre, de seus signos e símbolos importantes para a manutenção dos saberes muito antes mesmo da criação dos grafismos complexos que representavam a fala, a

---

<sup>1</sup> Neste tópico do trabalho, iremos nos referir à “imagem” na perspectiva de Mitchell (1987), que engloba diferentes técnicas do fazer artístico (pintura, escultura, cerâmica, pintura corporal etc.) e denota a expressividade do homem ao longo do seu desenvolvimento.

comunicação em sua rudimentar origem, como evidencia Justamand (2014), a comunicação marcou-se como uma prática vital para todo ser humano, uma relação de mão dupla, em que o fundamental sempre foi a manutenção de todo um conjunto de saberes que foi sendo passado e ressignificado a cada nova geração. É possível dizer que, previamente dos rudimentares grafismos, o conhecimento foi transmitido através do gestual, uma prova da necessidade latente do homem de se comunicar.

As pinturas rupestres foram um meio de comunicação essencial e muito utilizado pelos primeiros grupos habitantes do mundo, mas especialmente das Américas. Elas teriam contribuído com seus símbolos e signos na manutenção da vida e nas formas de obter conhecimentos e preservá-los para as futuras gerações. Nas rochas onde estão plasmadas, as pinturas apresentam uma série infinita de formas e gestos ainda hoje reconhecíveis. E tais formas reconhecíveis (...) é que foram e formam um cabedal de saberes trocados e compartilhados pelos grupos humanos produtores e usuários dos inscritos rupestres (Justamand, 2014, p. 51).

Ao contrário do que muitos imaginam, as pinturas rupestres não se limitaram apenas a representações de cerimônias religiosas e de cenas de caçada, mas referem-se a todo um grande conjunto de narrativas e de saberes que, de acordo com Justamand (2014), foram imprescindíveis para o desenvolvimento do meio social dos povos primitivos. Uma “memória cultural” estabelecida pela “grafia-desenho” foi ampliada constantemente por diferentes grupos sociais, não configurando um registro imutável e particular da tribo, mas aberto a todos, tanto para a sua leitura como também para a ampliação de todo o seu conjunto de saberes (Justamand, 2014, p. 52).

A arte rupestre tinha como principais funções ensinar e comunicar os saberes passados, garantindo, conforme Justamand (2014), o futuro de toda a sociedade. Nesse sentido, a imagem que é arte consolidada, em seu aspecto gráfico de emulação do real, demanda comunicação, informação, sentido ou, segundo explicita Mukarovsky (1998, p. 14), é “palavra que exprime o estado de espírito, a ideia” e “o sentimento”, não apenas funcionando como obra artística.

“Plasmadas nas rochas”, consoante Justamand (2014, p. 58), as pinturas rupestres foram trabalhadas em paredões de cavernas ou mesmo em espaços abertos, locais estes que serviam de morada passageira, de demarcação territorial e de encontros ritualísticos, que envolviam os diferentes grupos primitivos de uma dada região. Mas, ainda segundo o referido autor, a palavra existente na arte primitiva não se resumia apenas ao conjunto de grafismos das paredes das cavernas, estas também evoluíram para uma linguagem evidenciada na pintura corporal e na cerâmica, que apresentavam íntima relação com a religiosidade, com aspectos

sociais e até com a guerra, todas elas ainda hoje se fazem presentes em diferentes grupos indígenas, aborígenes e tribais por todo o mundo.

Os humanos dependem uns dos outros. As diversas atividades que realizam têm relação entre si e mesmo que, nem todos os humanos vejam, são nas colaborações e nas participações coletivas que todos apresentam tanto as ideias quanto as sugestões para o desenvolvimento do próprio gênero humano. Portanto, as pinturas rupestres colaboravam com estes aspectos, como arte e como cultura, voltadas em todos os momentos aos grupos que as produziram e a outros que as usassem também no porvir (Justamand, 2014, p. 59).

Dos grafismos primitivos da pré-história, que eram usados como transmissores de saberes ancestrais, o homem passa a desenvolver um rudimentar, porém eficiente sistema de representação gráfica da fala, mas sem abandonar a arte pictórica. Essa ainda passa a ser usada também como palavra, mas com uma estrutura bem mais elaborada que as suas correspondentes anteriores nas paredes das cavernas, trabalho este que se destaca na civilização mesopotâmica.

De acordo com Pozzer (2018, p. 2), “o universo mesopotâmico é um mundo encantado”, não sem razão, pois trata-se de uma magia proporcionada pelos incontáveis elementos derivados de uma tradição ancestral rica em elementos fantásticos que adornam a sua teogonia e cosmogonia, em que lendas, mitos e saberes científicos (medicina, astronomia, matemática, arquitetura etc.) se interconectam, desenvolvendo todo um complexo conjunto artístico-expressivo que caracteriza cada uma das civilizações que habitaram a região do Tigre e do Eufrates, assim como outras tantas do período e posteriores a elas, como as diferentes tribos africanas, os povos mediterrâneos, os grupos populacionais do extremo oriente e, para além destes, os da Oceania e os do ainda desconhecido continente Americano.

Em todos esses espaços populacionais, a arte se desenvolveu em diferentes estágios, com técnicas artísticas e com materiais distintos, porém o uso da imagem como palavra mostrou-se uma constante em todas as civilizações, já evidenciado anteriormente, mas com a “descoberta e a difusão da agricultura e da criação de gado, durante o período neolítico”, assim nos esclarece Pozzer (1998, p. 40), por volta de “7.000-4.00 A.C.”, propicia o processo de sedentarização, permitindo uma evolução política e social da sociedade em que, aos poucos, a imagem passou então dividir o seu espaço com a escrita.

Aqui abrimos um parêntese para explicitar que, desde a sua inclusão no espaço social, a escrita não deve ser tratada como um item superior à imagem, mesmo por se tratar de um registro da fala e do pensamento, mas, sim, como um componente pertencente a mesma

natureza, pois, segundo Camargo (1995), toda letra é um desenho e toda imagem explicita sentido.

As palavras são feitas de letras. Letras são símbolos elaborados a partir de imagens que têm origem em formas comuns, objetos, posturas e outros fenômenos reconhecíveis. Portanto, à medida que o seu emprego se torna mais refinado, elas se tornam mais simplificadas e abstratas. [...]. A arte da caligrafia surgiu dessa simples reprodução de símbolos e evoluiu até se tornar uma técnica que, na sua individualidade, evoca beleza e ritmo (Eisner, 1999, p. 14).

Com a sedentarização, o homem não apenas ressignifica as suas relações sociais, mas também o seu contato com o meio em que vive, e o conhecimento que antes era compartilhado por diferentes grupos, sem uma particularidade, agora passa a identificar diferentes grupos organizados em aldeias, estas, de acordo com Pozzer (1998, p. 41), somadas aos “domínios cultivados”, marcavam a fronteira entre o mundo civilizado e o mundo selvagem.

Ao compreendermos, segundo Pozzer (1998, p. 41), o sentido de escrita como um sistema que permite a transmissão e o registro “das línguas, ideias, sentimentos” e todo um arcabouço de informações do tempo e do espaço, e entendermos que sua origem data de um período no qual o homem passou a manter-se estagnado em uma região, no domínio da terra, vamos entender também que esse mesmo processo de desenvolvimento do registro pictórico da fala e do pensamento não ocorreu de maneira uniforme, mas em diferentes níveis e aspectos, alguns destes tardios ou totalmente inexistentes em diferentes localidades do planeta.

Em seu estudo, Pozzer (1998, p. 41) evidencia que os registros mais antigos de “sinais pictográficos” – ou como bem são conhecidos didaticamente, escrita cuneiforme – datam de “3.200 a.C.”, sendo um conjunto de inscrições marcadas em tablete de cerâmica. Como esclarece Pozzer (1998, p. 44), a escrita cuneiforme, da forma como a conhecemos através de suas linhas que se assemelham aos ideogramas orientais, é o resultado de um processo evolutivo que se inicia nos sinais pictóricos (desenhos) que indicavam coisas e não palavras, a protoescrita citada acima, onde era possível compreender a informação que ela expressava, mas “sem lê-la”.

Para a compreensão da mensagem era preciso que a pessoa, de acordo com Pozzer (1998), tivesse pleno conhecimento da simbologia existente na época, bem como da sua organização, da pronúncia da sentença e dos muitos sentidos que um único ideograma contém, quando ao lado de outros ou isoladamente, haja vista a grande quantidade de ideogramas

existentes. Ao serem estilizados, os pictogramas perdem a sua característica de representar coisas e torna-se uma “escrita fonética da palavra” (Pozzer, 1998, p. 47).

“O sumério, língua do povo sumério, possui, originalmente, uma base ideogramática. Podemos definir o ideograma como um sinal (primitivamente um desenho, adquirindo uma simples convenção ao longo de sua evolução) contendo, ao mesmo tempo, um sentido e um som” (Pozzer, 1998, p. 46).

Isso posto, é importante deixar claro o entrelaçamento entre imagem e a palavra escrita e o fato inquestionável do uso constante da imagem como ferramenta de comunicação, seja ela executada como arte, seja como escrita. Os sumérios e os demais povos mesopotâmicos valeram-se tanto do simbolismo pictórico como dos sinais cuneiformes em conjunto ou em separado, com a sua arte figurativa, um cânone artístico que, segundo postula Pozzer (2018, p. 13), “sempre evitou a tendência à frontalidade, sendo a escultura em baixo relevo e os selos-cilindros sua maior expressão”, a exceção deste dogmatismo estético, de acordo com a autora, encontra-se nas representações da deusa “Ištar”.

Filhos também da aridez do deserto, assim como os mesopotâmicos, “os homens do vale do Nilo”, classificados por Sales (2007, p. 175), legaram-nos um grande acervo artístico que nos permite até hoje decodificar toda a história da grande sociedade que se estabeleceu na região do Egito e, assim, a arte se coloca como um guia ilustrado, evidenciando todas as informações acerca da política, da religião e do cotidiano do povo. Dessa forma, cultura e arte são imprescindíveis para todo o pesquisador que busca conhecer a grandiosidade que foi a civilização egípcia.

De acordo com Cardoso (1982, p. 3), as diversas “‘Histórias do Egito’ são, na verdade, quase exclusivamente Histórias dos reis egípcios: suas dinastias, batalhas, conquistas, construções e outros feitos”, um outro viés narrativo “ilumina, sobretudo, a religião e a monarquia”, aspectos que nos permitem perceber o total controle da arte pelo Estado e pela Religião, estabelecendo, como explicita Cardoso (1982, p. 37), um rígido cânone a ser seguido pelos artesãos.

Porém, Cardoso (1982, p. 13) nos explica que se faz necessário dividir esses artífices em dois grupos, os que viviam “nas propriedades rurais e nas aldeias”, produzindo materiais de uso cotidiano e doméstico, tais como: “tecidos grosseiros, vasilhas utilitárias, tijolos, artigos de couro, produtos alimentícios (pão, cerveja) etc.”; e uma outra leva de artesãos que trabalhavam um “artesanato de luxo, de alta especialização e qualidade excepcional – ourivesaria, metalurgia, fabricação de vasos de pedra dura ou de alabastro, faiança, móveis, tecidos finos,

barcos, pintura e escultura etc.”, concentrados “em oficinas” que pertenciam ao monarca e também “aos templos”.

O cânon da arte egípcia estabeleceu-se a partir desse duplo controle exercido pelo governante e pela religião, poder que se manteve ao longo da história da civilização do Vale do Nilo, variando em alguns aspectos, conforme Cardoso (1982, p. 37) evidencia, sem perder suas características fundamentais. Porém, ainda segundo o teórico, a maior ruptura com esse cânon efetivou-se no reinado de Akhenaton, período dinástico classificado como “heresia religiosa”, que não apenas instituiu uma prática religiosa monoteísta, mas que contribuiu para uma grande alteração dos dogmas artísticos, efetivando uma “forte tendência ao naturalismo ou mesmo à caricatura e à decoração profusa”.

Sendo assim, Cardoso (1982, p. 37) revela uma arte mais realista no que concerne às pinturas e às esculturas - tomemos como exemplo o busto da rainha Nefertiti. Quanto à arquitetura, essa inovação destacou-se na construção de ambientes que refletiam em muito os aspectos pessoais do indivíduo, lembrando que toda arte egípcia encontrava-se ligada à religião e, sendo assim, era uma prática que objetivava perpetuar a eternidade.

Ao contrário dos mesopotâmicos, os egípcios não se fixaram apenas às estruturas rígidas como a pedra, o metal ou mesmo a argila, estes também registraram a sua arte e o seu conhecimento sob a superfície do papiro, suporte este que, conforme Panyella (2005), era de uma sofisticação e praticidade maior que as outras formas de impressão já em uso e que demandavam uma certa habilidade no seu trabalho. Porém, segundo Ferreira (2010), devido ao seu grande uso e a sua procura, o papiro tornou-se um artigo escasso e raro, abrindo espaço para o uso do pergaminho.

Independente da superfície na qual trabalhassem, os artistas egípcios mantinham um segmento de representatividade dentro dos valores que o cânon, determinado pela religião e Estado, lhes permitia. Porém, ao nos depararmos com as ilustrações de templos, tumbas e até de documentos, notamos que estas se distanciam dos conceitos impingidos pelas grandes escolas de arte da contemporaneidade, como a anatomia, a perspectiva e a proporcionalidade. Para Sales (2007, p. 176), “as convenções de representação” egípcias tinham como cânon a visibilidade do melhor ângulo de uma figura, sendo assim, no seu trabalho com a imagem pintada ou mesmo esculpida, os artífices procuravam “mostrar as figuras humanas de acordo com as suas características e aspectos mais reconhecíveis” (Sales, 2007, p. 177).

No papiro do Livro dos Mortos, XXI Dinastia de Tanis, podemos perceber aspectos deste cânone, na imagem (Figura 1), ao nos depararmos com os deuses Osíris, Ísis e Toth, no momento da pesagem do coração. Tratando-se aqui do julgamento de um homem, a princípio,

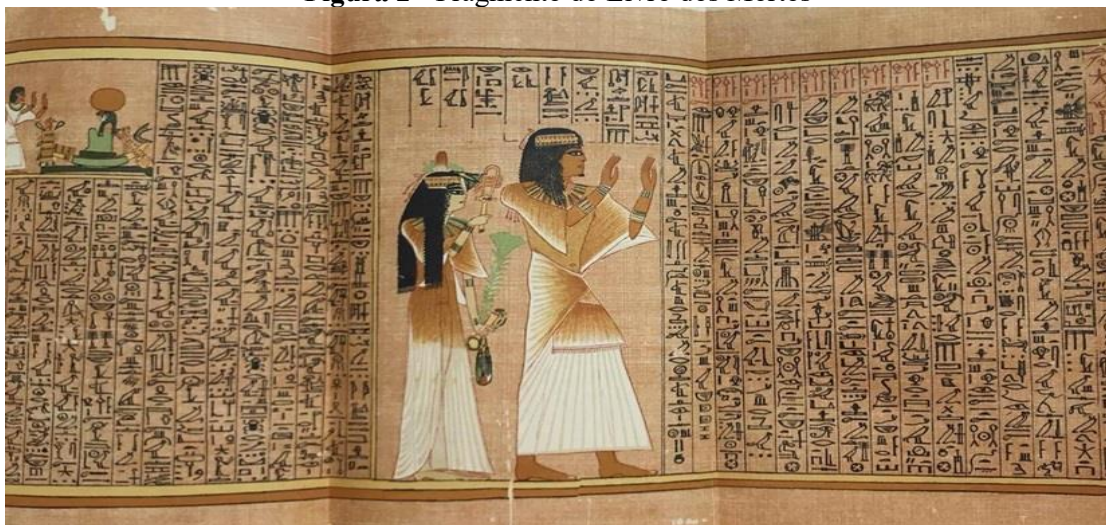
temos o elemento religioso atrelado à imagem; em seguida, observa-se a forma como o tronco das figuras estão representadas, voltadas como se estivessem de frente; por fim, temos a cabeça em perfil e os olhos a estarem de frente, como vistos na figura 2.

**Figura 1** - Livro dos Mortos – Museu do Louvre



Fonte: Passion Egyptienne (*online*).

**Figura 2** - Fragmento do Livro dos Mortos



Fonte: Meretseger books (*online*).

É importante frisar que tanto nos registros em papiro como nas representações em afresco ou em alto-relevo, todos os espaços da superfície são ocupados não apenas pelas imagens, mas também pelo texto. A imagem e a escrita tornam-se uma unidade na transmissão da informação, ou melhor dizendo, perpetuando a vida do morto através de sua história, pois, tal qual ressaltamos, este sempre foi o principal aspecto da arte egípcia, uma característica que ainda se mostra presa aos preceitos religiosos fetichistas de um passado primitivo em que a



imagem plasmada na rocha e até mesmo a rudimentar escultura estabeleciam uma ponte entre o mundo físico e o espiritual.

Embora não usassem as normas de proporcionalidade, de perspectiva e de anatomia, os artífices egípcios não as desconheciam. Grandes estudiosos que eram da matemática e profundos conhecedores do corpo humano – pelo fato de seus procedimentos no processo do embalsamamento dos corpos - transmitiram seus conhecimentos para outros povos, em especial, os gregos, cuja arte, segundo o professor Nascimento (2015)<sup>2</sup>, é tributária da arte egípcia, estabelecendo, de certa forma, um diálogo com os cânones artísticos e demais saberes dos artífices do vale do Nilo.

Ao justapormos duas construções artísticas, a primeira delas egípcia (Figura 3), do século XXX a.C., e a segunda grega (Figura 4), do século VI a.C., é possível observar uma narrativa consolidada pelas imagens nelas gravadas. Porém, é no tocante à composição que vemos o elemento de proximidade entre ambas as civilizações, fato que reforça a já citada tributação da arte grega em relação à arte egípcia.

**Figura 3** - Paleta de Narmer, 2920-2770 a.C.



Fonte: museuegipcioerosacruz (*online*)

**Figura 4** - Âfora grega século VI a.C.



Fonte: risdmuseum (*online*)

<sup>2</sup> História da Arte I - Pgm 19 - *Arte da Grécia da Antiguidade: idealização da forma humana - Parte .1* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sfNsGNEcHBg&list=PLxI8Can9yAHdukuAw-kWXuPyEwnYQkbPs&index=19> Acesso em: 15 fev. 2021.

Acerca dessa proximidade composicional artística, ao observarmos a paleta de Narmer (Figura 3), sem nos determos às questões históricas, vemos o monarca em postura ativa, subjugando o seu oponente que se encontra de joelhos. Da mesma forma, na ânfora grega (Figura 4), em um de seus lados, observamos, através do uso unicamente da imagem, a mesma construção na história de Teseu e a sua vitória sob o Minotauro.

Outro fator de proximidade que nos é revelado nesta comparação está no aspecto do uso das figuras em perfil, embora os egípcios tenham estabelecido uma linguagem própria e seguido preceitos religiosos, em que o seu traçado da figura humana explicitava o melhor campo de visualização dela e comumente do espaço e dos objetos que a cercavam. Já na construção grega, mantinha-se esse viés da imagem perfilada, mas respeitando os conceitos de anatomia, proporção e profundidade.

Porém, embora exista uma relação de proximidade artística, o diferencial entre ambas as civilizações se faz presente e este se encontra na funcionalidade da arte, pois enquanto os egípcios voltavam o seu trabalho para a manutenção do pós-vida dos seus regentes e nobres, os gregos, por outro lado, buscavam uma arte mais representativa de seus mitos, de sua história e do próprio meio.

Pereira (2016, p. 9) postula que se fôssemos escolher uma frase para simplificar a arte grega seria “com efeito uma das máximas de Delfos ‘nada em excesso’”, dada a delicadeza de suas linhas no traçado das figuras, no aspecto ornamental, princípio de sua história decorativa, e na sua escolha composicional de elementos específicos que configuram uma carga narrativa sem igual, cujo maior nome, de acordo com Pereira (2016, p. 387), “foi o de Polignoto de Tasos”, “a ele se atribui a capacidade de exprimir a emoção”, de estabelecer uma empatia entre a obra e o seu apreciador, conectando-os, um aspecto tão comum na ilustração livresca contemporânea, que se ampliou e estabeleceu uma maior carga sensorial entre o leitor e a imagem.

Ao contrário dos gregos, dos egípcios e dos mesopotâmicos, a arte afro-islâmica seguiu contornos distintos, não pelo fato de ser uma unidade, mas por ser amplo espaço de representações de diferentes grupos populacionais, como um todo. Para Cunha Júnior (2013, p. 102), as artes africanas em sua totalidade são consideradas funcionais, “tratam-se de artes às quais os conceitos estéticos estilísticos se associam a finalidades práticas e a propósitos não apenas ornamentais”, uma relação ainda primitiva existente em muitas comunidades tribais, da mesma forma que, no continente americano, reflete ainda o elo ancestral entre os mundos material e espiritual.

Dessa forma, devido a essa ampla dimensão de mundos artísticos que se concentram no continente africano é que, neste ponto, discorrer sobre todos eles seriam demorado e desnecessários, haja vista que muitos ainda se mantêm em um aspecto primitivo em seu trato com a ilustração, aspecto este que já foi discorrido no princípio deste trabalho. Por isso, propomo-nos apenas a tratar da arte afro-islâmica, sem desmerecer as demais concepções artísticas dos demais grupos étnicos africanos, pelo fato de este segmento da arte explicitar uma ruptura com a representação da figura humana, tão comum nas demais civilizações.

Segundo Cunha Júnior (2013, p. 106), “a arte islâmica do norte-africano e da Península Ibérica” pode ser compreendida como um conjunto de contribuições de diferentes povos ao longo de uma história marcada por conquistas, nas quais a religião se apresenta interferindo “nas formas simbólicas e práticas” culturais dos povos conquistados. Uma interferência que modificou a forma de representar o mundo através da arte, abstraindo a forma humana de suas representações e, em seu lugar, abrindo espaço para a geometrização.

Porém, Cunha Júnior (2013, p. 107) nos revela que, embora as figuras humanas fossem interditadas na “arte visual islâmica”, a “norma” era aplicada muito mais nas representações de certa forma aberta ao olhar público, como “nos painéis e edifícios”, não se aplicando de maneira mais ortodoxa nos manuscritos, onde existe uma abundância de ilustrações “do mundo físico” com a figura humana. Uma dessas representações, de acordo com Oliveira (2018, p. 51), encontra-se no registro da própria imagem do Profeta Maomé, trabalho este realizado ostensivamente por “artistas islâmicos medievais”. Ortodoxia esta que ainda se faz presente no contexto religioso atual, sendo a sua incoerência passível de ações penais, incluindo a morte.

Dentro desse pensamento religioso atrelado à arte, que aos nossos olhos ocidentais é visto como uma arbitrariedade à livre expressão cultural, destaca-se uma íntima relação de pertinência com as nossas crenças ancestrais, em que o feitio da imagem humana ou animal era elemento criador de bons augúrios na caçada, na colheita, na família ou no grupo social. Fetiche de proteção, emular graficamente o homem e os animais, nesta visão, é querer assemelhar-se ao Deus supremo, que dá a vida cuja ação não pode ser emulada pelos mortais.

Essa ortodoxia que se destaca na cultura do islã, não é exclusiva de tal povo. Em menor escala, encontramos o mesmo aspecto entre o divino e a ilustração em todas as culturas e religiões do passado até a contemporaneidade, porém com maior liberdade, como o uso da imagem de um santo católico de devoção particular na carteira ou na bolsa para proteção ou em folguedos juninos, onde as imagens dos padroeiros gravadas em tecido são afixadas em estandartes e passam a adornar o local, abençoando-o.

Sem fugir desta conexão com a religiosidade, a arte da Ásia Oriental transita por vias mais líricas e amplas, em especial, a arte chinesa devido à força de sua civilização em seu processo de expansão e influência cultural em relação aos demais povos vizinhos. De acordo com Suzuki (2003, p. 77), o Japão é um dos principais exemplos de uma relação comercial e cultural que se manteve por séculos com a China, relação esta que possibilitou a formação de “uma cultura de alma japonesa, desenvolvida sobre bases da cultura chinesa”. Porém, explicar acerca deste vasto leque de civilizações que compreende a Ásia Oriental seria deveras ir além de nossa intenção principal neste trabalho.

O lirismo aqui citado, que se incorpora à civilização chinesa, também pode ser observado na arte dos demais grupos populacionais, como o já citado Japão, seguido por Mongólia, Vietnã, Coreia do Norte, Coreia do Sul, Tiwan, Macau, Hong Kong.

Dentro do escopo filosófico religioso do xintoísmo, do budismo, do taoísmo, do confucionismo e do neoconfucionismo, a arte da Ásia oriental, cuja base estava alicerçada na máxima da contemplação do mundo de maneira poética, em que a harmonia e a serenidade são a principal chave para se fazer revelar através da poesia e da ilustração, toda a pureza e simplicidade do objeto retratado, neste caso, a natureza.

Desse modo, por harmonia compreendemos o equilíbrio que todo artista deve realizar durante a transposição do objeto, no ato de sua contemplação, para um outro espaço, compreendendo-o, apreendendo as suas formas e nuances, o seu movimento e assim traçando de maneira suave, não o todo físico e bruto, mas apenas a sua pureza que nos permite refletir e nos envolver emocionalmente.

Contudo, para que exista o equilíbrio no momento deste aprendizado e da emulação do espírito que se converte em arte, um desligamento total do mundo se faz necessário, estabelecendo-se uma ligação mais profunda no ato de contemplar. Ser sereno é, para o artista oriental, desenvolver uma consciência mais elevada no processo poético em que palavras e imagens podem ser capturadas e ganhar uma representação física. Não é por acaso que, para o historiador Mazza (1962, p. 452), o pintor chinês é definido como “um sereno taoísta, um homem que, antes de pintar, permanece em comunhão com a natureza”, contemplando-a do alto da montanha.

As formas viventes são lindas em virtude de sua sugestão de movimento, de energia contida prestes a estalar. Compreender a beleza de um ramalhete de ameixeira é compreender o princípio "animístico" que o impregna. Mesmo despido de flôres [sic], o ramalhete é lindo porque "vive". O perfil da árvore exprime um ritmo resultante de impulsos orgânicos, o impulso de crescer, aparece raio [sic] sol, manter seu equilíbrio, resistir às investidas do vento. A

árvore é linda sobretudo porque sugere a idéia [sic] de "expansão" (Mazza, 1962, p. 452).

De acordo com Mazza (1962, p. 452), a poesia rege a arte da ilustração chinesa, não é à toa que esta se originou a partir da caligrafia e de sua transformação na busca pela sintetização do pensamento, ou, como bem melhor explicita o autor, “o culto do ritmo em abstrato”, a sutileza e a suavidade que revelam a narrativa por trás da imagem, capturada pelo poeta-ilustrador, ao contrário da relação de rigidez e quase brutalidade com a qual os artistas europeus evidenciaram em seus trabalhos de emulação do mundo. Ao observarmos a pintura, poesia do artista chinês de Wang Wei (699-759), percebemos a suavidade em suas pinceladas (Figura 5), que evidenciam a força contemplativa do artista na captura do essencial da paisagem, sua poesia espiritual.

**Figura 5** - Pintura de Wang Wei



Fonte: 23book (online)

A busca pela espiritualidade poética contida no espaço físico foi compartilhada por diferentes artistas chineses e abraçada por todos os povos vizinhos que se deixaram influenciar através das trocas culturais, provenientes do comércio e de conflitos militares, criando, desta maneira, uma proximidade cultural, inclusive, desenvolvendo o seu estado particular no campo da arte, mantiveram poesia na construção de suas ilustrações e construíram novas nuances artísticas, cada um à sua maneira, não apenas pintadas no papel e na seda, e com a mesma



qualidade na porcelana e na delicada tecelagem com fios de seda, como a ideia de movimento nas imagens (Figura 6), tal construção artística aqui empregada é similar a muitas das artes rupestres idealizadas por nossos ancestrais (Figura 7), que tencionavam capturar o momento vivido ou mesmo atrair bons augúrios para a realização da caçada.

Das paredes das cavernas até às superfícies mais delicadas, o uso da ilustração sempre se manteve indissociável à arte da narrativa, estando ela ou não atrelada ao uso dos signos linguísticos. Embora Mazza (1962) afirme que na China a escrita precede a ilustração, o autor erroneamente diminui um pouco a importância dessa arte, pois esquece que a representação gráfica do verbo é, por si só, um desenho e, se levarmos em conta a estrutura ideogramática chinesa, japonesa e de outros países da Ásia oriental, perceberemos o quanto ela se conecta com os elementos físicos da natureza e do próprio homem (postura e ações).

**Figura 6** - Iluminura, arte mongol.



Fonte: [peuplescavaliers \(online\)](#)

**Figura 7 - Arte rupestre período Paleolítico**



Fonte: [cilaschulman.files.wordpress](http://cilaschulman.files.wordpress.com) (*online*)

Outros dois elementos também se destacam na arte da Ásia Oriental. O primeiro deles é a justaposição de imagens que nos dá a percepção de um andamento narrativo, quadro a quadro (Figura 8), tal qual uma História em Quadrinhos, seguindo a ordem de leitura, no caso da estampa japonesa aqui evidenciada, da direita para a esquerda. Acerca desse ato de leitura da imagem, McCloud (2005, p. 85) nos diz que a linguagem dos quadrinhos é “tão subtrativa quanto aditiva”. Da mesma forma, podemos perceber na composição japonesa (Figura 6) e pré-histórica (Figura 7) uma busca pelo equilíbrio para se construir a mensagem, sem desvios de interpretação. Sendo assim, retornamos, mais uma vez, para o postulado de Mazza (1962) e sua afirmação da contemplação do artista chinês no processo de construção de sua obra, tanto escrita como ilustrada, uma prática que também é exercida pelo leitor para absorver toda a informação ou poesia que a imagem transmite.

Enquanto os egípcios mesclavam texto (hieróglifos) e imagens nas paredes de seus templos e em rolos de papiros, embora de maneira ordenada, mantinham todos os espaços da superfície trabalhada preenchidos, prática que não deixa de ser uma precursora da relação texto-imagem que hoje encontramos no meio impresso. Mas é na sintetização do pensamento poético oriental que, através da palavra escrita, texto e imagem irão também evidenciar uma relação de equilíbrio visual, em que apenas o necessário é visto e lido e, no elo que imagem e texto estabelecem, todo um conjunto de inferências são construídas (Figuras 8 e 9).

**Figura 8** - Estampas japonesas



Fonte: Pinterest (*online*).

**Figura 9** - Ilustrações de Katsukawa Shunsho - Contos de Ise



Fonte: Art Famsf (*online*).

Localizada na Ásia Meridional, a República da Índia também navegou neste mar de influências marcado pelas relações comerciais e políticas entre os povos vizinhos, intercuro



este que foi significativo para o desenvolvimento de sua sociedade, principalmente no tocante à arte, prática que, de acordo com Andrade (2006, p. 4- 5), “nasce da crença que os hindus têm na divindade sem nome ou forma (nama e roopa), que, portanto, não pode ser imaginada, concebida e compreendida pela mente”, ou seja, a materialização de suas divindades através da arte, em qualquer superfície ou material, concede a tais seres “nome e forma”, a essência do Deus age através da imagem que pelo devoto é consagrada e cultuada através de oferendas. A arte na concepção hinduísta é, neste sentido, uma antena de captação da energia sagrada, possibilitando uma relação maior com o mundo espiritual.

A beleza na estética hindu, por essa razão, tem um aspecto especial: “arte pela arte” não existe na Índia, a arte livre é desconhecida. Toda obra faz sentido utilitarista porque seu propósito é religioso. Não há palavra no vocabulário hindu para traduzir a palavra “beleza”. Tudo segue preocupações puramente tradicionais, padrões de conservação e tratados (Rivière, 1968, p. 65)<sup>3</sup>.

**Figura 10** - Tapeçaria de Bayeux, fragmento



Fonte: Pompanon (online).

No que concerne à religião cristã, em seus primórdios, a arte foi amplamente trabalhada e desenvolvida, visando a um viés pedagógico, doutrinário, como uma ferramenta a serviço da fé, fosse através de belas e angelicais imagens, fosse com o uso de composições que incitavam o medo. “No amor não há medo; antes, o perfeito amor expulsa o medo. O medo implica castigo; logo aquele que tem medo não é aperfeiçoado no amor. Nós amamos, porque Deus nos amou primeiro” (I Jo. 4, 18-19).

<sup>3</sup> La belleza en la estética hindú, tiene, por este motivo, un aspecto especial: "el arte por el arte" no existe en la India, se desconoce el arte gratuito. Toda obra tiene un sentido utilitario porque su fin es religioso. No hay palabra en el vocabulario hindú para traducir la palabra "belleza". Todo obedece a preocupaciones puramente tradicionales, a normas de cánones y de tratados. (Rivière, 1968, p. 65, tradução nossa).

Na referente premissa, compreende-se que o amor a Deus para o cristão supera o medo, sendo uma forma de se chegar a ele, porém, o medo “implica castigo” e é no aspecto do medo que a pedagogia religiosa se faz mais forte, tendo a arte como ferramenta de criação de um universo grotesco de imagens, pintadas ou esculpidas, que passam a permear o imaginário dos homens e das mulheres, em sua grande maioria analfabetos, do início da formação da nova religião, passando por diferentes momentos da história e deixando marcas até hoje indeléveis.

Colombo (2020), em interessante reportagem, postula que a arte tinha como intenção primeira, no uso das imagens grotescas, manter o crente sob julgo, para que este não se perdesse em pecado ou mesmo em opiniões próprias (Figura 11). Tal ação pedagógica, de acordo com Telles (2003), ainda se faz presente, pois vivemos em um mundo cercado por imagens que nos despertam distintas sensações, porém o medo, escopo medieval da pedagogia religiosa, através da imagem, ainda se mantém preso em nosso subconsciente, uma carga genética de estímulo-resposta que ainda carregamos de nossos ancestrais.

**Figura 11** – Demônios torturando um pecador



Fonte: Dasartes (*online*).

Havia, pois, narrativas pedagógicas de medo ou de ternura, não em palavras, mas em imagens que eram absorvidas semelhantemente a uma história em quadrinhos. Segundo Manguel (2006, p. 117), um exemplo contumaz de tal prática foi São Nilo de Ancira (---?- 430 d.C.) - monge que louvava uma arte voltada para ensinar os iletrados, “imaginava os crentes analfabetos” diante das pinturas, “lendo-as como se fossem as palavras de um livro”, identificando-as e estabelecendo relações aos “sermões que tinham ouvido, ou então se não fossem totalmente ‘iletrados’”, estabeleceriam conexões com as “exegeses das escrituras”, tudo

isso sem nos esquecermos das trocas de impressões entre todos os que conviviam no mesmo espaço, ou seja, no entorno da igreja, paroquianos que tinham na religiosa residência um ponto de referência diária.

Porém, embora tais práticas procurassem levar um certo conhecimento ao povo e levar mais beleza ao espaço de oração, o seu objetivo maior era a manutenção do poder eclesiástico através de um condicionamento dogmático que, entre outras coisas, não permitia, como deixa claro Manguel (2006, p. 121), que a congregação tivesse liberdade de interpretação em relação às imagens e muito menos que o pintor pudesse “dar ao seu trabalho qualquer significado ou solução particular”, um controle sob a feitura da arte e da livre interpretação dos preceitos divinos que não divergia tanto das civilizações mais antigas.

Ao “revolucionar totalmente o mundo”, Gutenberg (1400? - 1468), nas palavras de Camargo (2003, p. 11), dá-nos a “primeira era da reprodução do saber” e, com a nova tecnologia, imagem e palavras passaram a coexistir com maior força, atravessando fronteiras e desbravando mares nunca antes navegados, desbravando novas terras, mas, nestes novos mundos selvagens e erroneamente vistos como bárbaros, aos olhos do europeu, o uso da imagem como ferramenta de registro narrativo já se fazia presente, porém não desenvolvida de maneira linear e com o mesmo grau de complexidade em todo o continente americano, mas, mesmo assim, uma arte significativa e rica que não foi devidamente valorizada pelos conquistadores.

Segundo Ribeiro (1986, p. 30), “o índio não se sabe artista, nem a comunidade para a qual ele cria sabe o que significa isto que nós consideramos objeto artístico”, enquanto nós, descendentes dos colonizadores, enxergamos a beleza estética e o valor monetário que poderá ser atrelado à peça confeccionada, “o criador indígena”, por sua vez, percebe a praticidade do objeto, seja um arco de caça, seja um arco cerimonial, que, como explicita Ribeiro (1986, p. 2), buscam “alcançar perfeição”.

Vivendo a vida indígena e tratando de colecionar objetos com propósitos museológicos, sentimos a estranheza que provocava nos índios a nossa ocupação. Para eles, retirar aquelas coisas do uso corrente e retê-las seria como perder a fé de que os homens sejam capazes de continuar a fazê-las. O importante para os índios não é deter o objeto belo, mas ter os artistas ali, fazendo e refazendo a beleza, hoje como ontem, amanhã e sempre. Essa certeza de que a vida está composta de coisas que têm tanto potencialidades práticas como expressões de beleza, lhes dá uma grande segurança. Segurança que não temos nós que tanto colecionamos espécimes raros, como desprezamos seus criadores (Ribeiro, 1986, p. 30).

Arroyo (1990) explicita que somos parte de uma confluência étnica, uma trindade cultural formada pelo nativo indígena, o africano escravizado e o europeu colonizador, porém essa herança cultural que o referente autor registra está muito mais concentrada no escopo da literatura oral. Já para Freyre (1998), essa mesma riqueza de construção do povo brasileiro amplia-se para os modos de falar, de vestir, de se comportar e para a arte culinária, no entanto, quando o assunto é a arte ou mais precisamente a ilustração, esta não encontra qualquer registro de uma influência que viesse a se mesclar com os dogmas das escolas de arte da nação conquistadora.

Ao contrário de civilizações como o Japão e outras da Ásia Oriental que mantiveram um intercâmbio cultural entre si, mas sem perder a sua individualidade, o Brasil manteve a alma europeia em todos os seus aspectos artísticos, eliminando por completo qualquer linha que denotasse relação com o considerado povo primitivo. O registro europeu de nossa terra tem seu início não de maneira pictórica, como já o haviam realizado por séculos, pelos povos nativos, mas de maneira escrita. Na Carta de Pero Vaz de Caminha, a famosa epístola construiu um vasto mundo de imagens que povoou a mente de homens que desejaram conhecer o Éden na terra para lá reconstruírem suas vidas, na prometida terra das oportunidades.

Frans Post (1612-1680), Albert Eckhout (1610-1666), Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858) foram alguns dos artistas que nos legaram um pouco do olhar de diferentes lugares e momentos da história do Brasil, retratando paisagens e os seus habitantes, indígenas, escravizados e uma população que já se mostrava totalmente miscigenada, uma elite totalmente mestiça que ocupava cargos importantes no governo, como explicita Freyre (1998). Contudo, é na arte barroca o “período cultural” que, de acordo com Gomes e Fonseca (2013, p. 947), veio a despontar, em fins do século XVI, um movimento que “manteve um vínculo mais estreito com países católicos, consequentemente mais caudatários ao Papa, e com características feudais e rurais”.

De acordo com Gomes e Fonseca (2013, p. 956), o Barroco chegou em terras brasileiras com dois séculos de atraso, pois “o principal interesse” dos colonizadores “era consolidar o domínio português, rechaçar as invasões de outras nações interessadas na colônia e desestabilizar a resistência indígena”, e não tentar construir uma extensão física do reino que havia ficado para trás. Tempos depois, a estética barroca foi consolidada, mas com características próprias, muito mais leve e inclusiva no aspecto dos conflitos dualistas, como deixam claro Gomes e Fonseca (2013).

No que concerne à arte impressa, às ilustrações e às pinturas, ao contrário do movimento barroco, o processo foi muito mais lento e cheio de obstáculos, pois a impressão no

Brasil, na maior parte do período colonial, foi, por muito tempo, proibida. Segundo Camargo (2003, p. 19), essa atividade apenas foi liberada na colônia, como também inaugurada em “13 de maio de 1808”, “além de cumprir a finalidade de dar ao público os atos oficiais, originou, já em 10 de setembro do mesmo ano, o primeiro jornal editado no Brasil”.

O desenvolvimento tecnológico da impressão, em todo o mundo, ao longo dos anos, não se desenvolveu de forma linear por diferentes fatores, como os custos de maquinário novo, a manutenção, a montagem, a capacitação profissional e, até mesmo, o próprio deslocamento do equipamento, principalmente de um país para outro, dificuldades da época que não esmoreceu a indústria gráfica, pelo contrário, as novas tecnologias que despontavam nos “primeiros anos do século XX testemunharam notável disseminação de conhecimentos técnicos e idéias [sic] políticas”, “o século começava sob os presságios de uma modernidade” (Camargo, 2003, p. 39).

Novos maquinários possibilitavam melhores impressões e, da mesma forma, o designer tanto editorial, nas capas, como propagandístico, foi se desenvolvendo cada vez mais; a literatura ganhou uma nova imagem, mais leve e descontraída, sem a lembrança dos tomos pesados e sérios, com encadernações de couro sem qualquer atrativo visual na capa.

A partir da inauguração da impressão Régia, já em fins do século XIX, o Brasil ganha um impulso gigantesco, não apenas no que se refere às novas tecnologias, mas principalmente no espaço criativo da ilustração e do designer editorial na publicação de jornais, selos, cartas de baralho, molduras decorativas para documentos, álbuns em litografia com paisagens urbanas, manuais técnicos, arte de capa para partituras, arte desenvolvida para rótulos de produtos etc.

Segundo Camargo (2003, p. 21), todo esse avanço só foi possível a partir de “uma imprensa mais estável”, somada à compreensão dos proprietários das gráficas e dos anunciantes acerca “do poder comercial de uma propaganda bem apresentada” com o uso de ilustrações sofisticadas, pondo em grande destaque o produto, tornando-o reconhecido e criando um vínculo entre ele e o consumidor (Figura 12).



**Figura 12** - Cerveja Guarany registrada em 1902



Fonte: Grande cervejeiro (*online*).

Discorrer acerca da história da ilustração é, de certa maneira, uma tarefa árdua, pois a arte da representação pictórica do mundo se insere em quase todos os espaços da cultura mundial, seja no simples traçado de uma letra, seja na construção de um universo narrativo, em que desenhamos mentalmente personagens, cidades e diferentes cenários de aventura. Nesse sentido, desenhar é dar vida ao que sentimos e temos necessidade de exteriorizar.

A arte de ilustrar nasceu como uma ferramenta de manutenção da fé e do poder do Estado, dogmática em sua estrutura, porém evoluindo, tornando-se mais flexível para mais tarde saciar a vaidade dos nobres. Mas a ilustração também sobreviveu à margem de uma subcultura que soube, como nenhuma outra, criticar o *status quo* de cada época, como deixa claro Bakhtin (2013), fazendo uso do deboche e do grotesco, aspectos indissociáveis da linguagem da praça pública, cujos mais antigos registros físicos, de acordo com Lima (1963), foram encontrados no Antigo Egito.

Toda história do homem é uma história de oprimidos e opressores (*homo lupus homini*), a luta do mais fraco contra o mais forte, o anseio de vingança da vítima contra o algoz – os artistas de todos os tempos, mesmo os mais ingênuos, acharam sempre motivo abundante para marcar a revolta e a inquietação dos seus contemporâneos, de que se faziam dêsse [sic] modo porta-voz (Lima, 1963, p. 34).

E motivos jamais faltaram para os brasileiros do fim do século XIX fazerem suas críticas usando a pena e o papel no traçado da caricatura, arte em desconstruir, jocosamente, personagens de grande destaque da política e do meio social e encontraram, nas diversas revistas ilustradas, que pipocaram no então refúgio tropical da família real, um habitat ideal onde vários artistas despontaram, entre eles, de acordo como Lima (1963, p. 117), o ilustre e talentoso Angelo Agostin (1843-1910), dono de um traço que agradava a todos os leitores da

*Revista Ilustrada*, publicação “destinada a dominar o campo da imprensa ilustrada, de modo insuperável”, até o final do século XIX, mesmo não tendo sido a primeira publicação do gênero<sup>4</sup>.

Discutir um pouco sobre as Revistas Ilustradas neste trabalho nos levaria a um desvio de nossa real intenção, mas, ao nos referirmos à sua importância, mesmo que brevemente, é para explicitar que o trabalho com a ilustração não apenas se concentrou no campo do ornamental da publicidade ou mesmo no tocante ao uso da ilustração em documentos e em outros itens usados pelo governo como cédulas e selos.

A grande maioria dos ilustradores, que trabalharam nas referidas revistas de caricatura, estabeleceram um vínculo tanto com a publicidade quanto com diferentes espaços de trabalho que se valiam do desenho como ferramenta, haja vista que ser ilustrador, naquela época, era uma atividade pouco remunerada e nem todos os profissionais da arte poderiam se dar ao luxo de viverem exclusivamente de um único ofício, salvo Angelo Agostini, como explicita Lima (1963), que administrava sua própria revista.

Muitos destes profissionais também marcaram presença em obras literárias, seja na arte de capa, seja na produção de imagens internas, mas é necessário salientar que boa parte desses artistas não assinavam suas obras, e muitas destas se perderam no tempo ou permanecem em acervos particulares difíceis de serem estudadas por pesquisadores.

A arte livresca, alvo de nosso trabalho, evoluiu na medida que toda a indústria gráfica foi se transformando e se consolidando, abrindo espaços para novas ideias que ressignificaram o livro como objeto de beleza estética e para a redefinição da compreensão da ilustração como narrativa independente ou complementar ao texto nele contido. Uma arte que era reservada apenas para os escolhidos, tornou-se livre e passou a ser ferramenta de discussão, aprendizado, admiração e sedução para o leitor. Ainda assim, resistindo e galgando novos espaços, principalmente o do adulto, é no universo literário infantil que a ilustração passou a vigorar, pois, ao contrário do que muitos acreditam, a arte da ilustração se posiciona de forma mais dialógica e reflexiva, o que a determina como um condutor de informações, além de encantadora, uma discussão que segue no próximo tópico.

## **1.2 A ilustração em obras literárias para crianças**

---

<sup>4</sup> De acordo com Lima (1963, p. 67), a publicação precursora das revistas de caricatura foi a “lanterna Mágica” que trazia o subtítulo de “Periódico Plástico-Filosófico”, publicada, no Rio de Janeiro, entre os anos de 1844 e 1845.

Discutir a ilustração no espaço da literatura infantil é, também, versar acerca da escrita para crianças, pois como bem ressaltamos, toda imagem é detentora de um discurso, possui uma narrativa em suas linhas, que estabelece uma relação de comunicação e de descobertas com o leitor, esteja ela vinculada a um texto literário ou pedagógico. Em nossa intenção de discorrer acerca do papel da ilustração no livro infantil, é necessário nos atermos inicialmente à seguinte questão: o que é o livro infantil e como este veio a surgir?

Para Coelho (2000, p. 15), a literatura infantil “tem uma tarefa fundamental” em nossa sociedade, que é “de servir como agente de formação, seja no espontâneo convívio leitor/livro, seja no diálogo leitor/texto estimulado pela escola”, sendo assim, compreendemos que o livro infantil tem a dupla função de educar em primeiro lugar e formar futuros leitores, ambas ações atreladas ao espaço escolar, considerado o maior centro de referência para os alunos na pessoa do professor como mediador.

Segundo Zeferino e Pires (2015, p. 2), “embora dados de pesquisas demonstrem que os brasileiros” estão lendo bem mais, é possível notar “que muitas das crianças têm pouco interesse pela leitura, um motivo para isso pode ser o pouco incentivo que alguns pais demonstram para o ato de ler, junto aos seus filhos”.

Sem querermos nos aprofundar nesta discussão, ressaltamos apenas o fato de que pais não leitores não conseguem incentivar a leitura da mesma forma que não são totalmente capazes de mediá-la, isso se levamos em conta o grande número de autores, que também são ilustradores, cujas obras estão dentro da estética da materialidade, pois são obras, como explica a ilustradora Kveta Pacovska (2020), que permitem ao leitor estimular os seus cinco sentidos no processo de leitura, valendo-se em muito de suas inferências, de sua bagagem de leituras e vivências de mundo.

Enquanto criança, o leitor segue por um mundo literário limitado e com as escolhas dos outros, assim destaca Arroyo (1990), ao classificar tal controle de abuso pedagógico. Porém, na medida em que o leitor vai se tornando mais autônomo, suas escolhas são livres, de modo que o gosto literário é assim compreendido como um processo de maturação ligada ao próprio crescimento do indivíduo, e a literatura que o toca é aquela que consegue despertar nele sentimentos únicos, enriquecendo o seu mundo sem perder a dupla função de aprimoramento e de prazer pelo livro.

Somos uma civilização cujos saberes ancestrais foram alicerçados na tradição oral, travestida com o passar do tempo de registro histórico, mundos narrativos que a princípio foram ilustrados em nossa imaginação e posteriormente registrados, ilustrados em pedra, argila,



pergaminho, papiro, no livro em sua construção física atual, palavras e, por fim, em um universo virtual.

A categoria literária voltada para a criança, segundo Arroyo (1990, p. 26), data “dos fins do século XVII”, período no qual tiveram início mudanças significativas na estrutura da sociedade. Conforme evidencia Zilberman (1987, p. 4), nesse processo surge “a entidade designada como família moderna” e atrelada a ela o despontar da instituição escola e de ações políticas, tais como a “obrigatoriedade do ensino e da filantropia”, assim o desenvolvimento da epistemologia pedagógica e da psicologia, todo um conjunto de inovações voltadas para a literatura infantil em seus primórdios.

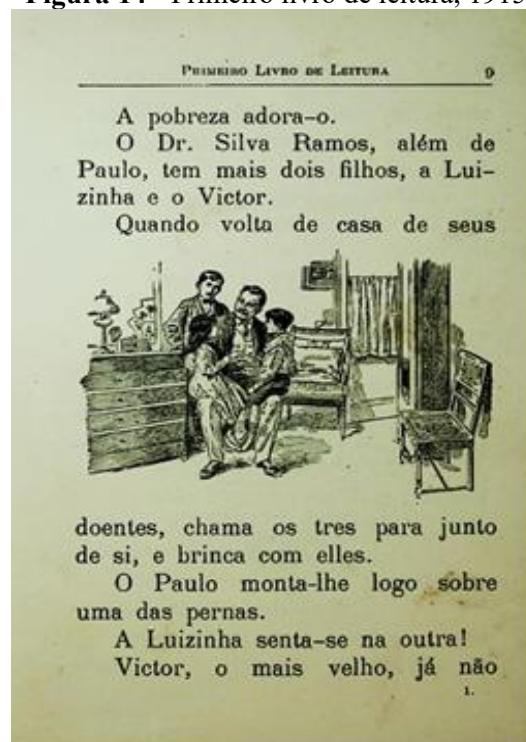
Arroyo (1990, p. 33) nos evidencia dois autores que se destacam nesse acontecimento editorial do Século das Luzes. O primeiro deles, Comenius (1592-1670), com o *Orbis Pictus* (1658), considerado o “primeiro livro didático ilustrado para crianças” (Figura 13), em cuja diagramação é possível perceber uma relação com a estrutura dos livros do século XX (Figura 14), como os paratextos bem distribuídos na página, evidenciando-se um equilíbrio que em nada prejudica a atenção do leitor em relação ao texto, com a imagem em destaque bem ao centro colocando-se como uma leitura secundária.

**Figura 13 - *Orbis Pictus*, 1658**



Fonte: digitalcollections (online)

**Figura 14 - Primeiro livro de leitura, 1915**



Fonte: hleamad (online)

Seja no século XVII ou no XX, percebemos que o texto e a imagem aprenderam a se relacionar no espaço da página, mantendo-se coesos, assim como os demais elementos paratextuais, na transmissão do conhecimento ou da narrativa. Os textos das referentes obras dão destaque a temas que despertam na criança uma conduta socialmente aceita, através de bons exemplos e de conselhos dos adultos. O segundo autor de destaque, de acordo com Arroyo (1990, p. 26), é François Fénelon, pseudônimo de François de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651-1715), famoso pelo seu *Traité de l'Educacion des Filles*, uma obra que, segundo Bastos (2012, p. 150), versa acerca de uma educação para as mulheres centrada longe dos espaços acadêmicos e longe da leitura de romances.

Para Fénelon, a mulher deveria “ser educada para educar os filhos e governar o lar”, mas é na sua obra *Télémaque* que desponta uma real inovação, trabalho este publicado em 1699, que modificou o conceito tradicional de leituras que comumente eram direcionadas para as crianças, textos nada atrativos e pouco interessantes, como a vida dos santos e de personagens das sagradas escrituras. A publicação da referente obra trata-se, nas palavras de Arroyo (1990), de um marco significativo, pois foi o primeiro momento no qual a criança passou a ler uma narrativa pensada para ela, fato que inaugurou “a fase consciente da literatura infantil”.

*Télémaque*, ou *As aventuras de Telêmaco*, foi um dos livros mais impressos de sua época, um verdadeiro best seller, de acordo com Brito (2011), e que, a cada nova edição, apresentava um projeto gráfico arrojado, muito mais requintado do que a obra de Comenius. Em *Télémaque*, há “uma continuação da *Odisseia* de Homero” (Brito, 2011, p. 286-287). Nas muitas edições que encontramos, durante nossa pesquisa, a maioria delas em sites de leilão, não nos foi possível obter uma maior explanação das obras, haja vista que nenhum colecionador oferece acesso à obra adquirida, mesmo que virtualmente. Da mesma forma, procedem as bibliotecas brasileiras ao manterem o seu acervo praticamente inalcançado para os pesquisadores. No que se refere à obra de Fénelon, mesmo tendo sido este, como bem pontua Abreu *et al.* (2008, p. 16), “o livro mais remetido para o Rio de Janeiro, entre 1769 e 1826”.

Das edições que encontramos disponíveis para ilustrar aqui a discussão, escolhemos a de 1775, cujas ilustrações ocupam a página inteira (Figura 15), algumas das quais estão cercadas por belas molduras, além do uso de mapas que orientam o leitor acerca da viagem da personagem, uma arte cartográfica que se encontra em folhas dobráveis (Figura 16) e que saltam do interior da obra nos dão uma visão dos avanços tecnológicos no maquinário gráfico europeu e da criatividade dos editores. Um requinte literário para ser usufruído como uma leitura pedagógica que os livros paradidáticos de hoje não possuem. Além disso, é também possível considerar a obra, pela sua estrutura narrativa, como uma das primeiras do gênero de aventura,

sem descartar a própria obra de Homero usada para a criação deste *spin-off*<sup>5</sup> que serve de base para as aventuras do filho de Ulisses.

**Figura 15 - *Télémaque*, páginas da edição de 1775**



Fonte: Catawiki (online).

**Figura 16 - Mapa dobrável inserido na edição de 1775 de *Télémaque***



Fonte: Catawiki (online).

Segundo Camargo (2003, p. 12), “a prensa de tipos móveis representou uma revolução” não apenas na reprodução e transmissão do conhecimento, mas no apuro técnico da confecção da imagem para diferentes fins, principalmente no formato livro, pois, “em seu movimento de expansão, a produção de livros ganhou rapidamente seus contornos clássicos”,

<sup>5</sup> Obras derivadas de outras (Hutcheon, 2013).

além de uma “elegância e sofisticação com imagens reproduzidas de matrizes xilográficas ou de cobre”.

Camargo (2003, p. 13) ressalta que as técnicas foram sofrendo transformações numa velocidade incrível assim como o próprio maquinário gráfico, que viajava por toda Europa firmando-se de cidade em cidade com a implementação das tipografias; por outro lado, o conhecimento científico se desenvolvia através dos livros e se fazia tangível, pois o homem liberto de um período repressivo começava a dar vida aos sonhos, construindo máquinas e ocasionando melhorias no cotidiano da população e na indústria, além de uma significativa expansão cultural por toda Europa. Ainda de acordo com Camargo (2003, p. 12), não foi apenas a criação de um maquinário para imprimir panfletos, imagens etc., tratou-se, sim, de lançar a “base de todo o desenvolvimento posterior da história humana”.

Mesmo com todo o avanço no campo da impressão de livros, a narrativa oral manteve-se, pois, até que as obras literárias e, de certa forma, o século XVIII viesse a despontar com mudanças no contexto familiar e educacional, o que, nas palavras de Zilberman (1987), não abarcava a todos de maneira igualitária, as histórias permaneciam como uma prática que tanto atendiam as necessidades escapistas dos adultos, como das crianças.

Narrativas de fundo moralizante, como os exemplários do Oriente, *Panchatantra*, que, de acordo com Coelho (2010, p. 9), é “um dos livros sagrados mais importantes da Antiguidade”, “e que reunia textos usados pelos pregadores budistas, por volta dos séculos V e VI a.C.”, obra de grande riqueza narrativa e histórica que só reforça o postulado de Stella (1971, p. 180), quando diz que “o gênio, para criar fábulas, parece inexaurível na literatura indiana”.

Esse fato se comprova em outras obras que, embora algumas possuam variações das narrativas do *Panchatantra*, evidenciam a força da renovação da fábula, livros como o *Ramayana*, o *Hitopadexa*, o *Calila e Dimna* (Figura 24), e o mais célebre de todos – *As Mil e Uma Noites*, obras que dividiram espaço no imaginário de inúmeros ouvintes com a *Íliada* de Homero, as *Fábulas* de Esopo, narrativas que também foram capturadas pela tecnologia da impressão e devidamente ilustradas.

Como deixa claro Arroyo (1990), em seu estudo acerca da literatura infantil, tais obras mantiveram-se vivas por séculos através da oralidade e, com o advento da impressão, foram registradas para a posteridade, tornando-se presentes fisicamente não apenas em palavras, mas também em imagens, em leituras que passaram a ampliar a percepção do leitor em relação à narrativa.

Da mesma forma que os religiosos europeus confeccionavam os seus códex, os religiosos hindus também confeccionavam obras de igual valor e os exemplários, ou melhor

pontuando, “histórias de ensino moral, histórias de consciência da comunidade [...] para serem interessantes” ao leitor, como bem evidencia o poeta, tradutor de obras no idioma Telugu, Suresh (2020)<sup>6</sup>, pois quem melhor para falar acerca de tais obras do que um leitor nativo que ainda se deleita com as linhas de poesia das fábulas que permeiam as belas páginas de um mundo mágico.

De acordo com Nadwi (2013), o *Panchatantra* é uma obra que viajou o mundo, “com mais de duzentas versões diferentes conhecidas por existirem em mais de cinquenta idiomas, e três quartos dessas línguas são extra-indianas”<sup>7</sup>. Apenas “no século XI este trabalho chegou a Europa, e antes de 1600 ele existiu em grego, latim, espanhol, italiano, alemão, inglês, velho eslavo, tcheco, e talvez outras línguas eslavas”<sup>8</sup>.

Na Índia, a obra escrita por Vishnu Sarma teve vinte e cinco versões revisadas que inspiraram o *Hitopadexa*, escrito em sânscrito e, em 570 d.C., para o Persa, ação que acarretou, como base para uma tradução síria, o *Kalilag e Damnag*<sup>9</sup> e, posteriormente, em 750 d.C., foi a vez do árabe, pelas hábeis mãos de Abdullah Ibn al-Muqaffa, passando a ser conhecida como *Kalilah wa Dimnah*.

O traço suave e o uso de uma paleta de cores simples, quase como uma composição infantil, que vemos estampada na página da rara edição de 1429, de *Calila e Dimna* (Figura 17), ecoa no estilo atual dos muitos ilustradores, a exemplo de Carybé (1911-1997) (Figura 18). Mesmo separadas pelo tempo, ambas as obras refletem uma linguagem pedagógica que se configurou com mais força no século XVII, nos livros didáticos e até mesmo nos livros de leitura infantis (Figuras 17 e 18), mas sem o recurso das cores em sua maioria.

<sup>6</sup> Disponível em: ప్రరంచాన్ని చుట్టి వచ్చి న రంచతంప్తం - Rasthamag.com

<sup>7</sup> “There are recorded over two hundred different versions known to exist in more than fifty languages, and three-fourths of these languages are extra-Indian. As early as the eleventh century this work reached Europe, and before 1600 it existed in Greek, Latin, Spanish, Italian, German, English, Old Slavonic, Czech, and perhaps other Slavonic languages” Nadwi (2013, p. 33, tradução nossa).

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> A obra foi sendo revisada e adaptada e, por conseguinte, o seu título também se ajustava às normas gramaticais de cada idioma, porém podemos perceber que a estrutura é similar e continua a evidenciar o nome das personagens da obra, como bem deixa claro Coelho (2010, p. 10): “Calila e Dimna” são os “nomes dos chacais”, “as personagens principais das narrativas”.



**Figura 17** - Página de *Calila e Dimna* datada de 1429



Fonte: rasthamag (*online*)

**Figura 18** - Arte de Carybé para o livro *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*



Fonte: Juancarlosramirezroca (*online*).

Não é nossa intenção, com este trabalho, estabelecer parâmetros de beleza ou de qualidade para a arte impressa e, ao mesmo tempo, para a arte livresca de cada época. Neste ponto da nossa discussão, buscamos evidenciar que a ilustração desde sempre foi utilizada como ferramenta doutrinária, pedagógica, sem se permitir respirar, mas que aos poucos foi conquistando um espaço somente seu, que permite, em sua construção, a plena reflexão.

Coelho (2000) nos pontua esse duplo caminho do livro infantil e como a imagem está atrelada à composição da obra, que a coloca simplesmente em uma posição de mero adorno, diminuindo o seu valor narrativo, discursivo e reflexivo por parte de indivíduos que não estão conscientes do seu real valor e não se encontram preparados para realizar uma mediação correta, de modo que contribua para o desenvolvimento do leitor em diferentes estágios de contato com a obra literária em sala de aula, já que este é um espaço mais forte de contato com o livro do que o lar parental, como bem já postulamos.

A revolução industrial do século XIX marca o desenvolvimento da qualidade gráfica dos livros para crianças, apesar de livros, de modo geral, existirem desde o século XV. A presença de ilustrações/imagens acompanhando os textos, desde os primórdios de seu aparecimento, tinha a finalidade de enfeitar ou esclarecer, ilustrar/informar para educar ou criar e propiciar prazer estético. Essa noção ainda é explicitada nos dicionários contemporâneos, entretanto, várias outras funções podem surgir, reunindo-se a estas, predominando ou mesmo anulando-as (Ramos; Panozzo, 2004, p. 12).

Livros por toda parte, assim poderia ser definido o século XIX, que, como bem evidencia Ramos e Panozzo (2004), é um período marcado pelo desenvolvimento do mercado editorial que passou a primar, cada vez mais, pela qualidade gráfica do livro. Já segundo Spengler (2011, p. 37), esse mesmo mercado impulsiona a editoração de obras voltadas ao público infantil a partir do século XVII, “com os contos de Charles Perrault e as fábulas de La Fontaine”, um impulso que também eleva a necessidade da arte gráfica atrelada ao livro.

Para Oliveira (2008), a mudança não se efetiva apenas no espaço do livro, no que se refere ao mercado e a sua estrutura física, mas também no comportamento do leitor/público consumidor, pois no século XIX já se pontuava uma preocupação por parte de pais, pertencentes a uma classe de assalariados, em relação à qualidade do que as editoras ofereciam aos seus filhos. Nesse contexto, então, as ilustrações começaram a seguir essa nova necessidade pedagógica na construção do texto visual, com valores morais que se instalavam no fazer artístico.

As mudanças sociais, econômicas e culturais favoreceram a ampliação do comércio e a divulgação de textos literários para crianças e, conseqüentemente, de ilustrações, gerando, assim, crescimento na demanda de escritores e ilustradores. Essas obras que marcaram profundamente a história do livro infantil já eram percebidas como um considerável avanço em relação à divulgação da ilustração como um reforço do texto. Essas obras começaram a ser divulgadas mais amplamente no século XIX, na Inglaterra Pós-Revolução Industrial, quando a criança passou a ser vista como um ser que desempenha um papel específico na sociedade, com características e necessidades próprias, e começou a ganhar uma gama de produtos industrializados próprios, como brinquedos e, especialmente, livros, que surgiam como objetos de consumo (Spengler, 2004, p. 37).

Um outro aspecto significativo de toda esta evolução do mercado editorial infantil é o campo de trabalho que se abre para o ilustrador, já consolidado em jornais e no amplo espaço da publicidade. Assim, há profissionais que se tornaram conhecidos mundialmente muito mais pelo seu trabalho em obras literárias do que em outros meios da arte, como foi o caso de Sir

John Tenniel (1820-1914), que ilustrou *Alice's Adventure in Wonderland*, 1865, de autoria de Lewis Carroll (1832-1898); Arthur Rackham (1867-1939), que deu vida a diversas obras da literatura infantil, mas que ficou bem mais conhecido pelo seu trabalho em *Peter Pan in Kensington Gardens*, 1906, de J. M. Barrie (1860-1937).

A obra de Barrie, segundo Lima (2019), ainda foi agraciada com o trabalho de mais três artistas, dois dos quais mulheres. A primeira delas é a britânica Mabel Lucie Attwell (1879–1964), que “ilustrou uma edição resumida de Peter Pan and Wendy”, 1921. Além de ilustrar, a Sra. Attwell também escrevia livros para crianças e, inclusive, foi autora de uma história em quadrinhos intitulada *Wot A Life*<sup>10</sup>, publicada pela revista Playbox em 1943.

A segunda artista de destaque, de acordo com Lima (2019, p. 91), é a também inglesa “Alice B. Woodward que, em 1907, criou 28 ilustrações para um livreto, uma brochura em capa dura, que consistia em um resumo da peça Peter Pan, distribuído aos expectadores como lembrança da peça encenada na época”. A obra em questão foi *The Peter Pan Picture Book*, escrita por Daniel O'Connor “com a autorização de J. M. Barrie”. Fechando o grupo de ilustradores do Pan, temos Francis Donkin Bedford (1864-1954) que, em 1911, ilustra a edição de *Peter Pan and Wendy*, obra ampliada dos primeiros escritos de Barrie e que se tornou a edição definitiva.

Se a expansão do mercado editorial permitiu que artistas possuíssem um espaço a mais para evidenciar o seu trabalho, o campo da ilustração ainda era, no século XIX, de domínio masculino. A ilustradora Denise Ortakales<sup>11</sup>, em seu projeto virtual para evidenciar o papel das mulheres ilustradoras, deixa-nos claro que, embora a pintura e a ilustração fossem uma atividade bastante presente na educação feminina, cada país tinha o seu conceito da relação entre a artista e a arte.

Na Inglaterra vitoriana, por exemplo, a ilustração era considerada muito mais como um passatempo e como uma atividade que a mantinha sob o teto protetor, em casa, longe dos olhares e das más influências. Podemos dizer que o século XIX era um período de contrastes, pois a mesma política patriarcal que protegia as jovens abastadas era diferente para aquelas que pouco ou quase nenhum recurso possuíam e que necessitavam trabalhar e enfrentar olhares e lutar por um espaço ao sol.

---

<sup>10</sup> Informação colhida no site que mantém viva a memória da autora. Disponível em: <https://mabellucieattwell.com/products/wot-a-life-in-love-card-pack-three-cards> Acesso em: 23 mai. 2021.

<sup>11</sup> ORTAKALES, Denise. *History of Children's Book Illustration and the Role Women Played*. 2002. Disponível em: <http://home.metrocast.net/~tortak/illustrators/history.html> Acesso em: 23 mai. 2021.



Já que discorrer acerca da ilustração do livro infantil não é apenas pontuar cores e formas, mas principalmente o artista por trás do traço, o seu campo de trabalho e suas problemáticas e a época em questão, desta forma, a mulher artista, ilustradora e o mercado editorial são uma destas discussões que não podem faltar, pois tornam ainda mais rico o universo dentro do campo que é a literatura infantil e juvenil.

Ortakales (2002), em seu trabalho, explicita, de certa forma, um marco para esse princípio da emancipação feminina das mulheres que procuravam trabalhar com a arte: é o fato de que, em 1768, a Royal Academy abriu suas portas para as mulheres como alunas, depois de um século de sua inauguração. O segundo momento foi a fundação da Slade School, cuja diretriz pedagógica anunciava uma educação igualitária para ambos os sexos, a mesma instituição onde “Kate Greenaway”, ilustradora e escritora, uma das primeiras a fazer sucesso, estudou e se tornou referência para outras mulheres.

Nomes e arte desconhecidos do grande público de língua não inglesa e principalmente ignoradas por serem mulheres. Um exemplo disso que falamos é o fato de, em terras brasileiras, a arte de Mabel Lucie Attwell e de Alice B. Woodward terem sido utilizadas sem referência por Monteiro Lobato, como denuncia Lima (2019).

Mas, em se tratando de reconhecimento mundial, Helen Beatrix Potter (1866-1943), escritora e ilustradora, é a que mais se aproxima desse êxito. Sua obra *The Tale of Peter Rabbit*, 1902, deu vida a um vasto universo de narrativas inspiradas nas tradicionais fábulas de Esopo, um reconhecimento que rendeu à artista a perpetuação de sua obra além dos livros, em diferentes mídias como na TV, com animações, e no cinema, rendendo não apenas duas adaptações, mas uma produção contando a própria vida da ilustradora e escritora Beatrix Potter.

Enquanto a Europa se viu mergulhada em avanços tecnológicos e comerciais provenientes da invenção de Gutenberg, expandindo conhecimento e arte e modificando a consciência da população, construindo o leitor e abrindo campo para diferentes abordagens narrativas, o Brasil viu-se isolado de todos estes acontecimentos, ficou “escondido da bisbilhotice e da ganância alheias”, como mostra Camargo (2003, p. 19), uma proteção que se estendeu por muito tempo, minando todo acesso à informação e qualquer formação de um pensamento revolucionário que acarretasse conflitos pela independência.

As mudanças acarretadas pela transformação do pensamento direcionaram a Europa a transformações ainda maiores, levando Portugal a manter, cada vez mais, o Brasil sob um controle maior no que se refere à entrada de obras literárias e à própria publicação de livros de autores nativos, como também tornando proibido todo e qualquer maquinário gráfico que viesse a ser instalado clandestinamente em toda a colônia de sua Real Majestade.

Mas vale salientar que independentemente deste controle da coroa portuguesa para com a sua colônia na América, segundo Camargo (2003, p. 15), “a tipografia chegou com relativo atraso” no reino e mesmo com o seu uso, sob aval jesuítico, “não progrediu como em outras partes”, em muito devido ao absurdo controle religioso, fato que explica a mediocridade de suas produções editoriais e do desenvolvimento de novas ideias.

Esta repressão à cultura manteve-se até o século XVIII quando, durante o período pombalino, a censura passou ser responsabilidade do Estado sem excluir, entretanto, os religiosos da Mesa Censória. Com o objetivo de impor limites ao iluminismo português, a censura literária proibia em Portugal os livros considerados heréticos e ímpios, [...] Tanto em Portugal como no Brasil Colônia foram efetuadas devassas junto às sociedades literárias. Fiscalizava-se todo e qualquer tipo de ajuntamento que pudesse levantar suspeitas de conspiração contra o Império. Possuir livros de autoria de Rousseau, Montesquieu, Diderot, Condorcet, Raynal, por exemplo era comprometedor pelo seu conteúdo “corrosivo” (Carneiro, 2002, p. 41).

Se, como postulado, a literatura adulta era controlada, o mesmo sucedia-se com a literatura direcionada para as crianças, já que ela também se encontrava atrelada ao ensino. De acordo com Aranha (2006), foi apenas a partir de 1530, com o início da colonização, que a educação teve um começo com a chegada dos jesuítas, cuja pedagogia estava vinculada à manutenção da fé entre os colonos e à catequese dos gentios.

Embora a repressão tivesse dado uma certa trégua durante o governo do Marquês de Pombal, o controle sob os livros ainda se manteve de igual modo ao da realização de impressões, sendo assim, a leitura para os pequenos manteve-se dentro dos padrões pedagógicos europeus. Uma prova disso é o fato já postulado por nós acerca da grande importação do livro de Comenius como material escolar de leitura da mesma forma que obras didáticas (Figura 19).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> De acordo com a professora Vilma Ferrareze Rafagni (2010), em seu site, no qual ela nos fornece imagens e informações acerca de obras pedagógicas antigas, “a 1a. edição é, provavelmente, de 1850. Em 1855, Antonio de Castilho veio ao Brasil divulgar seu “Método” de alfabetização”. Disponível em: <https://aalegriadepartilhar.blogspot.com/2010/04/hoje-com-minha-filha-de-10-anos-por.html> Acesso em: 24 mai. 2021.

**Figura 19 - Método Castilho**

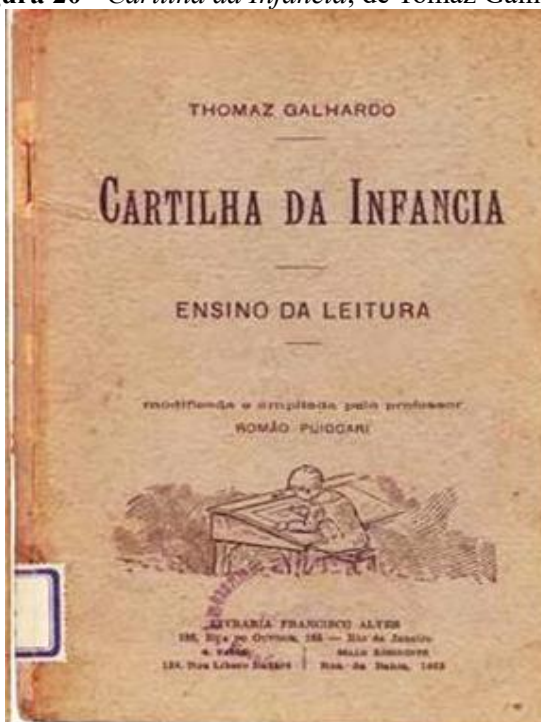


Fonte: aalegriadepartilhar (online)

É importante evidenciar também que algumas obras didáticas direcionadas à leitura, devidamente ilustradas, mantiveram-se por muito tempo em circulação, sendo reeditadas em pleno século XX, como é o caso da *Cartilha da Infância*, de Tomaz Galhardo, cuja primeira edição data de 1890 e a segunda de 1891 - esta última foi publicada em São Paulo por Teixeira & Irmão Editores<sup>13</sup> (Figura 20), uma obra mais atrelada à “temática nacionalista” do que voltada para o lúdico (Arroyo, 1990, p. 190), mas no que concerne a um arcabouço narrativo mais fantástico, próprio para os pequenos, de acordo com Arroyo (1990), este se concentrou na oralidade.

<sup>13</sup> Vilma Ferrareze Rafagni (2010), site Alegria de Partilhar. Disponível em: <https://aalegriadepartilhar.blogspot.com/2010/04/hoje-com-minha-filha-de-10-anos-por.htm> Acesso em: 24 mai. 2021.

**Figura 20** - *Cartilha da Infância*, de Tomaz Galhardo.



Fonte: aalegriadepartilhar (*online*)

Em seu trabalho, Arroyo (1990, p. 225) evidencia que “a rigor, no Brasil, seria difícil estabelecer o marco cronológico da técnica ilustrativa para as estórias [sic] destinadas às crianças”. Dessa forma, é correto afirmar que, por muito tempo, tanto a literatura para os pequenos como a arte nela inserida foram novidades para todos os leitores provenientes da Europa. A arte, como uma prática de estudo acadêmico e de valor, somente veio a existir em 1890, com a inauguração da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, antiga capital da colônia.

Arte e literatura começaram a desabrochar de forma mais intensa no Brasil de fins do século XIX com a chegada da família real, porém, anterior a esse evento de grandes mudanças na colônia, de acordo com Cortelazzo (2004, p. 30), “as primeiras manifestações artísticas de maior reconhecimento datam do final do século XVII [...] com os trabalhos realizados por Frei Ricardo do Pilar”, considerado “o primeiro pintor deste período a apresentar considerável número de obras de arte de caráter religioso”.

Uma outra mudança que o pouso real português de 1808 proporcionou para a colônia do Brasil, de acordo com Camargo (2003, p. 19), este em primeira ordem, foi a instalação da Imprensa Régia que, “além de cumprir a finalidade de dar a público os atos oficiais”, inaugurou no “mesmo ano o primeiro jornal editado no país”, a Gazeta do Rio de Janeiro, além de realizar

outro marco: a publicação do primeiro livro em terras da colônia, *Reflexões sobre alguns dos meios propostos por mais conducentes para melhorar o clima da cidade do Rio de Janeiro*, de autoria de Manuel Vieira da Silva.

Nesse quadro de transformações, a ilustração, através das mãos dos artistas nativos, começa a despontar, pois, segundo nos informa Camargo (2003), o nascer da impressão no país expande a criatividade por todo os lados em campos distintos, além dos periódicos, a propaganda é um destes que, como nenhuma outra, soube fazer uso da modernidade tecnológica da época e dos artistas que, cada vez mais, ganhavam espaço e oportunidades.

Inicialmente a tipografia brasileira voltou-se com maior interesse para a produção de publicações periódicas. Eram simples, despojadas, com tipologias deselegantes, sem motivos recuosos. Pouco progresso se registrou, portanto, nas artes gráficas dos jornais e periódicos. Com o surgimento de uma imprensa mais estável, porém, os próprios jornais e revistas acabaram promovendo um surto de desenvolvimento de processos mais sofisticados para ilustração – já que seus proprietários descobriram o poder comercial de uma propaganda bem apresentada. E os anunciantes ainda primitivamente descobrem a mesma capacidade de venda nos rótulos dos produtos, ou nos cartões de visita, para a prestação de serviços (Camargo, 2003, p. 21).

Nesse movimento de inovações e descobertas, a ilustração ganha fôlego e o seu personagem principal, neste caso o artista gráfico, passa a despontar com maior importância, não pelo campo de trabalho que ganha espaço na indústria, mas pelo surgimento das revistas ilustradas, ou, como bem nos deixa saber Camargo (2003, p. 25), “periódico brasileiro de caricatura”, e o primeiro destes, *A Lanterna Mágica*, tem sua inauguração em 1844-45 e, de acordo com Lima (1963, p. 67), o nome de maior destaque foi de “Manuel de Araújo Pôrto-Alegre [sic] mais tarde de Barão de Santo Ângelo”, artista de grande traço humorístico que, com a sua publicação, traz um vigor para a estética de leituras que até então eram um tanto comportadas.

A caricatura é esse referencial de mudança que passa a vigorar em publicações semelhantes e este mesmo humor forte dá vida a uma publicação direcionada às crianças que até então ainda se mantinham com as obras estrangeiras em mãos a lhes servir de leitura, tanto textual como visual, obras importantes como as que nos evidencia Camargo (2003, p. 24). Foi na oficina particular pertencente a “João Joaquim Barroso, fundada no ano de 1835”, que foi editado, em 1838, um dos primeiros livros ilustrados, trata-se da obra *Thesouro das meninas*, de Mme. Leprince de Beaumont, contendo “oito estampas” e, em 1837, as *Fábulas de Esopo*. Semelhante particularidade se sucedeu com a obra “*Thesouro dos meninos*, de Pierre Blachard”, em 1842, editado pela “Typographia Brasiliense”.

Como bem postulamos anteriormente acerca das revistas ilustradas, o ilustrador começa a despontar como um artista notório pela sua capacidade de evidenciar uma narrativa crítica, através da ilustração. Não iremos aqui discorrer sobre os aspectos estéticos da imagem de humor, pois buscamos demonstrar que a imagem em branco e preto, evidenciando personalidades através de um traço exagerado, exibia muito mais do que um simples desenho engraçado, oferecia ao público todo um contexto sociopolítico da época (Figura 21).

**Figura 21** - Revista Ilustrada de Ângelo Agostini



Fonte: Harpya leilões (online).

A arte do traço servindo para evidenciar as mazelas do governo através do riso, de acordo com Bakhtin (2013, p. 81), sempre foi considerada “uma arma de liberação nas mãos do povo”, imagens impregnadas de narrativas verossímeis de um país que ainda estava em processo por se construir e, nesse processo, sua política e a sociedade sendo evidenciadas por artistas que se tornaram verdadeiras celebridades, como Ângelo Agostini (Vercelli, 8 de abril de 1843 — Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1910), artista ítalo-brasileiro que, segundo Camargo (2003, p. 25), “iniciou sua carreira em São Paulo, com a revista *Diabo Coxo*”, publicação que durou de 1864 a 1965, periódico desenvolvido em parceria com Paul Théodore Robin, “um dos primeiros litógrafos a ter uma oficina a vapor, em 1872”.

A boa relação entre ambos acarretaria o lançamento de uma das revistas mais referenciadas da época e até os nossos dias, a *Revista Ilustrada* (Figura 21). Segundo Lima (1963, p. 120), “o espírito arguto e de profunda penetração crítica, impregnado do conhecimento

das sutilezas e tricas da política nacional” fizeram de Agostini um artista grande em sua arte e entre os seus pares.

Embora a *Revista Ilustrada* se apresente como grandiosa, não devemos aqui desconsiderar as demais publicações, pois todo o conjunto de semelhantes periódicos possuem um inestimável valor histórico. Entretanto, a publicação de Agostini, como nos informa Oliveira (2006), durou até 1898, mas o seu gênio criativo também foi capaz de dar vida a personagens memoráveis como o *Zé Caipora*, 1883, e *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de Uma Viagem à Corte* (1869), esta última de suas criações é considerada a primeira narrativa gráfica brasileira, e, por conseguinte, a primeira da América.<sup>14</sup>

Ao observarmos a estrutura estética de *As Aventuras de Nhô Quim*, que, embora não apresente o tradicional uso de balões de fala, apresenta-se dentro dos padrões que Eisner (2001, p. 27) determina como fundamentais para o gênero das Histórias em Quadrinhos, trata-se de “o *timing*” que, de acordo com o autor e artista, é necessário para “uma história em quadrinhos tornar-se “real” quando o tempo e o *timing* tornam-se componentes ativos da criação”, e, se bem observarmos as páginas de Nhô Quim, esse aspecto se mostra mais do que evidente (Figura 22).

Além deste aspecto explicitado por Eisner (2001), McCloud (2005, p. 17) nos traz um segundo ponto que reforça o nosso postulado, o referente autor e artista nos fala que o estilo de uso de requadros e “a primeira combinação interdependente de palavras e figuras”, sem o uso de balões, foi empregado por Rodolphe Töpffer, considerado “o pai dos quadrinhos modernos”, no ano de 1843, trabalho este intitulado como *Histoire de M. Vieux Bois*.

Ao pontuarmos aqui a trajetória gráfica narrativa de Ângelo Agostini neste trabalho, fazendo jus ao seu talento inovador, isso se dá pelo fato de que o referente artista também participou de um lançamento pioneiro, no Brasil, que colocou nas mãos das crianças, no início do século XX, a primeira publicação voltada para elas. Nasce em 1905 o Almanaque *O Tico-Tico* (Figura 23), que, segundo Lima (1963, p. 155), foi lançado pela “Empresa d’O Malho” e que tempos depois contou com a participação do próprio Agostini, que passou a publicar o seu personagem Zé Caipora, entre outras colaborações, como “as Lições do Vovô”, “além de ter desenhado o seu delicioso cabeçalho”.

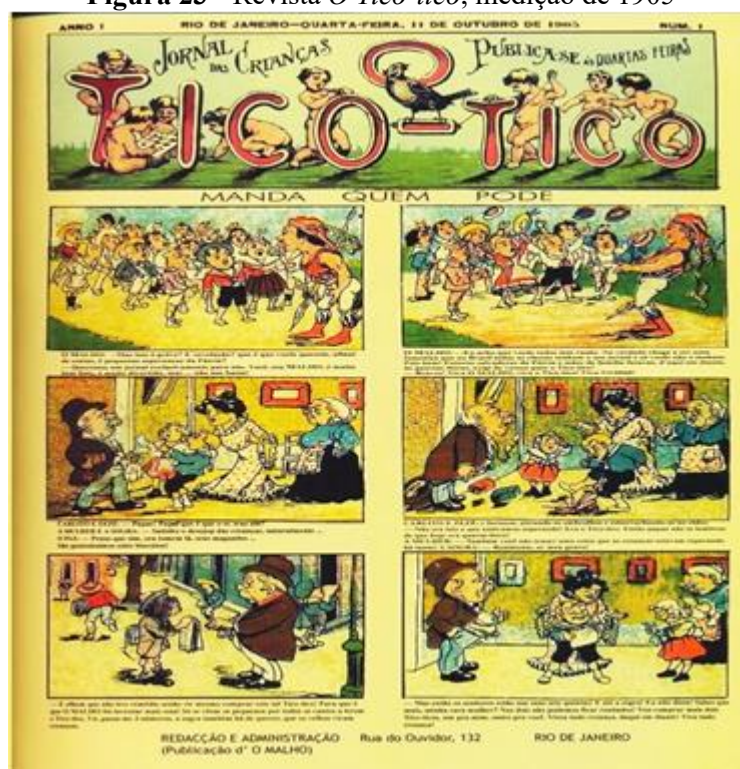
---

<sup>14</sup> Ao contrário do que se postule, discordamos acerca de *Yellowkid*, de Richard Outcalt, ser considerada como a primeira publicação em quadrinhos no continente americano, pois a obra de Ângelo Agostini evidencia-se muito mais a frente em seu aspecto gráfico narrativo e, não por isso, a mesma é de uma limpeza estética única e merece ser louvada e aceita como precursora do gênero em todo o continente, uma discussão que deve ser revisada por outros pesquisadores da leitura e da arte gráfica, haja vista a necessidade de se romper com as subserviências e valorizarmos os nossos artistas e suas criações.





**Figura 23** - Revista *O Tico-tico*, edição de 1905



Fonte: Tebeosfera (*online*).

Novos ventos começam a soprar no início do século XX, foi quando o mercado editorial ganhou um fôlego ainda maior, principalmente na arte gráfica, quando esta em definitivo rompe com os padrões clássicos. Agora as capas totalmente insípidas do século anterior, com obras fechadas em encadernações sisudas, perdem seu espaço. Novas concepções de arte tomam conta do imaginário das muitas tipografias espalhadas pelo país.

O *layout* colorido, com fontes maiores e de destaque, passa a imperar nas capas dos livros, como evidencia Camargo (2003), mas essa mesma revolução visual ainda não abria espaço “para o colorido das ilustrações” nos livros. Elas, pelo contrário, transbordam nas páginas das revistas literárias, satíricas e de entretenimento cultural, cores e mais cores além de uma explosão de arte não mais estrangeira, embora esta ainda se faça bastante presente em publicações infantis, e o ilustrador brasileiro despontando ainda mais com o seu ofício.

É nesse momento da inauguração das cores impressas e das mudanças estéticas que, segundo Arroyo (1990, p. 223), a era dos livros ilustrados em cores é inaugurada, com as obras pedagógicas de “Felizberto de carvalho, Romão Puiggari e Arnaldo Barreto” (Figura 24), e, na primeira obra literária infantil, *O Patinho Feio* (Figura 25), publicada em 1915, pela Tipografia e Editora Weiszflog, como bem nos esclarece Camargo (2003, p. 46), “[u]m clássico da literatura infantil, que seria seguido por uma enorme quantidade de outras edições”, narrativa cujas ilustrações coloridas internas, como nos informa Maziero (2015), são de autoria do “pintor

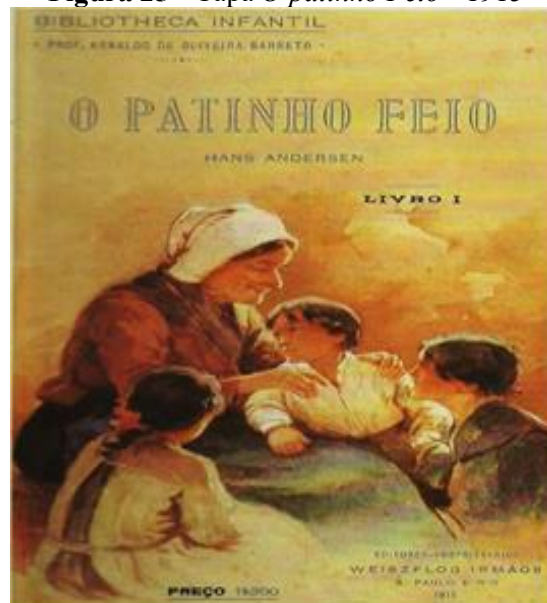
e desenhista tcheco radicado no Brasil, Franta Richter”, mas a arte de capa foi decalcada da ilustração tradicional de Gustave Doré.

**Figura 24** - Primeiro livro de leitura - 1911



Fonte: lemad (*online*)

**Figura 25** - Capa *O patinho Feio* - 1915



Fonte: Acervo histórico do livro escolar (*online*).

Maziero (2015, p. 145) nos esclarece que não há registros biográficos maiores que evidenciem informações mais completas acerca do referente artista, que também, em sua época, era conhecido como “‘Franz’ e ‘Francisco’ Richter”, um fato que nos chama atenção pelo simples motivo de que era comum artistas não serem referenciados devidamente pelas editoras, nem na capa e muito menos na primeira folha de rosto do livro, cabendo apenas ao artista inserir o seu nome na própria arte, em letra cursiva ou valendo-se de um simples monograma de identificação, muitas vezes apagados pela editora brasileira ao decalcarem obras estrangeiras, assunto este que já postulamos e que Lima (2019) discute de forma mais ampla em seu trabalho.

Isto posto, observamos que a arte da ilustração não prende apenas aos seus contornos e cores a um panteão exclusivo de artistas, mas que se cerca de toda uma variada gama de aspectos que até hoje são pouco estudados. Por essa razão, este trabalho tem como principal mote trazer à tona um pouco de luz sobre assuntos que norteiam a ilustração, e é neste intento que daremos continuação mais adiante às novas discussões acerca do referido assunto, que é a arte de dar vida ao pensamento e aos sentimentos através do traço.

## **2. ILUSTRADORES E ILUSTRAÇÕES: ARTISTAS INVISÍVEIS E SUAS OBRAS MARCANTES ESTAMPADAS EM LIVROS**

Manoel de Barros (1916-2014) certa vez falou, através de sua pena, que o fotógrafo registrar o silêncio em sua arte/ofício é deveras uma ação difícil de ser realizada, mas não impossível, pois esse aspecto invisível do vazio percebido através de estados emocionais que sempre acompanham o homem, como bem nos evidencia o autor, também se estende em uma relação animista com tudo aquilo que nos cerca.

O ilustrador, da mesma forma que o fotógrafo que busca capturar o invisível, também se desafia na sua busca para emular o mundo quando tenciona registrar o agitar dos galhos de uma árvore pelo vento, a tristeza, a alegria, a dor e o sofrimento das personagens, aspectos também do invisível que são necessários para uma relação de proximidade entre o leitor e o texto.

Porém, para nos atermos a esse aspecto emocional que é o silêncio, faz-se necessário o apuro do olhar, não apenas um exercício para os ilustradores, mas para os leitores, e assim é possível nos envolvermos com mais profundidade com a arte. Ao capturar a imagem, o fotógrafo, de acordo com o poeta, em sua ampla capacidade de ler o espaço visual, fornece-nos o momento exato do silêncio, mas cabe a nós, expectadores, compreendermos esse significado semelhante na imagem.

Semelhante ao fotógrafo, o ilustrador, artífice da arte gráfica, busca capturar diferentes estados emocionais em sua obra, fornecendo certos aspectos narrativos que o texto não consegue evidenciar. Nesse sentido, o artista torna-se um coautor da obra literária - um conceito moderno dentro do mercado editorial que, ao longo de sua construção, sempre obliterou a pessoa do ilustrador como importante construtor de sentidos na narrativa em que sua arte estava inserida.

Em nossa discussão anterior, pontuamos a simulação do mundo físico e mesmo imagético ou onírico como sendo um elemento carregado de discurso que nos obriga a interpretá-lo, sendo assim, o artista que constrói, por diferentes técnicas, esse mesmo mundo é um narrador de histórias e sua pessoa é crucial no que se refere ao registro da história humana, pois sem ele não existiria a escrita, haja vista que, como já explicitamos, ela se enquadra no escopo do desenho, visto que escrever é ilustrar e ao mesmo tempo narrar.

O ilustrador transforma o pensamento em algo vivo, que pulsa diante dos nossos olhos, que nos inspira a diferentes compreensões, pois, de acordo com Antunes (2007, p. 4), a imagem é carregada de “metáforas, comparações, sínteses, mensagens subliminares, e até um certo nível

de mensagem cifrada, códigos de comportamento ou regionalismos, um ‘sotaque’, entre aspas”, tudo orquestrado pela mão de quem empunha o lápis, ou mesmo um pincel, um ato criador que não se trata apenas da compreensão particular dele em relação ao mundo, mas do que a sua obra nos leva a refletir acerca de nós mesmos, de como somos tocados em nosso eu interior.

O artista, pai/mãe da ilustração que nasce de sua relação com o texto escrito foi, no passado, o anônimo criador de uma narrativa que a todos encantava e ensinava, uma prática artística de grande importância no curso da construção do livro. Na sua origem, a feitura da ilustração se coloca como o primeiro registro do verbo, função que, com o passar da evolução da sociedade, foi ganhando maior estrutura e contornos, deixando de lado seu aspecto totalmente gráfico imagético, para se constituir de forma bem mais minimalista, a escrita que hoje conhecemos, porém, devemos lembrar que os ideogramas orientais ainda mantêm uma carga simbólica ancestral, como atesta Eisner (1999).

“No século XV”, para “alguns dos novos filósofos”, segundo Man (2001, p. 23), “os desenhos das tumbas egípcias representavam a mais pura forma de comunicação”, representações pictóricas da natureza, “captadas em um código místico” que se conduzia de maneira elevada “à alma” em tons próprios de “pureza, sem a necessidade de algo sólido como a escrita que, como a linguagem, refletia apenas murmúrios, em sentido bíblico”, que estava distante da cacofonia ordenada por Deus, bem mais fácil para a compreensão de todos os iniciados em seus mistérios. Nesse sentido, a contemplação da imagem despertava no expectador que ainda não dispunha de um código linguístico, além da informação contida nela, o mais puro despertar dos sentidos.

É inegável o valor narrativo presente na arte gráfica, desde a sua primeira construção pelas mãos dos nossos primitivos ancestrais, passando pelo trabalho mais elaborado dos artistas das grandes e estruturadas civilizações antigas, no entanto uma arte que cresceu ligada a cânones religiosos e políticos, mas que aos poucos foi perdendo sua força. Porém, é a figura do artista que nos instiga também a uma maior atenção, não pelo seu talento, mas pelo anonimato em que ele se encontrou em dados momentos da própria evolução da arte gráfica no mercado editorial, e, neste escopo de discussão, compreendemos não apenas os livros, mas os periódicos, a exemplo das revistas ilustradas e dos jornais, como também a publicidade onde a arte da ilustração se fez presente com bastante força, alavancando, como informa Camargo (2003), a indústria gráfica, principalmente no Brasil, cujo desabrochar data de 1808.

No significado lexical da palavra anonimato, designa-se tanto o indivíduo como o trabalho realizado por este, ambos desta forma são inseridos em uma visão de insignificância, de menor qualidade em relação ao seu valor, seja de pensamento ou estético, neste caso,

tratando-se do fazer artístico. Se a arte, como vimos, é eterna por se manter em constante evidência e discussão acessível ao mundo, o mesmo não se pode dizer do artista que, em alguns casos, no curso do desenvolvimento da cultura e da arte, tornou-se invisível para o mundo por diferentes fatores, como a não aceitação de obras elaboradas por mulheres, indígenas, afrodescendentes e por demais indivíduos que fugissem do padrão estipulado pelo ocidente durante muito tempo.

Porém, no passado, não bastava estar dentro dos padrões da cor da pele e do sexo, também era necessário que o artista caísse na boa graça de alguns mecenas e, dessa forma, o seu nome passaria a integrar uma lista de notáveis, ou, como hoje vemos acontecer, para Abreu (2006), basta o artista efetivar boas relações das instâncias legisladoras, os mecenas modernos, que determinam o que é bom ou ruim artística e culturalmente. Abreu (2006, p. 44) ainda concentra sua discussão no campo da literatura, mas o seu pensamento se abre também para toda e qualquer forma de criação artística, pois, em suas palavras, “um trabalho escolar com tinta”, evidenciando o mesmo retângulo e cores que a obra da artista plástica Tomie Ohtake, seguramente não teria o mesmo valor crítico interpretativo que muitos tecem a respeito das telas da pintora.

Para a mulher, o anonimato foi de todo imposto por uma sociedade patriarcal que a enxergava como um ser inferior, sem qualquer dom artístico e que a sua ligação com a arte era apenas um frívolo passatempo e, quando tencionavam seguir tal caminho, de acordo com Silva (2018, p. 54), “enfrentavam diversas dificuldades, não podiam estudar os gêneros maiores da pintura, dificilmente faziam pinturas ao ar livre, normalmente estudavam os temas florais e as naturezas mortas, pois eram de fácil acesso, já que muitas estavam limitadas às paredes de sua casa”, uma prisão na qual eram confinadas desde que nasciam.

Em seu trabalho, Nochlin (2015)<sup>15</sup> nos apresenta a seguinte pergunta: “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. A bem da verdade, tais mulheres existiram ao longo da história da civilização, mas grande parte dessas artistas se mantiveram como incógnitas, presas a um véu que obliterava a sua verdadeira pessoa e força, dentro de um pensamento totalmente patriarcal que, desde o útero, determina o valor e a função de todo o indivíduo, marcando a mulher como um ser incapaz de grandeza e reprimindo-as, no entanto, para o bem da arte, nem todas se deixaram reprimir. O fato é que, ainda de acordo com Nochlin (2015), a sociedade foi

---

<sup>15</sup> O referido artigo foi originalmente publicado na revista *Art News*, no ano de 1971, porém não nos foi possível encontrar sua publicação física. Dessa forma, usamos sua versão digital encontrada na revista eletrônica *Art News*. A revista em questão circula, desde 1902, nos EUA, e é direcionada à cultura e ao entretenimento. Link para o artigo em pdf: [http://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda\\_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf](http://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf). O link para o site está devidamente referenciado no final deste trabalho.

tomada pela linguagem e pelo pensamento machista chauvinista do que é arte, inserindo-se nestas suas visões restritivas, não abrindo espaço para a ampliação do pensamento entre os sexos, e isso tende a se estender para todos os campos da cultura.

Obviamente, a discriminação das capacidades artísticas não se limitou apenas às mulheres, mas também a toda uma população de não brancos vista pela sociedade colonizadora como verdadeiros animais irracionais, sem qualquer traço de civilidade e cultura. Indígenas e africanos, povos que compõem a trindade formadora do povo brasileiro ao lado do português europeu, que já traziam em seu sangue a herança moura, sempre foram colocados à margem da cultura pátria, mas foram os negros que, ainda de acordo com Teixeira (1988 *apud* Barbosa, 1898), conseguiram despontar, mesmo em sua situação de escravidão, como artistas.

Segundo Silveira (2019, p. 2), “a grande parte dos artistas presentes no Brasil colonial eram negros ou mulatos. Alguns, como o caso do pintor negro Manuel da Cunha”, conseguiram “ter uma formação mais aprimorada indo estudar em Portugal”, fato que constituiu “uma exceção”, pois “o aprendizado, em geral, acontecia nas corporações de ofício que atuavam na colônia”.

Muitos senhores ensinavam ou proviam para que se ensinasse ofícios mecânicos aos seus escravos com o objetivo de colocá-los para trabalhar ao ganho, alugando seus serviços a terceiros, ou mesmo com o intuito de vendê-los. Desta forma, uma vez em liberdade, estes escravos já tinham um ofício por meio do qual poderiam sobreviver, ao invés de [sic] perambular pelas ruas da cidade desorientados e sem meio de sustento (Bonnet, 2009, p. 97).

Porém, Silveira (2019, p. 2) nos revela que essas mesmas corporações foram extintas pelo Príncipe D. João que, ao mesmo tempo desta sua ação política - que privou os associados destes grupos de efetivarem um monopólio “do exercício de qualquer que fosse a arte” -, “inaugurava, em 1816, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que institucionalizava o ensino das Artes”, e posteriormente, em 1826, vindo a ser reinaugurada como Academia Imperial de Belas Artes, espaço que se tornou o epicentro da arte na colônia que, na época da vinda da família real, havia ganhado ares de reino.

A ideia de uma Academia direcionada para o aprimoramento das aptidões artísticas sempre vai configurar, em nosso imaginário, como um lugar reservado para poucos, uma elite por assim dizer, mas bem diferente disso, o novo espaço legado à arte por D. João, segundo Silveira (2019, p. 2), era acessível a todos, “bastava ser alfabetizado e saber fazer contas”. Embora, para os negros e mulatos, o acesso fosse permitido, de acordo com Silveira (2019, p. 2), “não constituía algo corriqueiro” e, mesmo assim, “os poucos alunos de origem africana que

conseguiram ingressar em seus quadros de discentes, passavam a ter um prestígio intelectual que jamais conseguiriam obter no período colonial”. Assim, a academia era o passaporte para “uma ascensão social do negro enquanto este reforçava o ideário acadêmico e elitista” da instituição por ele frequentada, evidenciando que esta não agia com imparcialidade diante do valor artístico e técnico de seus alunos.

[...] Não se pode dizer que a vigorosa contribuição do negro à formação de uma cultura legitimamente brasileira não tenha interessado aos nossos estudiosos. Essas pesquisas, todavia, têm praticamente se limitado à escravidão propriamente dita e à herança negra encontrada no sincretismo, na música, no idioma, na literatura e nos costumes. As artes plásticas sempre foram relegadas a plano secundário, limitando-se praticamente a trabalhos isolados e incompletos [...]. (Araújo, 1988, p. 9).

Mesmo com um espaço determinado e, por assim dizer, digno para a sua construção, a arte sempre foi estigmatizada como um elemento menor em nossa sociedade, talvez pelo fato de, em pleno século XIX, a procura pelo ofício fosse maior, como bem atesta Silveira (2019, p. 2): “segundo o censo de 1872 das profissões liberais, a de artista é a que tinha maior número de integrantes, tanto entre a população livre quanto a de escravos”, e tal rejeição se explica, em especial, por ser evidenciada na classe abastada, valorizando o bacharelismo, levando o trabalho manual a um total descrédito social (Pereira, 2016).

“Prática inferiorizada”, expressão empregada por Dossin (2008, p. 3) para definir o pensamento dos nossos patrícios portugueses em um passado colonial, uma visão que até hoje continua a figurar no fazer artístico. A partir daí, podemos compreender como a arte de ilustrar se desmembrou da pintura e da escultura, estas ainda mantendo o seu elitismo e valor diante do olhar do espectador, mesmo ele não possuindo um conhecimento amplo da estética artística.

A ilustração tornou-se a representante de menor valor dentro de todo o movimento da arte, pois ela passou a ser associada ao mercado publicitário e editorial, como uma prática decorativa diferente de suas irmãs maiores, cujos espaços são as galerias e museus. Acerca da arte das galerias e museus, Baudelaire (2010)<sup>16</sup>, em seu discurso, em pleno século XIX, mostra-nos um público distante e indiferente à percepção de tais obras. Tais pessoas, para o escritor, são fugazes e incapazes de compreenderem a arte, não por lhes faltarem conhecimento, mas porque a modernidade assim moldou-lhes, sem se prestarem a parar e contemplar. Semelhante comportamento é também atribuído ao leitor.

---

<sup>16</sup> Ensaio publicado no jornal francês “Le Fígaro”, em 1863, intitulado de *O Pintor da Vida Moderna*.

Baudelaire (2010) discute a nova arte da ilustração que se coloca diante de todos nas chamadas revistas ilustradas de sua época, tendo como exemplo para tal o artista francês Constantin Guys, nomeando-o como Sr. G, um artista que, segundo o referido escritor, mantinha-se distante dos holofotes da fama que a sua arte lhe proporcionava. A bem da verdade, esse anonimato autoimposto, sem assinaturas que identificassem o ilustrador, mostra-nos o quanto o desenho, em espaços que não são institucionalizados como lugares da arte, estigmatizam a obra e o artista, levando este último a não relacionar o seu nome à sua arte para poder conseguir, de certa forma, vir a ser aclamado com obras que não apenas os apreciadores da grande arte, mas ele também, consideram como relevantes para os museus e as galerias.

Em vista do grande número de artistas que a história nos legou, seria de certo modo difícil citar suas vidas paralelas no trato com o desenho, haja vista que muitos foram anônimos autores de ilustrações de panfletos, anúncios, rótulos, revistas, calendários e livros. Uma vida paralela que supria suas necessidades financeiras, enquanto buscavam um lugar ao sol entre os notáveis da “grande Arte”, sendo assim, neste capítulo, buscaremos evidenciar alguns destes artistas e suas obras no campo da ilustração, em especial, nos livros de Monteiro Lobato.

## **2.1 A ilustração no Brasil antes de Lobato**

A arte da ilustração no Brasil foi uma prática tardia que teve o seu desabrochar com a chegada da Família Real Portuguesa, em 1808, como bem explicitamos, fato este que culminou com a liberdade da prática da impressão, ocasionando não apenas a disseminação da informação, mas, sobretudo, a criação de toda uma indústria gráfica. Uma indústria que, para se consolidar com mais liberdade, necessitou passar por enfrentamentos que lhe permitiu um exercício com mais liberdade. De acordo com Koshiyama (2006), o domínio português sob o Brasil, antes de 1808, sempre prejudicou o avanço não só industrial como cultural, deixando a colônia em uma redoma à margem de toda a vida além de suas fronteiras.

O ano de 1808 é, como bem destaca Koshiyama (2006), o marco de ruptura da censura que começa a resgatar a colônia do Brasil para o mundo que fervilhava em avanços. Dentro do estudo que Koshiyama (2006) nos apresenta, podemos estabelecer períodos que configuram uma evolução não apenas da tecnologia da impressão, mas da presença do ilustrador no país e da efetivação da sua profissão como importante para toda uma indústria.

O romper da aurora do ilustrador ocorreu com a implantação da Imprensa Régia, como bem atesta Camargo (2003, p. 19), em “13 de maio”, no mesmo ano em que a família real aqui aportou, uma ação que, “além de cumprir a finalidade de abrir a público atos oficiais”, deu



origem ao “primeiro jornal editado no Brasil, a *Gazeta do Rio de Janeiro*”. Daí por diante, foram despontando na colônia diversas publicações de mesmo porte, muitas das quais direcionadas ao público infantil e juvenil. Porém, foi preciso bem mais do que a simples implantação da Imprensa Régia para consolidar todo um grande mercado jornalístico e literário. Segundo Koshiyama (2006), o início da perda de poder da metrópole portuguesa em relação à colônia brasileira foi crucial para uma maior liberdade desta em especial no que se refere à abertura dos portos principalmente para a Inglaterra. Além disso, o fim das guerras napoleônicas e a situação econômica na qual Portugal passou a se encontrar causaram um afrouxamento nas rédeas de importação da colônia, especificamente, na importação de livros, que antes passava pelo forte crivo da censura.

Em sua discussão, Arroyo (1990, p. 131), a princípio, esclarece-nos sobre a importância “da imprensa em todo o processo da formação e desenvolvimento da literatura infantil brasileira”, em uma época na qual a oralidade, como bem atesta o referido estudioso, era o único canal de disseminação de narrativas para o pequeno público, exercendo uma “notável influência”, um “instrumento lúcido e instrutivo” na qualidade de formador de leitores que se estendeu até grande parte do século XX, nos famosos Suplementos Infantis.

Para a formação das coordenadas da literatura infantil brasileira, a criação de um campo propício à evolução — sem nunca esquecer aqui a importância fundamental do desenvolvimento da educação e do ensino — para a sua base, se assim não podemos exprimir, foi a imprensa para a criança e jovens, imprensa não só na forma de jornal, como na forma de revistas (Arroyo, 1990, p. 131).

Todavia, mesmo com uma grande circulação clandestina de periódicos pela colônia, a inserção da imagem nesse espaço foi bastante lenta, um exemplo do que postulamos pode ser observado nas edições da própria *Gazeta do Rio de Janeiro*, cuja organização gráfica manteve-se isenta de imagens, excetuando-se a inserção das Armas de Portugal, Brasil e Algarve (Figura 26) e, posteriormente, em 1822, o uso das Armas do Reino do Brasil Independente sob o Príncipe Regente D. Pedro de Alcântara (Figura 27).

**Figura 26** - Gazeta do Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1808



Fonte: [memoria \(online\)](#)

**Figura 27** - Gazeta do Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1808

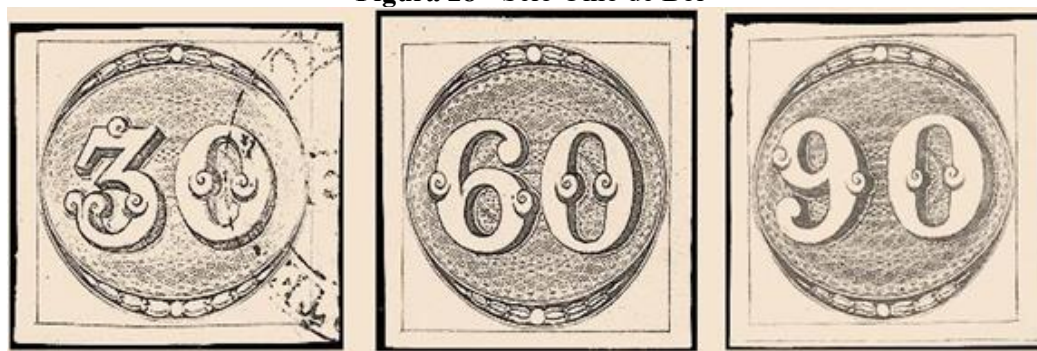


Fonte: [memoria \(online\)](#)

De acordo com Camargo (2003, p. 21), “inicialmente, a tipografia brasileira voltou-se com maior interesse para a produção de publicações periódicas”, apresentando um trabalho visualmente simplório, despojado e deselegante, sem qualquer avanço no quesito das artes gráficas, as quais por excelência destacavam-se bem mais no espaço da Casa da Moeda, na confecção de cédulas, entre os anos de 1819 e 1828, cuja “oficina de gravuras foi desmontada nos anos 30 e as cédulas passaram a ser impressas na Inglaterra”, retornando a esta função no ano de 1854, quando expandiu o “seu setor de gravuras”(Camargo, 2003, p. 22).

Bem antes disso, no ano de 1842, o Brasil, já independente, adota a “utilização de três selos nos valores de 30, 60 e 90 reis”, o famoso *Olho de Boi*, marcado por sua originalidade gráfica com os “números desenhados sobre um fundo geométrico, sem a estampa do imperador nem o nome do país, que poderiam ser mais facilmente falsificados” (Figura 28). O uso dos selos colocou o Brasil em segundo lugar de destaque no mundo a fazer uso de selos para correspondências.

**Figura 28 - Selo Olho de Boi**



Fonte: Selos do Brasil (*online*).

Os artistas, ou como bem denomina Camargo (2003, p. 22), artesãos gravadores que, já em 1820 no país, compunham um efetivo de meia dúzia de profissionais a oferecer seus serviços de maneira particular, começaram a prosperar confeccionando “cartões de visita, rótulos, faturas, letras de câmbio e partituras de música”, uma arte voltada para suprir as necessidades diárias da população. Como bem postulamos, a arte no Brasil do século XIX acompanhou o avanço da tecnologia que há muito despontara pelo mundo e que mesmo atrasada não parava de chegar no país, que já começava a dar sinais de sua independência.

Camargo (2003, p. 20) nos revela que, um ano após a implantação da Impressão Régia, o primeiro prelo de madeira fora instalado e, em “1811, era-lhe anexada a Real Fábrica de Cartas de Jogar, além da fundação de tipos” e, “em 1821, surgem a *Nova Typographia* e a *Typographia* de Moreira Garcez”, esta última sendo responsável pela publicação do periódico “pró-independência Revérbero Constitucional Fluminense (1821-1832)”.

Mas é necessário salientar que a prática da impressão não ficou restrita ao Rio de Janeiro, sede da Corte. Segundo Camargo (2003, p. 20), “até a independência, as províncias vão receber a irradiação da atividade que se desenvolve na capital do país”. Um ano após o início da inauguração da Imprensa Régia, Salvador, província com uma destacada atividade cultural, inaugura, em 1811, “a primeira tipografia provincial, aberta pelo particular Antônio da Silva Serva, que publicou o segundo jornal do país, *A Idade do Ouro do Brasil* (1811-1823)” e, em 1812, “lançou a primeira revista literária brasileira *As Variedades ou Ensaio de Literatura*”.

Estabelecer uma linha temporal da arte da ilustração no Brasil é, ao mesmo tempo, discorrer acerca do desenvolvimento tecnológico que se abateu no país a partir da implantação da Impressão Régia, porém, listar os ilustradores precursores do movimento da arte gráfica é deveras uma tarefa difícil de ser construída, pois a arte da gravação, como deixa claro Camargo (2003), em sua pesquisa, inicialmente foi uma arte repleta de volutas, frisos, arabescos e molduras sem nomes, mas que, no processo de evolução do maquinário de impressão, os artistas

começaram a ganhar destaque, principalmente com a descoberta do “princípio básico da litografia” realizada, segundo Camargo (2003, p.22), “pelo alemão Alois Senefelder em 1796”, um verdadeiro avanço que trouxe um novo vigor, a princípio, para a “reprodução de trabalhos de arte, difundindo-se depois seu uso em tudo o que envolvesse ilustrações”.

De acordo com Camargo (2003, p. 22), a litografia, como nova tecnologia de reprodução da imagem, veio a substituir “a gravação das chapas de metal por matizes de pedra”, tornando-se imensamente popular em toda Europa “a partir do ano de 1815”, um processo bastante utilizado principalmente na ilustração de livros e na confecção de partituras musicais e, posteriormente, difundida na estampa de “rótulos e trabalhos envolvendo a cor”.

O uso da cor no trabalho com a impressão tornou-se um divisor de águas para todos os segmentos das artes, da indústria livreira e publicitária. A cor é o elemento essencial para a nossa percepção do mundo, desencadeando em nossos cérebros diferentes estados emocionais, despertando sensações e definindo “ações e comportamentos”, “além de provocar reações corporais e psicológicas”, como bem nos esclarece Crepaldi (2006, p.3), em seu trabalho. Além disso, ela é também “o elemento de maior força para a emotividade humana e seu poder evocativo” que evoca as nossas lembranças mais profundas. Esse colorido carrossel de emoções que a cor, matéria da natureza, oferece-nos, demorou a se fazer presente no Brasil, enquanto na Europa explodia por todos os lados.

A técnica da litografia possibilitou o registro das cores que o mundo apenas reservava para os olhos humanos e para as telas dos grandes pintores, ao substituir “a gravação das chapas de metal por matizes de pedra”, como afirma Camargo (2003, p. 22). De tal modo, vemos um dos maiores avanços da tecnologia da época expandindo uma indústria, e todo um conceito estético da arte abrindo novas possibilidades de trabalho, principalmente no que se refere à pessoa do ilustrador.

Com a Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, acontecendo a priori na Inglaterra, o despontar do capitalismo transformava completamente a sociedade da época. Foi com a Revolução Industrial que houve um avanço de técnicas de aperfeiçoando dos métodos produtivos, tendo com imensa grandeza, a invenção de máquinas. A produção passou por etapas bem distintas: a artesanal, a manufatureira e a mecanizada (Medeiros, 2005, p. 1).

Embora o Brasil tenha abarcado os avanços industriais tardiamente, de acordo com Camargo (2003, p. 26), com a liberação da imprensa efetivada em 1808 e, seguidamente, com a abertura dos portos, as novas tecnologias começaram a se fazer presentes de maneira intensa, de tal forma que “o convívio lado a lado dos processos antigos com equipamentos mais

sofisticados” foi uma característica marcante da época. Um exemplo pontuado pelo referido autor é o uso da litografia e da impressão em talho doce na “empresa de João Joaquim Barroso, fundada em 1835”, considerada “a mais antiga gráfica brasileira, pois unia gravura e tipografia” e, como bem evidenciamos anteriormente, foi da mencionada empresa o feito de publicar os primeiros livros ilustrados em uma oficina particular.

Muito antes do Brasil, a Europa do século XIX já desponta com o colorido nas impressões. Em diferentes espaços, os jornais exibiam, além de um cuidado visual, caricaturas coloridas (Figuras 29 e 30), assim como os livros também não ficavam de fora das inovações gráficas; já os cartazes de teatro ofereciam a todos os habitantes dos grandes centros um pouco da expressividade do artista que, em linhas sinuosas e elegantes, procuravam capturar a essência da peça teatral ou do espetáculo musical, agindo como arautos silenciosos, tentando atrair a atenção dos que circulavam pelas ruas. Nesse contexto, estas se transformavam poeticamente em galerias de arte, haja vista que hoje esses trabalhos são bastante procurados por colecionadores.

**Figura 29** - Caricatura inglesa de 1802, arte de Thomas Rowlandson (1756-1827)



Fonte: Horniconography (online).

**Figura 30** - Caricatura inglesa de 1815, autor desconhecido



Fonte: abebooks (online)

A inserção da cor nos trabalhos de impressão é, por assim dizer, equivalente à adição do som no cinema mudo, é a revitalização de um espaço narrativo que nos permitiu, como leitores também da imagem, uma maior imersão na proposta discursiva apresentada pelo artista. Nesse ponto retornamos ao nosso postulado quando evidenciamos a força e a complexidade da mensagem embutida na imagem, muito além do aspecto sensorial, pois, segundo Crepaldi

(2006, p. 3), “produzem uma sensação de movimento, uma dinâmica evolvente e compulsiva”, somada ao “uso da imagem”. Na perspectiva de Olivo (2004, p. 2), a cor “tem raízes profundas e complexas, associando-se às práticas culturais, muito além dos processos comunicativos meramente pragmáticos”.

Tal ferramenta estabelece padrões, posicionamentos políticos e a relação do indivíduo com a própria sociedade. Baitelo Jr. (2001) ainda reforça ambos os postulados ao deixar claro que, se apenas o uso da imagem em tons de branco e preto no processo comunicativo já se apresenta com uma força ímpar, a união desta com as múltiplas tonalidades que a natureza nos oferece só tende a ampliar em muito a mensagem que a imagem nos proporciona.

De acordo com Tavares (2005, p. 16), já em fins do século XVIII, evidencia-se uma corrida por melhorias no setor de produção gráfica, haja vista que o aumento de leitores já se fazia sentir, e se torna bem mais significativo no século seguinte, obrigando a indústria a buscar meios de fornecer um produto de qualidade e, ao mesmo tempo, ser ela própria cumpridora de prazos. Dessa forma, “o trabalho que antes era artesanal, aos poucos” passou “a ser substituído pela mecanização do processo de produção”, de modo que o tempo, para a indústria da impressão, instituiu-se como a prerrogativa máxima, sem deixar de lado a qualidade do produto.

A transformação pela qual passou o mercado editorial, a partir do século XIX, concedeu à arte gráfica uma beleza única que se estendeu para diversos outros segmentos que não apenas o livro, como a publicidade. Nesse espaço, de acordo com Rebouças e Bastos (2017, p. 1), “até meados do século XIX, não podemos chamar os anúncios destinados à venda de produtos, escravos ou ofertas de serviços como um discurso ‘publicitário’”. Isso só vem a acontecer já em fins do referente período, quando “os anúncios dessa natureza vão se configurando como um discurso fundamentalmente orientado na direção de apresentar, informar, convencer, seduzir e persuadir” não apenas com o uso da palavra, mas principalmente com a arte gráfica.

Em primeira instância, a Europa se destaca tanto em qualidade como em eficiência no escopo da publicidade e na confecção de todo tipo de artigo divulgador de produtos comercializados. Não é à toa que, em 1802, segundo Camargo (2003, p. 22), André Mendes da Costa, proprietário de uma fábrica de licores e, posteriormente, dono de uma das mais antigas oficinas de estampa do Rio de Janeiro, “mandava fazer os rótulos no estrangeiro”, uma prova de que a transformação da indústria gráfica dos anos de 1800 apresentava um avanço também na qualidade da arte, que evoluiu significativamente e, já em fins do século, mostrava uma beleza inigualável (Figura 31).



**Figura 31** - Anúncio impresso de 1885 do Xarope Calmante da Sra. Winslow



Fonte: hid0141(online)

Entretanto, a indústria da impressão na Europa não se limitou apenas à evolução tecnológica, objetivando uma maior produção, mas o mesmo processo que ocasionou o desenvolvimento de toda uma nova imagem da arte legou ao mundo da ilustração célebres artistas do traço que configuram até hoje referências para os ilustradores contemporâneos, como o inglês do século XIX Randolph Caldecott (1846-1886), escolhido pela *Association for Library Service to Children*, uma divisão da *American Library Association*, para batizar uma medalha (Figura 32) que anualmente é concedida aos ilustradores de livros infantis<sup>17</sup>.

**Figura 32** - Medalha Randolph Caldecott



Fonte: American Library Association (online).

As ilustrações de Caldecott voltadas para os livros infantis, de acordo com a ALSC, instituição que mantém a sua imagem viva para os novos artistas, “eram únicas para seu tempo tanto em seu humor, quanto em sua capacidade de criar um senso de movimento, vitalidade e ação que complementasse as histórias que acompanhavam” (Figura 33).

<sup>17</sup> ALSC. *Association for Library Service to Children*. Disponível em: <https://www.ala.org/alsc/awardsgrants/bookmedia/caldecott> Acesso em: 06 nov. 2021.

**Figura 33** - Página de *The diverting History of John Gilpin*, arte de Randolph Cldecott, 1878



Fonte: Chihiro Art Museum ( *online* ).

Nas palavras de Souriau (1990, p. 855), a ilustração livresca “está longe de ser uma arte menor”. Ela se insere em um importante espaço “ao longo da história do desenvolvimento das artes plásticas”, por toda sua precisão de emulação do real, o que nos remete ao olhar cuidadoso e poético do artista em relação ao mundo e, dessa maneira, a sensibilidade com a qual, através do traço, este mesmo artista expressa o que vê a partir também do que sente.

A minuciosidade com a qual o artista gráfico insufla vida ao correr o lápis em uma folha em branco, traçando linhas retas e curvas e com isso construindo não apenas um mundo, mas uma narrativa, não foi uma construção da era da industrialização, mas, sim, uma herança, segundo Souriau (1990, p. 855), do talento dos ilustradores monásticos que realizavam obras repletas de um rico arcabouço simbólico.

Em uma Europa que avançou com a industrialização, não apenas a arte passou a ter uma importância, mas também o artista que a concebia. Este, muitas das vezes, autodidata ou provindo de uma das muitas escolas de arte existentes em todo o Velho Mundo, ganhou relevância da mesma forma que a profissão por ele desempenhada. A história da ilustração livresca moderna é rica, porém sem seguir uma linearidade de desenvolvimento, principalmente nas diversas colônias europeias, pois, como explica Camargo (2003), da invenção de Gutenberg, no século XV até chegar no maquinário para litografia a vapor desenvolvido por Richard Hoe em 1845, caminhou-se por diferentes percursos para poder atingir uma quase uniformidade para que todos pudessem desfrutar de tudo o que a prática da impressão poderia



ofertar. Algumas dessas estradas eram longas e cheias de obstáculos, diferente de outras bem mais curtas e livres de empecilhos.

Da Europa para o resto do mundo, a arte da impressão se consolidou e, além do epicentro europeu, diferentes personalidades da ilustração se destacaram em outros continentes. Na América do Norte, de acordo o *Norman Rockwell Museum*, em Stockbridge, Massachusetts, importante espaço não apenas dedicado à arte de Norman Rockwell, mas também servindo como um amplo arquivo, principalmente em seu site<sup>18</sup>, com informações de diversos ilustradores nos mais variados suportes ao longo da história, citamos: Felix O. C. Darley (1822-1888), considerado o primeiro ilustrador de carreira dos Estados Unidos, que, já em 1840, como autônomo, trabalhava com bastante regularidade. Ainda outros célebres artistas compõem o grande catálogo ao lado de Gustave Doré (1832-1883), John Tenniel (1820-1914) e do caricaturista político inglês James Gillray (1757-1815) que, em 1803, em um de seus trabalhos, modelou Napoleão I como Gulliver e o Rei Jorge III como o rei de Brobdingnag (Figura 34), em homenagem a Jonathan Swift (1667-1745) e a sua obra *Gulliver's Travels* (1726), uma referência que mostra a força do escritor como um crítico contumaz do governo de sua época.

---

<sup>18</sup> Norman Rockwell Museum. Disponível em: <https://www.nrm.org/> Acesso em: 09 nov. 2021.

**Figura 34** - Caricatura de James Gillray

Fonte: victorianweb (online)

Porém, esse zelo documental pela história da ilustração, destacado na América do Norte e na Europa, não teve a mesma dimensão no Brasil, uma vez que poucos são os artistas gravadores que ainda, no processo de desenvolvimento da impressão no país, no século XIX, são lembrados e reverenciados. Nessa perspectiva, os artistas franceses e ingleses são os que mais se destacam, como Arnaud Julien Pallière (1784-1862) que, de acordo com Camargo (2003), realizou o primeiro trabalho em litografia no país, com a impressão do *Convento dos Barbônios*.

Outro artista que se destaca na época é o alemão Carl Linde (1838-1873), autor de diversos trabalhos, dentre os quais o *Álbum do Rio de Janeiro*, com ilustrações das paisagens da cidade em litografia, um artista que, como destaca Camargo (2003, p. 24), teve reconhecimento do próprio Imperador Dom Pedro I. Dois outros fatos nos chamam a atenção acerca deste artista, ambos envolvendo a sua sociedade com os irmãos Fleiuss, relação esta que proporcionou, em 1859, a fundação da empresa gráfica e, posteriormente, uma escola de arte voltada para a indústria. Por fim, como atesta Lima (1963), em 1860 foi inaugurada a revista de caricatura *Semana Ilustrada*, seguida, tempos mais tarde, por outra de mesmo viés, a *Ilustração Brasileira*, em 1876.

A omissão dos nomes dos artistas, no período inicial da impressão no Brasil, em muito, pode ser justificada pelo fato de a empresa, de as Oficinas de Estamparia e de as Tipografias suplantarem o nome do artista e, dessa forma, receberem mais destaque que o autor da obra,

haja vista que o trabalho desenvolvido nessas empresas era considerado uma arte que atendia às necessidades da população em matéria de noticiar eventos como casamentos e batizados, confeccionando convites, na confecção de documentos e de marcas governamentais, em se tratando de selos e das Armas do país.

Entretanto, o véu que ocultava a imagem do artista gráfico brasileiro veio começar a se desvanecer já em fins do século XIX, mais precisamente a partir de 1844, conforme Camargo (2003, p. 25), data que marca a publicação “do primeiro periódico brasileiro com caricaturas, a revista *A Lanterna Mágica: Periódico Plástico-Philosophico* de Araújo Porto Alegre”<sup>19</sup>, cujas estampas foram realizadas por Heaton & Resburg, “considerados até hoje os melhores litógrafos de mapas”. Ainda de acordo com Camargo (2003, p. 25), a publicação satírica de Araújo Porto Alegre transforma-se em uma vedete de grande sucesso, estimulando, nesses anos 40, o surgimento de novas publicações: “*Minerva brasiliense*, *Nova Minerva* e *Ostentor Brasileiro*”. A arte da revista de Araújo Porto era de autoria de Rafael Mendes de Carvalho (Figura 35).

**Figura 35** - Ilustração Rafael Mendes Carvalho, 1844



Fonte: memória (*online*)

É preciso lembrar, antes de mais nada, que a arte da caricatura, principal expressividade das revistas ilustradas do século XIX e dos jornais, não se limita ao desenho,

<sup>19</sup> Em 1875, em Lisboa, foi editada uma Revista Ilustrada de mesmo nome, mas sem o subtítulo da correspondente brasileira. A publicação foi de autoria do artista e jornalista Raphael Augusto Protes Bordallo Pinheiro (1846-1905) e do jornalista e poeta Guilherme Avelino Chaves de Azevedo (1839-1882). Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/LanternaMagica/LanternaMagica.htm> Acesso em: 15 nov. 2021.

mas também à escrita e à própria expressividade do homem em festas populares e no teatro. São metáforas e comparações nas palavras e na arte gráfica e cênica, figuras de linguagem usadas com esmero, tanto para extrair o riso, como para criticar, educar e evidenciar as mazelas administrativas do Estado, como bem nos atesta Bakhtin (2013). Nesse conceito, a caricatura se pontua como a arma principal do artista que, de maneira igual, constituía-se como um jornalista, pois valia-se da imagem para dar a saber ao grande público.

Segundo Silva (1963, p. 33), “o Diabo foi, pois, a primeira caricatura”, criada por Deus para mostrar ao homem a dissonância existente em relação à criação, porém é o homem medieval que construiu a imagem do Diabo que hoje conhecemos, uma construção caricata e grotesca validada pela igreja, como bem já explicitamos, para educar a grande massa de iletrados que tinha à sua disposição apenas as imagens do arcabouço religioso como única forma de leitura e de aprendizado. Em registro físico, gráfico, por assim dizer, Silva (1963, p. 34) nos esclarece que a caricatura “nasceu no Egito” e evoluiu.

O Brasil, espaço tardio da impressão, concebeu, de acordo com Silva (1963, p. 57), “não do lápis, mas da pena” de Frei Vicente do Salvador (1564-1636/1639), a primeira caricatura. A palavra foi “o instrumento de que se serviu” o religioso prosador baiano e outro célebre baiano, Gregório de Matos, o Boca do Inferno, também fez do uso das letras como caricatura, bem mais forte e contundente e sem disfarces.

“Ao lado da sátira verbal”, conforme destaca Silva (1963, p. 65), devemos pontuar também “a existência de outra modalidade da caricatura brasileira”, que se faz presente até hoje “no teatro, nos entrudos e em outras festividades populares”, “a caricatura burlesca”, aspecto cultural, também citado por Bakhtin (2013), que remete à linguagem da praça pública, repleta de símbolos e de uma jocosidade por vezes grotesca, como no caso da malhação do Judas, em que o boneco traidor do messias é não apenas pendurado em um mastro, remetendo à força, mas é lançado ao solo para ser desmembrado como gesto de vingança, tendo seu corpo retalhado e dele retirado doces para saciar a raiva e o ódio dos participantes da festividade. Um outro fato interessante diz respeito às ressignificações, quando o mesmo Judas é substituído pela imagem de políticos, estes considerados também traidores, mas da nação.

A caricatura é, pois, o outro lado do espelho da sociedade, que se utiliza do exagero para dar vida à voz do povo, e é no espaço da ilustração que essa arte se consolidou e atingiu um público bem maior que a realizada através da palavra escrita. Parafraseando Confúcio, a sátira através da imagem passou a ter mais força do que mil palavras e os seus autores despontaram como celebridades da mesma forma que assumiram também o papel de *personae non gratae* entre os desafetos que semearam com o seu trabalho.

Com críticas ferrenhas do governo e dos costumes sociais, o artista da caricatura tornou-se uma fonte rica de acontecimentos que permeavam o século XIX no Brasil, um país em constante mudanças administrativas, ou seja, final do domínio português, o Primeiro Reinado, o Segundo Reinado e a República, fases de um povo que também tentava construir sua identidade enquanto nação.

No Brasil, as origens da imprensa ilustrada sempre foram associadas ao surgimento de periódicos ornados de litografias, em particular as revistas de caricaturas, tratando de política e crítica social. A Lanterna Mágica, lançada no Rio de Janeiro em 1844, teria sido a primeira dessas publicações, que fazem um sucesso extraordinário na segunda metade do século XIX, quando artistas famosos participam, com seus desenhos, dos grandes movimentos ideológicos da época. Cita-se assim muitas vezes, como melhor exemplo dessa primeira imprensa ilustrada, A Revista Ilustrada (1876-1891), do jornalista e caricaturista Ângelo Agostini (1843-1910), que desempenha um papel muito importante no combate à escravidão, a ponto de ser considerada, graças às suas caricaturas, como a “Bíblia da Abolição dos que não sabem ler” (Ramos, 2021, p. 258).

Mesmo sendo considerada pelos estudiosos como a primeira publicação a conter uma arte gráfica de qualidade, assinalando, assim, o início da junção do texto com a imagem na impressão brasileira - uma ilustração confeccionada por brasileiros em solo pátrio -, de acordo com Ramos (2021, p. 286), a revista criada por Araújo Porto Alegre, em 1844, não foi o primeiro suporte narrativo a se valer da caricatura. Nas palavras do referente estudioso, a publicação *O Maribondo*, de 1822, “um dos primeiros periódicos do Recife”, realizou tal proeza antecipadamente.

A ilustração comentada do periódico pernambucano (Figura 36), constrói-se no escopo da caricatura, pois existe toda uma simbologia atrelada a ela, como bem explica Ramos (2021, p. 36). Nela, evidencia-se uma cena inusitada: “perto de uma árvore, maribondos atacam um homem barrigudo e corcunda, que, aflito, tenta se desvencilhar com grandes gestos, deixando cair seus óculos”. Tal imagem publicada “às vésperas [sic] da Independência” revela-se como “uma alegoria irônica das relações – muito tensas naquele momento – entre brasileiros (os maribondos) e portugueses (apelidados pejorativamente de ‘corcundas’, no Brasil da época)”. Essa arte também se configura como um imago-tipo que, de acordo com Burbano (2018, p. 32), trata-se de uma imagem atrelada a um texto, neste caso, o *layout*<sup>20</sup> do periódico, afinal, embora

---

<sup>20</sup> Segundo Volmer (2012, p. 67), “trata-se de uma peça artesanal para visualização e interpretação de um projeto”. Entretanto, no tocante ao apelo visual de capa de um livro ou revista, indica a composição do título, subtítulos e outras expressões às quais se queira dar destaque, em fontes especiais, geralmente tipos de fantasia ou criados especialmente para serem percebidos como um ícone textual. (Mastroberti, 2008).

exista uma crítica relacionada à imagem, ela se repete nas edições posteriores, fixada a marca do periódico que durou exatos cinco meses<sup>21</sup>, uma estética que trabalhava toda uma imagem do produto a partir da fonte, das cores e das imagens ligadas ao nome da publicação, como podemos observar nas revistas que começaram a fazer um intenso uso da arte gráfica que surge posteriormente, como *O Mosquito*, *A Revista Ilustrada*, *O Tico-Tico*, *O Malho*, *O Careta* e diferentes outros periódicos que surgiram ao longo do tempo.

**Figura 36 - O Maribondo, 1822**



Fonte: Núcleo Educacional de Design e Inteligência (online).

A modernidade que despontou no Brasil, durante o século XIX, no âmbito das técnicas de produção e impressão, embora um tanto atrasada em alguns aspectos em seu afloramento, não apenas destacou o fruto minucioso de um trabalho em que texto e imagens passaram a coexistir, mas esta mesma revolução também nos legou o nome de diversos artistas, muitos dos quais estrangeiros residentes que colaboraram em muito com a arte da caricatura. Todos eles, segundo Fonseca (2016, p. 27), eram considerados repórteres - uma profissão que exerceram desde que o primeiro periódico “ilustrado do mundo, o *Illustrated London News*”, atribuiu-lhes o título.

A lista dos ilustres artistas é vasta, por isso citar todos neste trabalho e honrá-los em sua importância seria mais do que justo, embora isso não seja possível, pois nos desviaríamos em muito de nosso intento, mas citemos alguns desses senhores que marcaram a nossa história

<sup>21</sup> O Maribondo, 1822, de julho – outubro. Biblioteca Brasileira Guita e José Midlim. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7065>. Acesso em: 16 nov. 2021.

impressa: Julião Machado (1863-1930), Cândido Aragonez de Faria (1849-1911), Raphael Augusto Prostes Bordallo Pinheiro (1846-1905), Joseph Mill (18--?-1879), Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo (1857-1913), Luís Carlos Peixoto de Castro (1889-1973), Angelo Agostini (1843-1910), o mais celebrado de todos eles e que já foi por nós evidenciado quando discutimos acerca da construção do espaço da ilustração voltada para a criança, sendo o trabalho de Agostini o que mais se voltou para este grupo de leitores. As revistas ilustradas e os jornais, desde a liberação da impressão no país, constituíram-se não apenas em veículos de informação, mas tornaram-se um espaço de entretenimento e de transformação do espaço social.

As revistas ilustradas ampliaram seu público com o passar das décadas por intermediar o jornal e o livro, que ainda era um objeto sacralizado, custoso e ao alcance de poucos. A revista também informava como o jornal, era um noticiário ligeiro e seriado, porém, de forma mais leve, amparada pelo humor (Fonseca, 2016, p. 35).

Além do baixo custo, tanto para os editores como para o público, e de possuir uma configuração atrativa devido às suas imagens, as revistas foram ganhando um espaço cada vez maior, como atesta Fonseca (2016), entre a população que estava longe de ser uma voraz consumidora de obras literárias. Essa mesma mediação realizada pelas revistas de caricatura no Brasil pode ser observada entre os livrinhos de 1 penny e as adaptações para teatro<sup>22</sup> e cinema de *Frankenstein ou o moderno Prometeu* (1918), obra de Mary Shelley (1719-1851), assim como a obra literária em si. Segundo Hitchcock (2010, p. 100), as pequenas e baratas brochuras proporcionavam para a grande população, em parte analfabeta e que não podia pagar para assistir à peça de teatro ou mesmo ao cinematógrafo<sup>23</sup>, uma proximidade marginal com espaços narrativos elitizados, os quais ocasionavam certas liberdades poéticas à revelia da autora e dos produtores das peças teatrais e do filme mudo.

Letras e mais letras por todos os lados, como bem coloca Camargo (2003), uma imagem mais do que propícia para se ter, já em fins do século XIX, foram somadas à imagem e à cor que logo se fez presente nas estampas. Mas, segundo Goés (2009), esse recurso tão impactante foi um processo que gerou uma grande competição entre os impressores no desenvolvimento de tintas que viessem a melhorar todo o processo da estamparia. Goés (2019) ainda nos revela a escassez documental que aponte maiores detalhes dessa busca pela boa qualidade da tinta e da cor em si, porém nos explica que todo processo de impressão em cores

---

<sup>22</sup> De acordo com Hitchcock (2010, p. 90), a primeira adaptação de Frankenstein para o teatro data de 1823, sob o título de “*Presumption, or the Fate of Frankenstein*”, escrita/adaptada por Richard Brinsley (1751-1816).

<sup>23</sup> Hitchcock (2010) nos diz que a primeira adaptação da obra de Mary Shelley data de 1910 e assim, o roteiro foi transposto de forma livre para os livrinhos de 1 penny e circularam livremente pelos grandes centros ingleses sem que os idealizadores de tais publicações viessem a pagar qualquer direito autoral.

sempre foi uma prática custosa, o que sempre limitou por escolhas dos livreiros acerca da paleta de cores que usavam em suas publicações, o mesmo nos evidencia Lima (2019), ao tratar da questão no escopo da literatura infantil lobatiana.

A cor sempre foi um item caro para a impressão, principalmente no Brasil, basta observarmos as ilustrações coloridas no segundo decênio do século XX para compreendermos o quanto colorir era dispendioso. Dessa forma, segundo Góes (2019, p. 75), “por economia” era bastante comum os “impressores de jornais”, de livros e da indústria publicitária usarem “uma tinta mais diluída”, obtendo tons mais claros, permitindo um contraste significativo na imagem (Figuras 37 e 38).

**Figura 37** - Rótulo da cerveja Otto Jennrich, 1891



Fonte: Cervisiafilia (online).

**Figura 38** - Rótulo da Cerveja Negrinha, 1902



Fonte: Cervisiafilia (online).

Uma das principais características do homem da revolução industrial foi o estigma de superar não apenas os seus iguais, mas a si mesmo, de se provar cada vez mais, tentando dar vida aos seus projetos, que ultrapassavam a fronteira do sonho e da impossibilidade de conceder vida às suas ideias. O homem do século XIX e de princípios do XX foi um romântico de sonhos e um moderno em atitudes, mas um indivíduo atuante, disposto a mudar tudo a sua volta.

Registrar graficamente o mundo à sua volta com suas cores e formas, como também a própria palavra, foi de certa forma um de seus grandes feitos, ação que evoluiu e até hoje mantém-se em constante transformação. Arte que deixou os museus, igrejas e casas nobres para se unir à escrita e, dessa maneira, servindo à utilidade pública para educar, informar, discutir, esclarecer, criticar e encantar com discursos cifrados e/ou unidos ao texto literário, cânone que por muito tempo manteve-se distante das transformações mais intensas da estética gráfica, neste caso, da ilustração e das cores, uma época em que a ideia de ilustrações atreladas ao texto desmereciam as palavras dos ilustres autores consagrados pela sociedade. E é acerca do



processo de absorção da imagem por parte do livro que vamos procurar discutir no tópico seguinte, dando especial destaque aos ilustradores infantis do universo lobatiano.

## 2.2 O espaço da ilustração no Brasil durante e depois de Lobato

Os novos acordes de modernidade logo nos “primeiros anos o século XX”, conforme Camargo (2003, p. 39), apresentam uma “notável disseminação de conhecimentos técnicos e idéias [sic] políticas”, por todo o mundo. Nesse contexto de renovações, a busca pelo trabalho industrial se intensifica, levando grande parte das populações europeias a migrarem para as metrópoles, abandonando “as primitivas atividades no campo”, o que passou a reconfigurar as novas ideologias “da contestação de valores, de desafios da ordem estabelecida”, proporcionando constantes lutas.

O século começa sob os presságios de uma modernidade que, nos anos recentes, fincara marcos inequívocos: Roentgen descobrira os raios-X, Marconi emitira uma mensagem pelo telégrafo sem fio, Zeppelin inventava um veículo aéreo a motor. Paris de 1900 assiste à inauguração do primeiro metrô e à Exposição Universal, a feira que exhibe o que de melhor o engenho humano produzia em técnica. Os novos gênios do mundo merecem um momento — que é nada menos do que a Torre Eiffel, uma obra de engenharia simbolicamente adequada aos novos tempos (Camargo, 2003, p. 39).

Todas essas mudanças, todos os grandes acontecimentos e as invenções, segundo Camargo (2003), estampadas nos grandes jornais do mundo, nas revistas e registradas em livros de teor científico e servindo como inspiração para a literatura, firmaram o novo século de mudanças da palavra escrita e da narrativa visual. Nesse espaço da narrativa, Júlio Verne (1828-1905) foi o grande arauto, cuja escrita inovadora anunciava um futuro repleto de inovações e que instigava também os seus leitores a buscarem por construir esse mundo de sonhos.

Consoante Lima (2019), em meados do século XIX, a Europa já despontava com uma editoração de livros que começava a fugir dos padrões clássicos, com encadernações sisudas e impessoais, e a obra de Verne veio romper com o cânone, tornando-se um marco da estética gráfica da indústria livreira desse período, pelo arrojado trabalho de construção das capas de seus livros. “[P]arte do sucesso do escritor” Júlio Verne foi devido ao seu editor Pierre-Jules Hetzel (1814-1886), “que encarou” a obra do escritor francês “como um grande projeto e publicou-a em coleções bem-acabadas” (Schitz, 2005, p. 100).

Enquanto a Europa e até nossos vizinhos estadunidenses, no século XIX, expandiam o seu mercado editorial não apenas na confecção de livros, mas também colocando em grande

evidência autores nativos, a visão de mercado e de valorização da cultura eram bem diferentes do Brasil daquela época, como destaca Koshiyama (2006, p. 37), cujos escritores, entre os anos de “1890-1917”, ainda lutavam “contra as condições dominantes no mercado de livros, restrito e valorizador de autores importados”.

Porém, devemos lembrar que essa mesma restrição aos autores nacionais não se limitou apenas ao período mencionado, mas bem antes disso, em meados do século XIX, já existia um mercado de “livreiros importadores e editores” que, de acordo com Koshiyama (2006, p. 29), haviam se instalado “na Corte, alguns deles sendo filiais de grandes matrizes europeias”, dando preferência aos autores estrangeiros, uma ação que se concentrou tanto no espaço das leituras escolares quanto na literatura de entretenimento (Arroyo, 1990).

Das três principais livrarias estrangeiras que se instalaram no país, segundo Koshiyama (2006), a primeira delas, a casa Laemmert, em 1838, seguida pela Garnier, em 1855, e a Francisco Alves, em 1872, livreiros que mantinham o *status quo* não apenas na publicação das obras literárias francesas, inglesas e espanholas, traduzidas para o português lusitano, como também no uso das ilustrações que acompanhavam as obras. No que se refere ao repertório das imagens, elas eram muito mais estrangeiras, fato que evidenciamos ao nos referirmos à obra *O Patinho Feio* (1915) e que pode ser observado em obras clássicas para um público mais juvenil, como as de Júlio Verne, Miguel de Cervantes (1547-1616), Jonathan Swift (1667- 1745) e tantos outros autores cujas obras traduzidas mantiveram suas ilustrações já consagradas pelo grande público leitor. Essas leituras, como esclarece Arroyo (1990), foram absorvidas pelo imaginário dos pequenos, tempos depois, em adaptações.

O uso da imagem ganhou significativos avanços em periódicos de variedades, como a *Revista da Semana* (Figura 39) que, de acordo com Camargo (2003, p. 48), começou a circular um ano antes do romper do século XX e já introduzia a tricromia<sup>24</sup> e o uso da fotografia em suas páginas, tornando-se “padrão de qualidade” a ser seguido por outros periódicos de igual estrutura, inclusive, os jornais que passaram a fazer uso intenso da imagem impressa, da fotografia e das ilustrações.

As revistas satíricas eram as mais apreciadas da época, por sua orientação humorística e crítica. Todos conheciam os nomes de Angelo Agostini, J. Carlos, Edmir Pederneiras, Alberto Thoreau e seus colegas, os impiedosos desenhistas e *O Malho* e *O Careta*. Ainda entre as revistas, contam-se duas criações de Jorge Schmidt, *Kosomos*, lançada em 1904 e tida como uma das revistas ilustradas mais sofisticadas da época, em técnica, e *Fon-Fon*, surgindo

<sup>24</sup> Chama-se tricromia a reprodução obtida a partir da separação de um original em três cores primárias - amarelo, magenta e ciano. Disponível em: <https://www.rossigraf.com/impresso-emtricromia> Acesso em: 23 nov. 2021.

três anos depois e retratando a vida cotidiana do Rio de Janeiro, em artigos leves e movimentados e em ilustrações abundantes, razões de seu sucesso entre os leitores de todo o país (Camargo, 2003, p. 51-52).

Camargo (2003, p. 50) explicita, em seu trabalho, que “os ventos da modernidade” também bateram na literatura nacional, embora, como bem destacamos, a publicação de autores brasileiros tinha certos entraves para se concretizar, porém, desse nicho narrativo, podemos destacar como marco a obra *Vidas e Feitos do Dr. Semana*, publicada em 1870, cuja arte de capa é de autoria de Henrique Fleuiss (1824-1882) (Figura 40). O personagem de “grande destaque da publicação” da *Semana Ilustrada* que ao lado de seu companheiro Moleque, de acordo com Pereira (2015, p. 13), era uma “dupla a partir na qual se materializava a empreitada satírica da revista, que incluía a denúncia a propósito da precariedade dos serviços públicos, como o correio, a alfândega ou a segurança. Sempre prontos para apontar as mazelas e as adversidades e, ao mesmo tempo, fazer troça das desgraças”.

**Figura 39** - Revista da Semana, 1929



Fonte: Harpya leilões (online)

**Figura 40** - Capa do livro *Vida e Feitos do Dr. Semana*, 1870



Fonte: oexplorador (online)

Para Eulalio (1981, p. 3), “o Brasil 1900” é marcado por uma “busca de modelos e padrões culturais estrangeiros principalmente europeus”, mostrando um país ainda dando os seus primeiros passos de independência, tentando se encontrar como nação e, por conseguinte, ajustar-se ao mundo. Uma dependência cultural, nas palavras de Eulalio (1981, p. 3), “absoluta”

e que só veio a se “modificar com a mudança de orientação” que se seguiu em diferentes “setores das ciências humanas e das artes brasileiras” com todo o rebuliço causado pela Semana de Arte Moderna, em 1922. Entretanto, toda essa revolução no plano da arte que se pontuou no referente evento foi fortemente impulsionada por estéticas artísticas e ideologias europeias (Eulalio, 1981).

Enquanto a ex-colônia importava arte e nela se espelhava, em solo europeu, um brasileiro, aparentemente o único em seu ofício, destacava-se: Henrique Alvim Corrêa (1876-1910). “[S]ob todos os aspectos pelos quais possa vir a ser considerada”, a sua obra, segundo Eulalio (1981, p. 7), apresenta-se como única “dentro da experiência cultural brasileira sua contemporânea”. Um artista que soube aproveitar como nenhum outro os estudos da arte e toda a efervescência cultural de seu tempo, e as suas ilustrações desenvolvidas para *A Guerra dos Mundos*, 1906, de H. G. Wells (1866-1946), o tornam um imortal do traço ou, como também denomina Eulalio (1981, p. 7), fazem dele um “visionário”, “uma figura sem paralelo entre nós” (Figura 41).

**Figura 41** - Ilustração de Henrique Alvim Corrêa para edição de 1906 de *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells



Fonte: entretenimento (online)

O final do século XIX na Europa já nos fornecia avanços estéticos na junção do texto com a imagem não apenas nos livros, mas nas revistas de variedades que atraíam cada vez mais o público leitor, pois são as revistas que fazem a ponte entre a literatura e a população menos abastada, ainda distante dos livros, os quais, para os padrões da época, eram caros. Ao

mencionarmos a estética empregada nas revistas europeias, citamos principalmente a maneira como o texto e a imagem dividem a página: o conjunto das palavras perde a sua impessoalidade e deixa de ser tratado como mero bloco de texto e é explicitamente tratado como parte física da ilustração.

Um exemplo dessa modernidade pode ser observado na *Person's Magazine*, mais precisamente na edição de agosto de 1897, que editou pela primeira vez a obra *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, com ilustrações de Warwick Goble (1862-1943) (Figura 42). Ao longo das páginas, vemos o texto ganhando diferentes formas, rompendo com o cânone gráfico, até hoje mantido, em que ambos os fornecedores da narrativa se encontram cada qual no seu espaço respectivo, sem quebras.

**Figura 42** - *Person's Magazine*, 1897, *The War of the World*



Fonte: Flickr (online).

Os periódicos foram, sem sombras de dúvidas, a vitrine das inovações gráficas e estéticas, seguidos da publicidade. Ambos os espaços de arte e de narrativas se permitiram ousar para conquistar o leitor sem qualquer receio de críticas, encantavam pelo rompimento com toda estética imposta pela literatura e pela arte, buscando sempre inovações, não se permitindo estagnar diante de novas ideias que estavam também atreladas à mudança do pensamento político, social e cultural.

Porém, a editoração do livro no Brasil, mesmo sob os cuidados das gráficas estrangeiras aqui instaladas, manteve uma imagem ainda impessoal, mesmo nos anos de 1930.

Segundo Camargo (2003), o projeto gráfico de parte das obras literárias nacionais ainda não cedia “espaço para o colorido das ilustrações”, fato que se deve a uma imagem preconcebida de que a assim denominada “Grande Literatura” não poderia ser maculada pela imagem atrelada ao texto, relação esta que acarretaria a diminuição da imagem de obra de grande valor por parte dos zeladores do *stauts quo* literário, dos críticos e dos acadêmicos.

Para Abreu (2006, p. 58), “tratar de literatura e de valores estéticos” é entrar em “terreno movediço e variável e não” apenas “em terras firmes e estáveis”. De acordo com a escritora, “o que se considera literatura hoje não é o que se considerava no século XVIII”, nessa perspectiva, “o que se considera uma história bem narrada” em “uma tribo africana não é o que se considera bem narrado em Paris”, e vice-versa, pois cada leitor, independentemente do tempo no qual exista, vai ser impactado a sua maneira por uma obra e pela sua estrutura narrativa.

Mas dentro do pensamento de Abreu (2006, p. 58), leva-se em consideração um fato bastante importante. Embora exista a particularidade de cada um no ato de sentir a narrativa ao longo do tempo, o prestígio do homem considerado socialmente culto, letrado e abastado dita as regras, impondo o “seu modo de ler, sua apreciação estética, sua forma de se emocionar” e os “seus textos preferidos”, passando a serem “vistos como único (ou o correto) modo de ler e de sentir”. Tal pensamento se inseriu como verdade universal, segundo a referente autora, quando a literatura foi inserida como “disciplina escolar”, fato que contribuiu imensamente para que essa ideia da Grande Literatura se consolidasse, tornando-se “um bem comum ao ser humano, que deve ser lido por todos e lido da mesma maneira” (Abreu, 2006, p. 58). Aqui, nós estendemos um ponto significativo que muitos acadêmicos defendem, o de que a Grande Literatura jamais deve ser maculada ou mesmo contestada.

Atentar contra a estrutura física de uma obra literária conceituada é, segundo alguns defensores, desmerecer a sua importância ou levá-la ao ridículo. A própria adaptação de clássicos literários para histórias em quadrinho e o seu uso em sala de aula ou mesmo o trabalho com o suporte digital e digitalizado, os chamados arquivos em PDF, tão mais acessíveis e, por vezes, a única forma de suprir a necessidade de leituras de alunos, haja vista as dificuldades encontradas nas escolas no que se refere à escassez de livros, são fatores que causam certo desconforto entre alguns estudiosos. Dessa forma, compreende-se a ojeriza pelo uso de ilustrações em obras literárias adultas e consagradas e o seu direcionamento para a literatura infantil e para os livros educativos, espaço que legou à arte gráfica um conceito menor em relação às suas outras irmãs que se destacavam em galerias e museus.

Ao postular que “o mundo dos livros infantis não é feito só de palavras, mas também de desenhos”, Camargo (1995, p. 56) nos diz que a narrativa não se encontra apenas no texto,

mas também nas imagens. Valendo-nos dessa mesma premissa e de licença poética, podemos ampliar esse mesmo pensamento para a literatura adulta ao dizermos que “o mundo da Grande Literatura não é feito apenas de palavras, em suas páginas também encontramos ilustrações”.

A Grande Literatura está repleta de obras que são indissociáveis às imagens e que talvez, os leitores deem preferência às edições que não as reúnam. Dessas distintas publicações, podemos citar algumas ilustradas por Gustave Doré (1832-1883): *Dom Quixote de la Mancha* (1605-1615), escrito por Miguel de Cervantes (1547-1616); *A divina comédia* (1304-1321), escrita por Dante Alighieri (1265-1321), e *Paraíso Perdido* (1667), escrito por John Milton (1606-1674), obras que, sem as ilustrações clássicas que intensificam ainda mais a força narrativa, tornam-se despidas de parte de suas essências.

Essa relação de dependência é tão forte que o escritor Monteiro Lobato (1882-1948), quando publicou a sua adaptação da obra de Cervantes, intitulada *Dom Quixote para crianças* (1936), para os pequenos leitores argentinos em 1953<sup>25</sup>, decidiu-se pelas ilustrações de Gustave Doré em todo o seu projeto gráfico interno, excetuando-se a guarda e a capa, cujo trabalho ficou a cargo do ilustrador argentino Silvio Baldessari (1916-1987). A atitude de Lobato insere-se na pura questão mercadológica que deu primazia à relação de afetividade do público leitor em relação à ilustração já consagrada e determinada por estes como cânon.

Porém, Abreu (2006, p. 61) nos esclarece que a publicação de folhetos de autores brasileiros principia “no final do século XIX, na Paraíba”, a partir da aquisição de “prensas manuais de jornais”, já fora de uso por parte, como bem classifica a autora, “de alguns homens pobres e talentosos” que passaram a editar textos de autores nativos e até realizar adaptações de antigos cordéis portugueses ou mesmo histórias da literatura clássica universal, entretanto, da mesma forma que nas revistas de caricatura, os cordéis também mantiveram a sua poesia à disposição da crítica, da sátira, da homenagem política e servindo como uma espécie de periódico dos acontecimentos nacionais e mundiais.

Segundo Abreu (2006, p. 59), meados do século XX foi precisamente o “período de auge dos folhetos” de cordel pela venda de “milhares de exemplares, se o assunto fosse bom”, e uma prova que realmente evidencia-se nos números. Os “folhetos sobre a morte de Getúlio Vargas venderam 200 mil exemplares; sobre a renúncia de Jânio Quadros, 70 mil”, e “sobre a morte de Lampião, 50 mil”, provando que o Brasil de meados século XX, mesmo com altos

---

<sup>25</sup> A adaptação de Monteiro Lobato recebeu o título de *El quijote de los niños*. A coleção infantil de Lobato foi editada através de três Editoras: Americalee, a Tridente e a Losada, que posteriormente fundiram-se na Editorial Acteón, que, de acordo com Albieri (2009), foi responsável pela publicação em castelhano, mantendo um alto padrão de qualidade até a década de 60.



índices de analfabetismos, principalmente na região Nordeste<sup>26</sup>, mostrava-se um país de escritores, de leitores e de não leitores vorazes e ávidos por histórias e informações do país e do mundo.

Mas, se a poesia dos cordéis encanta e faz o leitor sonhar, a ilustração disposta em suas capas já oferece uma certa prévia do mundo no qual ele irá se aventurar. Entretanto, as primeiras obras que chegaram aqui no país não foram ilustradas com a mesma estética que tão naturalmente marcou esse gênero literário. Em seu livro, Arroyo (1990) nos dá exemplos de capas de cordéis do século XIX que lembram muito mais o *layout* de um livro (Figuras 43, 44 e 45).

**Figura 43** - Capa do cordel *Tres [sic] Corcovados*, 1865



Fonte: Leonardo Arroyo (1990, p. 109).

**Figura 44** - Capa do cordel *Confissão geral de um marujo chamado Vicente*, 1865



Fonte: livrariaferreira ([online](#))

<sup>26</sup> De acordo com Ferraro e Kreidlow (2004, p. 187), a taxa de analfabetismo no Nordeste no período de 1872/1890 a 1920 é extremamente alta, fato que em nada se alterou, pois com o passar do tempo, diferente de outras regiões do país que tiveram uma relativa melhora no período de 1920 a 1960, o Nordeste continuou a se apresentar, “com taxas ainda muito elevadas, da ordem de 61,6% a 72,6%. Nas dez posições mais elevadas em termos de analfabetismo, continuam figurando todos os nove Estados do Nordeste. A outra posição é ocupada pelo Acre, em substituição ao Estado de Goiás”.



**Figura 45** - Capa do cordel *Confissão geral de um marujo chamado Vicente*



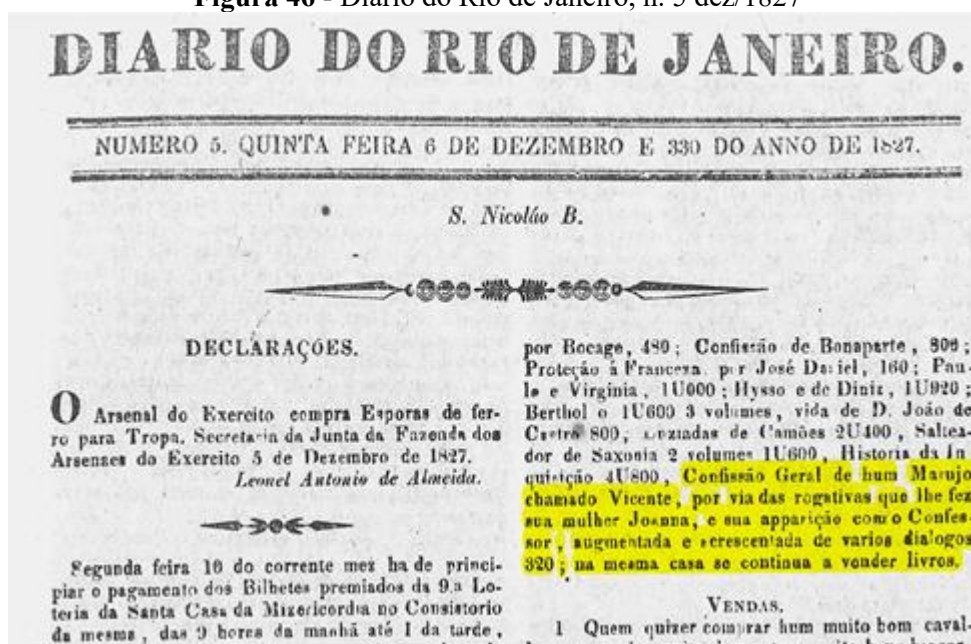
Fonte: Leonardo Arroyo (1990, p. 115).

“A Literatura de Cordel no Nordeste”, de acordo com Souza (2019, p. 13), “ganhou visibilidade devido ao contato com a cultura africana e sua comunicação, que era tipicamente oral”. Desse modo, unindo uma das correntes de formação da nação brasileira, como destaca Arroyo (1990), somada à indígena e a todo o arcabouço literário escrito e oral do português que aqui tentou implantar a sua visão de mundo, tal literatura acabou sendo ressignificada. A Literatura de Cordel trazida pelo português, em seus áureos tempos de colonizador, manteve-se não apenas no registro físico, mas, principalmente, de “boca em boca”, recebendo diferentes alterações e, por que não dizer, indianista.

Nas figuras 50 e 51<sup>27</sup>, podemos observar o quanto esse processo evolutivo literário se mostrou forte, haja vista que, em nossa pesquisa, encontramos informações acerca da existência de uma edição da obra *Confissão geral de um marujo chamado Vicente*, datada de 1827, em propaganda de *O Diário do Rio de Janeiro* (Figura 46).

<sup>27</sup> Segundo a nossa pesquisa, cujas informações nos foram passadas em um site de leilões, o referente cordel data de fins do século XIX. Os curadores da coleção que foi posta à venda não sabem precisar com exatidão a qual ano a obra pertence. Como consta na capa, a obra foi impressa na livreria de João E. da cruz Coutinho. Porto, In-8º de 16 páginas. Sem informações do artista da capa.

Figura 46 - Diário do Rio de Janeiro, n. 5 dez/1827



Fonte: memoria (online)

A Literatura de Cordel, ao contrário da Grande Literatura, manteve viva a chama das narrativas orais, com distintas modificações causadas pelo tempo e pelo espaço para onde cada história migrou, aspecto que na literatura clássica não é permitido. O historiador Sylvio Romero (1851-1914) evidencia essa transformação das narrativas orais em sua coletânea de nossa cultura popular oral, datada de 1883. Da mesma forma, as narrativas de cordéis mantêm-se em constante evolução. Peguemos a *História da Imperatriz Porcina*, cordel de origem portuguesa do século XVI (Figura 47), que possui diferentes versões escritas por cordelistas ao longo do tempo. Uma das edições data de fins do século XIX (Figura 48), como nos apresenta Arroyo (1990), e, seguidamente, encontra-se em folhetos de 1951, de autoria de João Martins de Athayde (Figura 49).

A ilustração livresca, principal elemento de discussão deste trabalho, pontua-se de maneira bastante interessante na evolução das capas da Literatura de Cordel e que nos diz muito acerca do artista e de seu tempo, pois, como bem já postulamos, toda arte é um reflexo histórico da sociedade. Um traço artístico que principia semelhante aos livros, simplório, sem muitos adornos, mas que aos poucos as ilustrações de tais publicações passam a ganhar mais espaço e um traço distinto que as marcaria das demais construções gráficas desenvolvidas para o espaço do livro, seja ele infante-juvenil, seja adulto.

**Figura 47** – Cordel - exemplar português século XVI



Fonte: iberlibro(online)

**Figura 48** – Cordel - exemplar editado em Portugal século XIX



Fonte: Leonardo Arroyo (1990, p. 123).

**Figura 49** – Cordel - exemplar brasileiro, 1951



Fonte: Levy leiloeiro (online).

Evidenciar a Literatura de Cordel é, pois, tratar também da técnica artística que é a xilogravura. Podemos afirmar que esta integra o cânon desse gênero narrativo. De acordo com Ferreira (2005, p. 1), “[a] xilogravura, arte de gravar em madeira, é o objeto que complementa, dá movimento e se apropria como um dos elementos fundamentais no conjunto desta linguagem, possibilitando que seu significado se faça em poucas palavras”. Estampada principalmente na capa, a construção gráfica, que se evidencia como uma prévia da narrativa que se insere nos versos, instiga o leitor de imediato, da mesma forma que a arte de capa de um

livro, a construir inferências, não apenas como uma pré-construção do que ele vai encontrar ao ler, mas também o remete a outros folhetos lidos. A capa, com todo o seu conjunto de imagens e de *Lettering*<sup>28</sup>, é dessa forma protocolo de leitura, o primeiro passo para adentrar no universo contido no texto.

A leitura de uma obra literária não se inicia senão a partir dos protocolos de leitura que envolvem a obra, os elementos paratextuais que se destacam no conjunto da capa, de forma que uma leitura antecipada desses elementos permite um conhecimento prévio da obra e, muitas vezes, é possível ter contato com algumas leituras de outros leitores acerca da obra que se deseja ler. Capa, contracapa, orelha e guarda, esses elementos externos ao texto representam a comissão de frente que vai tentar nos conquistar, mesmo com recomendação de outro, a capa e seus pares serão sempre o primeiro contato com a obra literária (Lima, 2019, p. 245).

Como pudemos observar, em nosso breve postulado, a ilustração, compreendida como um rico suporte narrativo, desenvolveu-se na mesma proporção que todo o maquinário da indústria da imprensa. Não apenas o texto, mas a imagem passou a se constituir como um elemento indispensável para todos os campos onde a informação, a narrativa e o fazer artístico se colocavam à mão e aos olhos de toda uma população ávida por leituras e notícias do mundo. Primeiro a Europa, como epicentro de toda a transformação, irradiando suas luzes de modernidade para os demais continentes.

O Brasil foi, como observamos em nossa discussão, um espaço onde os avanços da imprensa desenvolveram-se com mais lentidão, devido ainda a questões políticas e religiosas. A ilustração foi, até o terceiro decênio do século XX, um tabu que não configurava em obras literárias mais distintas, como se a união desta com o texto renomado depreciasse o *status quo* do que, para muitos, era considerado grande literatura. Dessa forma, a ilustração limitou-se por muito tempo dentro do espaço popular das revistas de caricatura, dos jornais, dos cordéis, da publicidade e da literatura infantil, como também das obras voltadas para o ensino. A grande massa de leitores e de analfabetos que não tinham o livro como veículo de informação e de aprendizado foi a primeira a se deleitar com toda a riqueza que a ilustração proporcionava, porém, a mudança veio a se constituir no espaço da indústria do livro com a inserção da imagem, discussão que trataremos no tópico seguinte.

---

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

### 2.3 A arte da ilustração rompendo com o cânon literário no século XX: a genialidade de Monteiro Lobato e seus notáveis ilustradores

O século XX tem seu início ainda sob o julgo da sobriedade estética no que diz respeito à imagem física do livro, este bastião da cultura letrada mantinha-se guarnecido com capas em couro sem imagens, apenas com indicações do título e autor na lombada, sem ao menos, em suas folhas de rosto, fornecer um vislumbre de arte que viesse a atenuar tanta impessoalidade, pois a arte, por assim dizer, concentrava-se apenas na elaboração do *lettering* inserido, muitas vezes, numa moldura.

Porém, retomando nossa discussão anterior, devemos lembrar que a relação do livro com a imagem era de intensa parceria, mas os livros com suas capas ornadas em ouro e pedras preciosas contendo, em suas páginas, ilustrações também ricamente construídas faziam jus ao poder do dono da biblioteca repleta de grandes tomos, os quais, todavia, na maioria das vezes, mal sabia ler. Dessa forma, o livro passou a se constituir como uma ferramenta de poder não apenas pelas “verdades” que continha, mas principalmente pela riqueza que evidenciava em seu exterior.

A relação do público com o livro enquanto objecto foi historicamente palco de várias transformações, às quais o estatuto da capa também não foi imune. Quando do seu aparecimento, o livro era um objecto raro e de grande valor, quer em termos técnicos, em função da sua produção manual e do uso de materiais exóticos, quer em termos sociais, por ser um objecto de transmissão de conhecimento e de valor sentimental. As primeiras capas eram executadas a pedido do dono do livro e constituíam um reflexo do seu gosto pessoal. A sua posição social manifestava-se directamente<sup>29</sup> no nível de cuidado na concepção da capa, recorrendo na sua execução a combinações de várias técnicas e ao uso de materiais preciosos (Carvalho, 2008, p. 14).

Lima (2019, p. 32) nos lembra que “a arte é uma habilidade intrínseca ao homem, ela é viva e sempre se renova e se adapta ao meio social”. Como bem postulamos, dentre os suportes narrativos, as revistas ilustradas e os cordéis são precursores no uso da imagem como ferramentas paratextuais, servindo de vitrine do texto inserido em suas páginas. Para que a indústria do livro viesse a abarcar toda a potencialidade que a ilustração oferecia, um longo caminho teve que ser percorrido, muito mais relacionado à conscientização da indústria, que, segundo Lima (2019, p. 26), também se encontrava “em consonância com alguns dos escritores e poetas”, relutante em aceitar a força contida na imagem, fosse ela empregada na capa, fosse

---

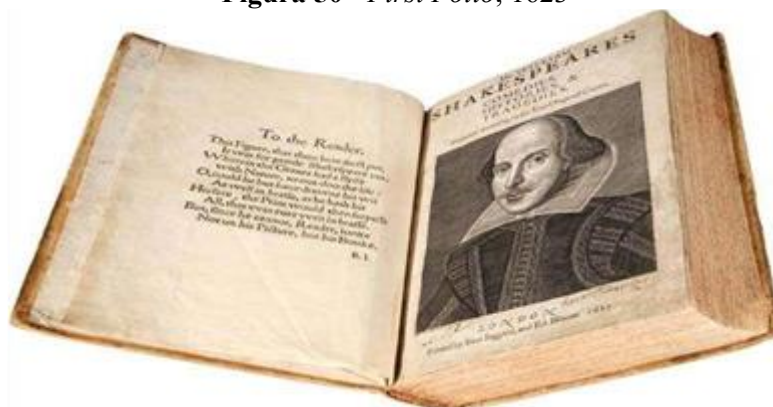
<sup>29</sup> Por se tratar de uma autora de nacionalidade portuguesa, manteremos a grafia original de seu trabalho.

entre as páginas da obra literária, pois, para tais indivíduos, a ilustração era um recurso que desmerecia a obra como um todo, além de ser um gatilho para o alto custo da impressão (Lima, 2019).

Darnton (1990) deixa claro que a história do livro não foi igualitária no mundo todo. Da mesma maneira, o emprego da ilustração nesse suporte não se efetivou de imediato, porém, em se tratando do Brasil, essa junção do texto com a imagem na grande literatura nativa foi bastante atrasada. Na verdade, a visão de mercado editorial no país demorou para despertar, motivada principalmente pela proibição da Coroa Portuguesa que durou até 1808, se levarmos em conta o emprego da ilustração em obra literária já em 1623, na Inglaterra, com um mercado editorial ainda incipiente no qual veio a surgir uma impressão de todas as obras de Shakespeare, *First Folio*<sup>30</sup>, como ficou conhecido (Figura 50).

A ilustração em referente coletânea é, a princípio, o retrato do autor, imagem que ficou bastante conhecida, porém, não se trata da única arte incluída na obra que apresenta além de uma decoração floral, um primoroso cuidado no que concerne ao projeto gráfico, prática ainda inexistente de maior estudo, na época, por parte dos impressores que executavam o trabalho ainda em um processo de descobertas.

**Figura 50 - *First Folio*, 1623**



Fonte: Britannica education (online).

Posteriormente, já com toda uma indústria a pleno vapor, novas impressões das obras do bardo surgiram, contendo mais e mais ilustrações, e o que é mais interessante, fora do espaço europeu, precisamente na América do Norte, que já se mostrava bastante avançada entre as colônias neste ramo da indústria. Um fato que comprova isso são as duas edições de 1852 dos

<sup>30</sup> Informações obtidas em Britannica Escola/CAPES/Ministério da Educação. Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/William-Shakespeare/482490> Acesso em: 08 dez. 2021



livreiros *Phillip, Sampson and Company*<sup>31</sup> das obras do dramaturgo inglês, contendo quarenta ilustrações e com um projeto gráfico bastante moderno, contendo glossário, notas explicativas e uma breve biografia do autor (Figuras 51 e 52).

**Figura 51** - Ilustração de página - Shakespeare obra completa, 1852



fonte: ebay (online)

**Figura 52** - Capa e quarta capa - Shakespeare obra completa, 1852

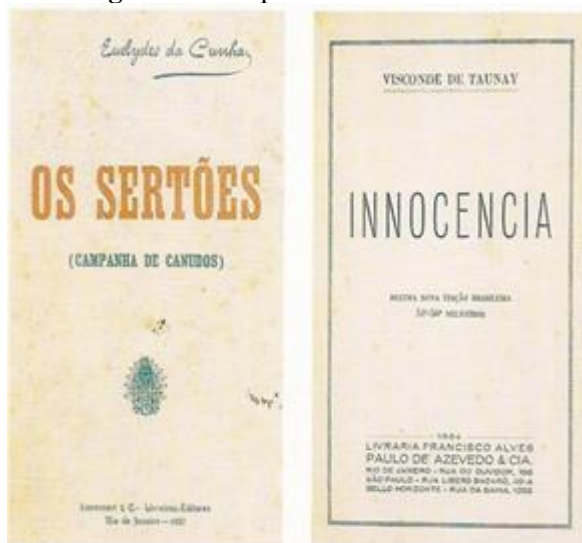


fonte: ebay (online)

“Autor, título e editora”, de acordo com Camargo (2003, p. 46), era este o padrão estético das capas dos livros ainda nos anos 30, uma composição limpa servindo apenas como apresentação, ainda sem espaço “para o colorido das ilustrações” (Figura 53), como bem postulamos acerca do caminhar da evolução do livro e, por conseguinte, do pensamento que cercava os autores e os livreiros no escopo da construção de sua estrutura física. Na indústria brasileira do livro, observa-se uma diversidade de obras mantendo o antigo cânon visual, permitindo-se apenas inovar com algumas cores no *Lettering*. Na contramão da tradição, algumas editoras começaram a abrir caminho para a ilustração, na capa ou nas folhas de guarda, bem antes da revolução cultural da Semana de Arte Moderna em 1922, que impactara em muito o conceito do fazer artístico da época. Livros de autores nacionais, com ilustrações estampadas na capa, não eram uma novidade, como bem podemos ver na obra *A alma encantadora das ruas* (Figura 54), de autoria do cronista João do Rio, uma brochura editada pela Garnier, em 1910, em cuja capa estampa-se uma cena com certo tom de boemia, onde vemos um homem a cantar uma serenata, mulheres na rua, uma destas inclusive exibindo curvas avantajadas.

<sup>31</sup>

Informações obtidas em  
<https://www.ebay.com/itm/142687528881?hash=item2138d6e7b1:g:D4kAAOSwJWFadLq~> Acesso em: 08 dez. 2021.

**Figura 53** - Capas de livros - 1930

Fonte: Camargo (2003, p. 46).

**Figura 54** - Editora Garnier - 1910

Fonte: Sebo nas canelas leilões ([online](#)).

A história da humanidade é constituída de marcos que simbolizam rompimentos e renovações de antigos valores sociais, políticos e culturais. A evolução do livro enquanto objeto e disseminador de saberes está repleta de lindes que dividem a sua evolução. No Brasil, destaca-se como principal divisor de águas a implementação da Impressão Régia, em 1808, e, atrelada a ela, todos os decretos que minaram, a partir desse ponto, o rigoroso controle da publicação de obras na colônia e a importação de textos estrangeiros, submarcos, por assim dizer, que geraram toda uma mudança no território que aos poucos foi deixando de pertencer ao reino de Portugal, pois a impressão das letras nos inúmeros periódicos deu voz e consciência à população que passou a se ver não mais pertencente a um Estado Luso, mas como pertencente a um país independente e distinto de seus antepassados colonizadores.

Por trás de todos os suportes narrativos que inovaram no uso da palavra impressa e da imagem no país, sempre existiram homens que souberam construir a relação entre o leitor e a palavra impressa, indivíduos que algumas vezes desempenhavam múltiplas funções como gráficos, editores, gravadores, ilustradores, jornalistas e escritores, fato este que nos mostra uma época de desbravamento da indústria e do amplo interesse que estes senhores e até de senhoras<sup>32</sup> tiveram e que nos proporcionaram as bases da indústria gráfica no mundo inteiro.

<sup>32</sup> Mesmo com a força do patriarcalismo, de acordo com Ornellas e Cruz (2018, p. 30), “a voz feminina” sempre se fez presente em um “grande número de periódicos exclusivamente femininos, surgidos principalmente nos séculos XIX e XX, como, por exemplo: *O Correio das Damas* (1836), *Alma feminina* (1907) e *A mulher portuguesa* (1912). No Brasil, também houve muitos títulos voltados especificamente a esse público, desde *O Espelho Diamantino* (1827-1828)”, “as mulheres que publicavam eram, em sua maioria, intelectuais pertencentes à elite, com acesso à educação” e que também defendiam a educação para todas “como forma de ascensão social”, além de evidenciarem o papel da mulher na sociedade da época.



José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948), um dos notáveis que mais se destacou na história do mercado editorial brasileiro, um homem de uma polivalência sem igual, segundo Lima (2019), o criador do *Pica-Pau Amarelo*, foi um homem pouco reconhecido pelos seus contemporâneos e até postumamente, mas, longe de seus conflitos pessoais, “o seu altruísmo fez nascer não apenas um gênero literário de raízes puramente brasileira [sic] voltado para a criança, mas a própria indústria do livro nacional, que foi um grande avanço na construção da identidade cultural do país”.

Campos (1986) nos diz que, embora Lobato seja dono de uma obra prolífica, publicada entre os anos de 1914 e 1943, o célebre autor, já em sua adolescência, evidenciava sua força editorial e crítica nos jornais escolares (Lima, 2019). Considerado hoje o patrono da Literatura Infantil, segundo Campos (1986, p. XV), Monteiro Lobato “não costuma aparecer na galeria dos grandes pensadores do Brasil. Talvez porque não tenha sido ‘historiador’ ou sociólogo, ou porque seja considerado um ‘escritor menor’, ou ainda, por ser mais reconhecido enquanto escritor para crianças”, uma vez que a inferiorização da obra literária voltada para os pequenos leitores era um estigma ainda mantido na sociedade da época e que, pelo postulado de Campos (1986), estendia-se também aos seus autores.

Independente de se importar ou não com os rótulos que lhe apregoavam, Lobato foi uma celebridade que conseguiu alcançar um público maior do que os renomados autores de sua época. “[D]o ponto de vista da comunicação”, “sua pregação talvez tenha sido mais eficiente que outras mais ‘doutrinárias’”, a grande “diversidade dos gêneros que utilizou – o jornalismo, o conto, a literatura infantil – é um traço que deve ser considerado no que toca à reflexão sobre o alcance de sua obra (Campos, 1986, p. XV). Fora desse transitar, Lima (2019) também enfatiza a proximidade do escritor taubateano com o seu público leitor, principalmente as crianças que escreviam cartas, que eram respondidas e até alguns de seus leitores passaram a serem inseridos nas aventuras da turma do Sítio de Dona Benta, uma relação de amizade e de respeito que outros escritores não dispunham para com os seus leitores, fato semelhante ao que hoje encontramos nas redes sociais quando escritores e artistas abrem um pouco a porta de suas casas, no espaço virtual para dialogar com os seus leitores e fãs. Isso pode ser visto no trecho a seguir:

Como éramos livrescos e literários! Depois que me pus a adquirir um pouco de cultura científica, mudei muito, e hoje considero o bicho exclusivamente literário e vazio de cultura científica, como um animal sem possível classificação zoológica e sem direito a um lugar no mundo moderno. Reclamas essas cartas, essa antigalha; queres relê-las... Garanto que não aturas o Lobatinho daquele tempo, tão ‘suficiente’ e pernóstico. Só me admira

como daquele pedantinho [sic] saísse este Monteiro Lobato que até jubileu está tendo – e merecidamente, diga-se entre parêntesis. Um pai escreveu-me: ‘Com os meus agradecimentos pela cartinha que o senhor mandou em resposta à do meu filho Lindbergh, dou-lhe a notícia de que essa missiva está concorrendo enormemente para a cura do rapaz. Diz ele que ontem foi um dos dias mais felizes de sua vida’. O menino estava no fundo da cama, convalescendo de doença grave, e minha carta fê-lo melhorar... Ora, evidentemente este sujeito taumaturgo vale muito mais que aquele *magister dixit* de Taubaté (Lobato, 2010, p. 274).

“Nunca mais me meto a pintar. Um sujeito tão bobo que vai comprar tintas a óleo e traz de aquarela não deve meter-se a pintar”, assim falou o escritor Monteiro Lobato em entrevista concedida ao jornalista Silveira Peixoto para a revista *Vamos lêr!*<sup>33</sup> ao ser questionado sobre alguns de seus trabalhos em pintura (Figura 55), alguns sem assinatura e largados displicentemente em meio à papelada de seu escritório.

O artista Lobato não deixou de existir, manteve-se como um observador e crítico por vezes ácido e preso a velhos conceitos estilísticos, se lembrarmos o caso Malfatti. No artigo publicado em 1917, embora muitos vejam uma crítica aos anos antes da famosa Semana de 1922, compreendida como um ataque à jovem pintora, observamos, em leitura do referente artigo<sup>34</sup>, muito mais uma opinião de um homem ainda sem compreender a tentativa dos artistas de se libertarem de antigos valores, buscando uma arte muito mais voltada para o âmago do artista, de seus sentimentos e desejos, ao contrário de uma arte centrada apenas na emulação rigorosa do mundo, sem espaço para a reflexão.

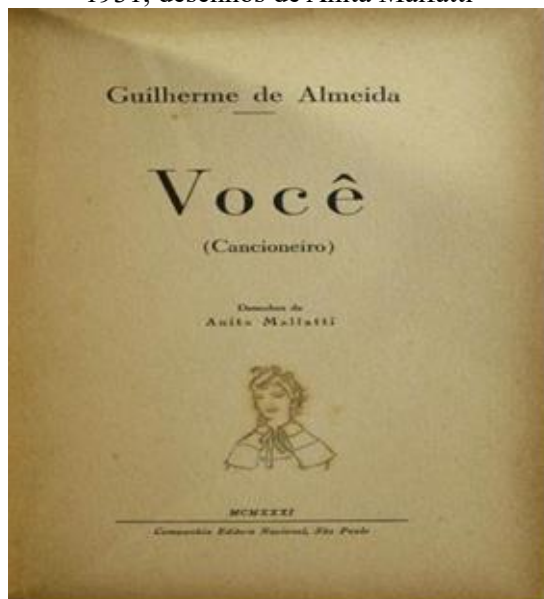
Como bem postulamos, Monteiro Lobato foi um homem de grande visão empresarial e não deixou que o seu conceito particular de arte interferisse no trato com a indústria, ao menos não violentamente. Uma prova de seu forte espírito empresarial é o fato da artista Anita Malfatti (1889-1964), segundo Lima (2019), ter sido convidada por ele como ilustradora de livro, ação que ela desempenhou na obra *Você*<sup>35</sup> (1931) (Figura 56 e Figura 57), de Guilherme de Almeida (1890-1969).

<sup>33</sup> Lobato *apud* Silveira, 1939, p. 50.

<sup>34</sup> A propósito da exposição Malfatti. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/a-proposito-da-exposicao-malfatti-por-monteiro-lobato/> Acesso em: 16 dez. 2021.

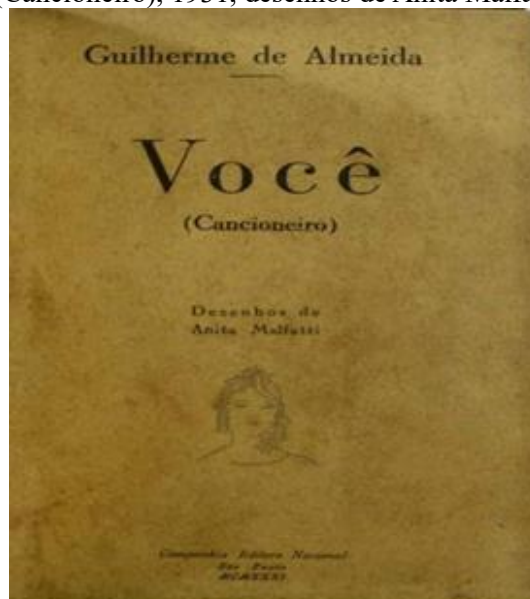
<sup>35</sup> *Você*, 1931, Guilherme de Almeida, 1ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931; 89p.

**Figura 55** - Capa da obra *Você* (Cancioneiro), 1931, desenhos de Anita Malfatti



Fonte: Levy leiloeiro (*online*).

**Figura 56** - Folha de rosto da obra *Você* (Cancioneiro), 1931, desenhos de Anita Malfatti



Fonte: Levy leiloeiro (*online*).

**Figura 57** - Aquarela de Monteiro Lobato



Fonte: Vamos Lêr! Ano IV, n.127, p. 49.

Anita Malfatti não foi a única artista revolucionária do movimento modernista a enveredar no espaço da ilustração livresca. Outros nomes célebres deixaram sua marca neste espaço do trabalho com a imagem tão rica e vigorosa que também fez o seu papel de divulgador de uma nova estética artística que evidenciava a ruptura do cânon, em especial com a galeria. Segundo Camargo (2003, p. 69), não apenas os novos autores, mas também os “gráficos e pintores” foram sujeitos importantes que atuaram como inovadores da estética visual do livro.

Os artistas gráficos eram importantes, a capa vendia o livro e veiculava a imagem da editora. As ilustrações atraíam o olho do leitor. É cobiçada a edição de *Cacau*, da Editora Ariel, feita em 1933 com ilustrações de Tomás Santa

Roza. Esse artista veio de João Pessoa para marcar com o seu traço o trabalho gráfico dos anos 30 e 40. Ficou muitos anos na José Olympio, onde se aposentou. Foi substituído por Luís jardim [sic] e a editora manterá a sua volta nomes importantes das artes gráficas: Raul Brito, George Blow, Danilo di Prete, entre outros. Na Editora Martins, os livros de Jorge Amado e as capas de Aldemir Martins formam uma associação imediata até hoje. Eugênio Hirsch, Marius Lauritzen Bern e Roberto Pontual marcam a arte e a modernidade das capas da Civilização Brasileira (Camargo, 2003, p. 69).

Monteiro Lobato sempre vai se destacar dentro da história do mercado editorial brasileiro como um homem de visão aguçada que soube compreender como nenhum outro as necessidades de um país leitor, carente de espaços para a venda de livros literários. De acordo com Koshiyama (2006, p. 64), para o polivalente escritor, “não bastava publicar os textos que escrevia. Preocupava-se também com o que o público gostava de ler”, buscando eliminar a sisudez literária existente em sua época, não apenas com histórias que interessavam aos leitores, mas também procurando “abrasileirar a linguagem”<sup>36</sup>, como bem pontuou o autor em carta para o amigo Godofredo Rangel (1884-1951), estrutura que até aquele momento se mostrava bastante distante dos leitores brasileiros e mais próxima dos imortais da Academia e dos ainda leitores sobreviventes do Segundo Reinado, os quais se mantinham ligados às traduções portuguesas dos clássicos.

Lobato com seu empreendedorismo desencantou o Brasil literário outrora adormecido pelo ainda existente estigma de colônia e pelo acultramento que a sociedade impingia a si própria, renegando sua natividade mestiça e tão rica culturalmente, repleta de narrativas. Desta feita também encantou os pequenos leitores tão necessitados de um mundo encantado na literatura, e então deu-lhes um Sítio tão semelhante à Terra do Nunca, repleta de aventura que jamais se esgotam, e mesmo que esta última tenha sido criada por um escocês, do outro lado do mundo, as histórias sempre se encontram e dialogam, como todas as narrativas que existem (Lima, 2019, p. 58).

Não foi apenas a exímia dinâmica com as palavras que destaca a atuação de Monteiro Lobato. Concentrada no narrar suas próprias histórias e as adaptações dos clássicos, na verdade, ao analisarmos a sua trajetória, percebemos o quanto a sua atuação no mercado editorial contribuiu para a estética do livro e para a própria literatura infantil - na primeira, ampliando o alcance da ilustração livresca e, na segunda, além de dar vida a um fabuloso universo ficcional para os pequenos leitores, permitiu também que seus contemporâneos viessem a enveredar pelo mesmo caminho, ou seja, escrever para crianças.

---

<sup>36</sup> Lobato (2010, p. 247).

Embora a lista de autores seja um tanto reduzida, pois no curso de nossa pesquisa evidenciamos uma grande falta de registro tanto de escritores como de artistas que deram vida às diversas narrativas que preencheram o sonho de milhares de crianças, alguns destes aqui citados foram por nós descobertos em sites de leiloeiros, cujas obras estavam em catálogo de venda, apenas com parcos dados do livro sem qualquer nota biográfica, e é neste último ponto que alguns deles mais se igualam, o que nos impediu de fornecer maiores informações. Porém, acreditamos que a manutenção do nome destes artífices da narrativa e de algumas de suas obras é reforçar de alguma maneira a vida e o trabalho de cada um deles, permitindo que outros pesquisadores venham a se interessar em ampliar o escopo de informações.

Outros espaços de pesquisa foram os blogs literários e artigos, os quais nos deram muito mais informações do que a Academia Brasileira de Letras, haja vista que, nas bibliografias dos autores pesquisados, ocultam as obras voltadas para o público infanto-juvenil que tais autores desenvolveram durante as suas vidas: Carlos Lébeis (1899-1943)<sup>37</sup>, Menotti Del Pichia (1892- 1988)<sup>38</sup>, Erico Veríssimo (1905-1975)<sup>39</sup>, Jorge Amado (1912-2001)<sup>40</sup>, José Lins do Rego (1901-1957)<sup>41</sup>, Lúcio Cardoso (1912-1968)<sup>42</sup>, Graciliano Ramos (1892-1953)<sup>43</sup>,

---

<sup>37</sup> *O País dos Quadrados*, 1928; *A Chácara da rua Um*, 1930; *Cafundó da Infância*, 2011, obra publicada postumamente depois de 70 anos. Disponível em: <https://www.paulobomfim.com/literatura/cronicas/carlos-l%C3%A9beis.html> Acesso em: 19 dez. 2021.

<sup>38</sup> *No país das Formigas; Viagens de João Peralta e Pé-de-Moleque; As novas aventuras de João Peralta e Pé-de-Moleque*. Disponível em: <https://peregrinacultural.wordpress.com/2010/05/08/destino-poesia-infantil-de-menotti-del-picchia/> Acesso em: 19 dez. 2021.

<sup>39</sup> *As aventuras do avião vermelho*, 1936; *Os três porquinhos pobres*, 1936; *Rosa Maria no castelo encantado*, 1936; *Meu ABC*, 1936; *As aventuras de Tibicuera*, 1937; *O urso com música na barriga*, 1938; *A vida do elefante Basílio*, 1939; *Outra vez os três porquinhos*, 1939; *Viagem à aurora do mundo*, 1939; *Aventuras no mundo da higiene*, 1939; *Gente e bichos*, 1956. CARVALHO, Michele Ribeiro de. A produção literária de erico veríssimo para crianças e jovens na década de 1930. *Anais Eletrônicos do IX Congresso Brasileiro de História da Educação* João Pessoa – Universidade Federal da Paraíba – 15 a 18 de agosto de 2017. Disponível em: <https://sbhe.org.br/uploads/proceeding161a84174753c58833895096e0a79523020.pdf> Acesso em: 19 dez. 2021.

<sup>40</sup> *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, 1976; *A Bola e o Goleiro*, 1984; *A Ratinha Branca Pé de Vento e a bagagem de Otília*, 2009. Disponível em: <https://jorgeamadoeep.wordpress.com/2014/07/11/obras/> Acesso em: 29 dez. 2021.

<sup>41</sup> *Histórias da velha Totônia/Contos da velha Totonha*, 1936 (Coletânea de narrativas populares, que podem ser encontradas na obra de Sylvio Romero). Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/jose-lins-do-rego/bibliografia> Acesso em: 29 dez. 2021.

<sup>42</sup> *Histórias da lagoa Grande*, 1939. Disponível em: <https://www.antonioferreira.lel.br/peca.asp?ID=106903> Acesso em: 20 dez. 2021.

<sup>43</sup> *Histórias de Alexandre* – Editor Leitura, 1944; *A Terra dos Meninos Pelados* – Editora Globo, 1939; *O Estribo de Prata* – 1984 (obra póstuma). Disponível em: <https://biografiae curiosidade.blogspot.com/2014/04/biografia-de-graciliano-ramos.html> Acesso em: 20 dez. 2021.

Cecília Meireles (1901-1964)<sup>44</sup>, Marques Rabelo (1907-1973)<sup>45</sup>, Miroel Silveira (1914-1988)<sup>46</sup>, Walda Paixão (---?- ---?)<sup>47</sup>, Lúcia Miguel Pereira (1901-1959)<sup>48</sup>, Pepita de Leão (1875-1945)<sup>49</sup>, Antônio Barata (---?- ---?)<sup>50</sup>, Oswaldo Orico (1900-1981)<sup>51</sup>, Nina Salvi (1902- ---?)<sup>52</sup>, Abugar Bastos (1902-1995)<sup>53</sup>.

Luiz Sá (1907-1979)<sup>54</sup>, um dos grandes e celebrados artistas gráficos, dividiu espaço na indústria livresca nacional com grandes nomes da arte, como Lasar Segal (1891-1957), Ademir Martins (1922-2006), Oswald Goeldi (1895-1961), Poty Lazzarotto (1924-1998), Zoltan Kemeny (1907-1965) e Joan Miró (1893-1983), cujas obras que trazem a sua arte, da mesma forma que a de tantos outros, concederam à estética do livro uma nova imagem, fortalecendo o fazer artístico e as ideologias políticas e sociais que, no século XX, eclodiam a todo momento como bem nos atesta Calixto (2012, p. 1): “as vanguardas artísticas europeias”,

<sup>44</sup> *Histórias da Minha Rua*, 1957; *Histórias de Pretos e Brancos e Histórias da Noite*, 1960; *Ou Isto ou Aquilo*, 1964; *Ou isto ou aquilo & inéditos*, 1969 (Poesia); *Histórias do Ribeiro*, 1974; *O Coelho Nicolau*, 1974; *Amor Perfeito*, 1975; *Histórias da Minha Casa*, 1976; *O Besouro Amarelo*, 1977, *Bom Dia*, 1983; *Manhã no Jardim*, 1978; *Préterito Presente*, 1976. Disponível em:

<https://umacancaoaparececiiliameireles.blogspot.com/p/bibliografia.html> Acesso em: 20 dez. 2021.

<sup>45</sup> *A Casa das Três Rolinhas*, 1937; *ABC de João e Maria*, 1939; *Pequena Tabuada de João e Maria*, 1939; *Amigos e Inimigos de João e Maria*, 1939; *História de Chico Pimpão*, 1942; *Aventuras de Barrigudinho*, 1942; *Pequena História de Amor*, 1942; *Pasteur, o Inimigo da Morte*, 1960; *O Ratinho Vermelho*, 1971; *O Peixinho Comilão*, 1971; *O Galinho Preto*, 1971. Disponível em:

<https://marquesrebelo.blogspot.com/p/bibliografia.html> Acesso em: 20 dez. 2021.

<sup>46</sup> *O mistério do anel*, 1945. Disponível em: [https://www.estantevirtual.com.br/livros/miroel-silveira/o-misterio-do-anel/309350098?show\\_suggestion=0&cep=94480500](https://www.estantevirtual.com.br/livros/miroel-silveira/o-misterio-do-anel/309350098?show_suggestion=0&cep=94480500) Acesso em: 20 dez. 2021.

<sup>47</sup> *A gata Eunice*, 1949; *Férias na ilha*, 1943; *O livrinho de Heleninha* [sic], 1943; *Aventuras do Estevão*, s.d. Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=578585> Acesso em: 20 dez. 2021.

<sup>48</sup> *A Fada-menina* [sic], publicado entre os anos de 1939, 1944; *A Floresta Mágica*, 1943; *Maria e Seus Bonecos*, 1943; *A Filha do Rio Verde*, 1943. Disponível em: <https://www.octavioelucia.com/otavio-tarquínio-de-sousa/lucia-miguel-pereira/> Acesso em: 20 dez. 2021.

<sup>49</sup> Escritora, tradutora e educadora brasileira que deu vida na língua portuguesa a obras de Lewis Carroll, Johanna Spyri, David Wyss, Robert Louis Stevenson, Charles Dickens, Selma Lagerlöf e Hans Christian Andersen, entre outros. Disponível em: <https://contosdatita.blogspot.com/2015/10/pepita-de-leao.html> Acesso em: 20 dez. 2021.

<sup>50</sup> *O livro dos Piratas*, s.d.; *Dois meninos e um cachorro*, 1942; *História de bichos*, 1943.

<sup>51</sup> *Histórias de Pai João*, 1934; *Contos de Mãe Preta*, 1940. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdac/acervo/dicionarios/verbete-biografico/orico-osvaldo> Acesso em: 20 dez. 2021.

<sup>52</sup> *Ana Lúcia no país das fadas* (livro colocado pela UNESCO, em 1974, entre os melhores da literatura infantil no contexto internacional); *O tesouro da Ilha*, s.d.; *Rosalinda*, SD; *Os anões encantados*, s.d.; *Tico e Teco*, s.d.; *O milho de ouro*, s.d.; *Joaninha: Vida De Joana D'arc Para Crianças*, s.d.; *A princesinha Flor da Lua*, s.d.; *Dingo e Tucha*, s.d.; *A ceguinha do poço*, s.d. Disponível em: <https://www.curveloonline.com/no-dia-nacional-do-livro-infantil-que-tal-falar-de-nina-salvi/> Acesso em: 19 dez. 2021.

<https://ruascomhistoria.wordpress.com/2020/01/01/antonio-barata-um-escritor-goienense-na-toponímia-de-evora-aqui-recordado-no-dia-em-que-passa-mais-um-aniversario-do-seu-nascimento/#:~:text=ANT%C3%93NIO%20FRANCISCO%20BARATA%2C%20Escritor%2C%20nasceu%20em%20G%C3%B3is%2C%20a,barbeiro%20e%20cabeleireiro%20para%20se%20embrenhar%20nos%20livros> Acesso em: 20 dez. 2021.

<sup>53</sup> *Somalu, o viajante das estrelas*, 1953. Disponível em: <https://escritorabguarbastos.blogspot.com/?view=classic> Acesso em: 20 dez. 2021.

<sup>54</sup> Caricaturista bastante presente no espaço cultural brasileiro, criador dos personagens *Reco Reco*, *Bolão e Azeitona* (personagens de quadrinhos), trabalhou na *Revista o Tico-tico* e ilustrou também *As Aventuras de Virgulino* (série de curtas de animação que ficou perdida por anos). Disponível em: <https://sociadadesal.blogspot.com/2017/07/luiz-sa-entrevista1978.html>. Acesso em: 20 dez. 2021.

como didaticamente são conhecidas, representaram “importante marco na história da arte. Sua principal característica foi a de buscar novas formas expressivas ou até romper com o que se vinha fazendo até então nas artes”, um fazer artístico inovador que, por incrível que pareça, manteve-se muito mais concentrado em obras literárias adultas.

A literatura infantil e juvenil brasileira manteve uma estética totalmente presa à anatomia clássica, à delineação perfeita do corpo das personagens da mesma forma que todo o amplo cenário de fundo, ambos buscando emular o mundo como ele assim se apresentava ao artista, porém envolto na magia que envolvia a narrativa direcionada para os pequenos leitores. As ilustrações das obras infantis seguiam dois caminhos: o primeiro deles era o uso da arte de artistas estrangeiros, não apenas em obras traduzidas, mas também em adaptações, fato este que Lima (2019) deixa evidente na adaptação de *Peter Pan*, realizada em 1930, por Monteiro Lobato, cujas pranchas de impressão usadas estampavam a arte de Alice B. Woodward (1862-1951), um decalque rústico sem a mesma qualidade que o original, que empregava aquarelas em sua concepção.

Posteriormente, em nova edição, a mesma obra recebeu novas adições gráficas além do trabalho já usado de Alice B. Woodward. Dessa vez, foram empregados os desenhos de Mabel Lucie Atwell (1879-1964). A prática manteve-se ao longo das novas edições que se seguiram até a década de 1950 e, mesmo com as capas ilustradas pelo brasileiro Augustus, o interior gráfico destoava por completo, chegando ao ponto de as clássicas ilustrações da artista inglesa serem decalcadas apenas em nanquim, perdendo todo o viço existente de suas cores e sombras.

O segundo percurso que a ilustração brasileira percorreu foi através da pena dos artistas brasileiros, na maioria esquecidos pelo tempo. Não se trata de leviandade nossa explicitarmos o apagamento de nomes de ilustradores, pois em nossa pesquisa percebemos, ao buscarmos por informações acerca dos artistas que compuseram os primórdios da arte livresca para crianças, que a grande escassez de dados sobre estes trabalhadores do traço é bastante significativa.

As obras que contêm o trabalho de antigos ilustradores brasileiros encontram-se presas em estantes de colecionadores sem qualquer possibilidade de vislumbre para o pesquisador, ou mesmo em bibliotecas nacionais e estrangeiras com protocolos de acesso bastante complicados. Dessa forma, os sites de leilões e os blogs não acadêmicos, de amantes da literatura, ainda são os únicos espaços a fornecerem imagens e maiores dados de algumas obras e seus autores, uma dificuldade também evidenciada por Lima (2019) em seu trabalho acerca dos ilustradores de Lobato.

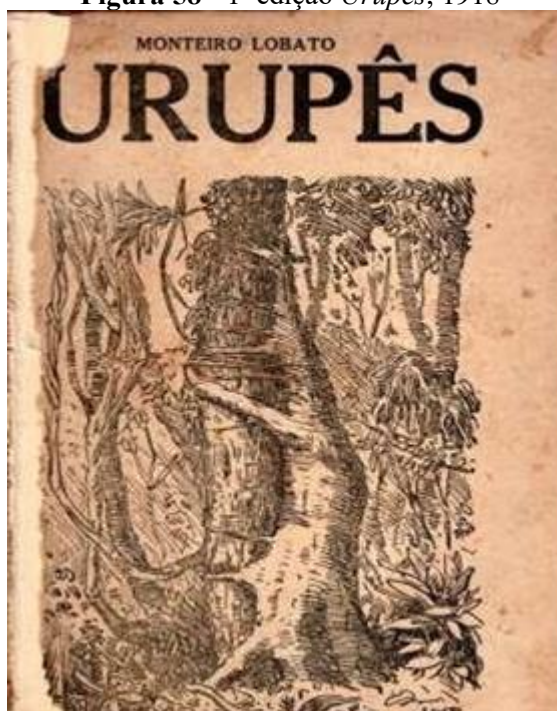
Algumas vezes encontramos obras sem quaisquer informações do ilustrador, fato que comprova a pouca valorização concedida ao profissional da arte ilustrada e o quanto todo o espaço literário infanto-juvenil carece de um trabalho que efetive um registro pleno de tudo o que já foi publicado no país referente a esse nicho de narrativas, tanto na forma escrita como oral, sem nos esquecermos das publicações populares, como o cordel.

Isso posto, dentro do que apuramos em nossa pesquisa, vamos discorrer um pouco acerca do grupo de ilustradores que deram vida às obras infantis de Monteiro Lobato. Como postulado anteriormente, Lobato foi uma personalidade de múltiplas facetas na escrita e na indústria, um homem de temperamento forte que se mostrou um tanto arredio em relação à modernidade que se instalava na arte. Lógico que nesse quesito também percebemos um comportamento volúvel, pois a mesma mão que defere o golpe também afaga, haja vista o trabalho realizado por Anita Malfatti como ilustradora, a convite do próprio homem que a atacou tão fortemente em artigo de 1917; trata-se de um homem de extremos, mas que soube valorizar a arte e usá-la nas muitas publicações de suas editoras, tanto de suas obras autorais, como de outros autores, nacionais ou estrangeiros.

De acordo com Lima (2019, p. 67), o debutar literário de Monteiro Lobato acontece em 1918 com a coletânea *Urupês*, que marca uma “nova fase do mercado brasileiro de livros”, e “os livros lançados pela Edição da Revista Brasil.”, primeiro empreendimento do escritor no mercado, “trazem logo em suas capas a inovação, um designer novo, composto de ilustrações coloridas e layouts chamativos, ilustrações que também passam a ocupar o miolo da obra.” Na sua obra inaugural, a ilustração de capa é de autoria de J. Wasth Rodrigues (1891-1957), evidenciando em seu traço a bico de pena um estilo bastante realista (Figura 58).



**Figura 58** - 1ª edição *Urupês*, 1918



Fonte: Oficina Fu Blog (2019).

De 1920 a 1947, Monteiro Lobato constrói um mundo literário de fantasia onde o Brasil é o palco principal de aventuras com elementos que proporcionaram ao leitor da época uma identificação imediata, um projeto que o autor já evidenciava em cartas: “para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do Robinson Crusoe do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no Robinson e n’Os [sic] filhos do Capitão Grant” (Lobato, 2010, p. 254). Embora rica em fantasia narrativa, a obra infantil lobatiana completa-se de forma magistral com as ilustrações que por décadas marcaram suas páginas, tornando-se icônicas para o leitor mais velho.

Ainda que seja atribuído a Monteiro Lobato o título de patrono da literatura infantil, temos que esclarecer que antes de Lobato já existiam obras voltadas para a criança, mas é claro que muitas das produções livrescas estavam mais concentradas no espaço escolar, desenvolvidas pelos próprios educadores, como pontua Arroyo (1990) ao evidenciar a educadora Alexina de Magalhães (1870-1921) que coletava narrativas populares e brincadeiras para inserir em seu repertório de trabalho. Outro grande pesquisador que nos legou um significativo acervo popular de histórias foi Sylvio Romero (1851-1914), cuja obra, publicada em fins do século XIX, foi posteriormente revisitada por outros escritores, como José Lins do Rego, em *Histórias da velha Tôtonia*, da mesma forma que em *Histórias de Tia Nastácia*”.

Viriato Corrêa é outro que se destaca, um autor contemporâneo a Lobato que, em 1908, lançou *Era uma vez*, coletânea de contos infantis.

Se a alcunha de patrono atribuída a Lobato deve-se ao tom brasileiro de suas histórias, o mesmo também pode ser observado nas muitas narrativas tradicionais anteriores a ele, mas o que o diferencia e, ao mesmo tempo, fortalece tal atribuição é o fato de ele construir um universo próprio, mesmo que suas histórias sempre tentem render tributos aos clássicos estrangeiros, chegando ao ponto de, em alguns momentos, existir um autodepreciação, como vemos em passagens de *O Saci*, no diálogo entre Pedrinho e o ser da mata numa discussão de qual o melhor e o mais forte dos personagens do folclore ou da mitologia. Outro estranho momento destaca-se em *Histórias de Tia Nastácia*, quando Emília menospreza as narrativas e o modo de contar da velha criada de Dona Benta.

Mas como não nos concerne a discussão dessas relevâncias narrativas, as quais pontuamos apenas para explicitar que, antes e durante a publicação de *O Sítio do Picapau Amarelo*, o público infantil possuía, mesmo que insipidamente, uma literatura com aspectos nacionais voltada exclusivamente para ele, entretanto, não podemos esquecer que essas leituras dividiam espaço com a escola e com a oralidade. O fator Lobato se constitui na abertura de um novo mundo editorial a ser explorado e que levou autores a despertarem para a construção de seus próprios mundos de fantasia no Brasil, como foi o caso de Menotti Del Pichia, Francisco Marins (1922-2016)<sup>55</sup>, Abguar Bastos e outros já citados, os quais transitaram entre o paradidatismo e a produção de narrativas que iam além dos muros da escola.

Silva (2017), em sua discussão da obra de Maria José Dupré, publicada pela Coleção Vaga-Lume, envolvendo as ilustrações que compõe a obra, a princípio a que se destaca na capa, explicita a eficaz sintonia entre o texto e a arte, uma consonância que, de acordo com Lima (2019), faz-se perceber na “perfeita relação” de trabalho que se estabelece “entre o ilustrador, o texto e a editora”. Esta última “muitas vezes na falta do autor coloca-se como mediadora” entre as obras e os artistas, procurando construir pontes que os levem ao leitor, “prática que foi se construindo no espaço editorial, na medida em que” a própria indústria ganhava mais liberdade da visão estética limitada do passado.

---

<sup>55</sup> O escritor e advogado brasileiro possui uma longa lista de obras que transitam entre o paradidatismo e a literatura de aventura, a série *Aventuras no Sítio Taquara-Pôca* e a série *Roteiro dos Martírios* destacam-se entre as mais famosas. A obra de Marins foi também traduzida para outros idiomas como o inglês, o espanhol, o húngaro, o lusitano, dinamarquês, o italiano e o africâner. PREFEITURA DE PRATÂNIA. Personalidades de Pratânia. Disponível em: <<https://www.pratania.sp.gov.br/portal/turismo/0/9/448/personalidades-de-pratania>> Acesso em: 28 dez. 2021.

Em sua relação com os artistas que ilustraram suas obras ou mesmo com aqueles que trabalharam em adaptações estrangeiras, Monteiro Lobato, ao invés da relação editor, empresário e artista, construiu um forte laço de amizade com toda a sua equipe de ilustradores. De acordo com Lima (2019, p. 42), “a modéstia e a generosidade” são marcas de caráter do escritor e empresário, atestadas por todos os seus contemporâneos e dos muitos biógrafos e estudiosos de sua obra.

Quanto a sua generosidade...Não há escritor novato nem “foca” de jornalismo que, tendo algum talento, ao aproximar-se de Lobato, dele não tenha, logo, algumas palavras de estímulo. O escritor consagrado, o escritor que tem maior número de leitores em todo o Brasil e cujas obras marcaram, todas elas, os maiores sucessos de livraria destes últimos tempos, o escritor que já conquistou todas as glórias que poderia aspirar, sempre faz questão de ajudar os que começam (Lobato *apud* Silveira, 1939, p. 47).

De acordo com Belluzo (1992, p. 7), “Voltolino” foi muito mais do que uma personagem criada pelo “artista Lemoi Lemmi” (1884-1926) (Figura 59). Foi, na verdade, um alter ego bastante atuante “nos tempos da Velha República” que “integrava o dia a dia de São Paulo e gozava de enorme popularidade”. Belluzo (1992, p. 7), em suas observações, diz-nos que Voltolino pertenceu de tal forma “à sua época” que ficou submerso “no mais completo esquecimento”, semelhantemente a tantos outros artistas de seu tempo. Contudo, discordamos em parte do postulado de Belluzo (1992). Para nós, a arte de Voltolino, em certo ponto, não mergulhada em sua totalidade, manteve-se, sim, em evidência maior entre um seletor público leitor, e isso se deve ao fato de o trabalho deste artista estar vinculado ao mundo maravilhoso da fantasia lobatiana.

Como bem já discutimos, as revistas ilustradas foram o grande nicho de artistas. Voltolino é parte deste mundo gráfico repleto de críticas, movimentado pela sátira e pelo posicionamento político em nada velado. Segundo Belluzo (1992, p. 7), sua arte é a pura imagem do humor, uma linguagem que nasce “das relações sociais urbanas”, possuindo em seu traço “raízes políticas profundas”. Mas é dando vida ao mundo imaginário de Monteiro Lobato que Voltolino suaviza a sua força crítica, seu “teor combativo” tão marcante nas caricaturas do século XIX.

**Figura 59** - Voltolino autocaricatura

Fonte: Itaú Cultural (*online*)

Uma arte requintada, cheia de curvas sinuosas, assim é o trabalho de Voltolino em *A Menina do Narizinho Arrebitado*, de 1920, em que, como evidencia Lima (2019, p. 69), o artista “usa e abusa do estilo Art-Nouveau, estética bastante forte na época”. De acordo com Belluzo (1992, p. 35), Lobato sempre foi um homem atento a todo e qualquer acontecimento e discussão de sua época, que se pontuavam em diferentes periódicos, porém o seu olhar mantinha-se vigilante também na arte empregada nestas publicações, em especial *Zé Burro*, o *L’Asino brasileiro*, uma publicação homônima de um semanário italiano publicado entre 1892- 1921, de autoria de Guido Podrecca e Gabriele Galantara, um fato significativo que permitiu tempos depois que o artista viesse a colaborar com o então escritor e editor da Monteiro Lobato e Cia., passando a desenhar “animais humanizados para as crianças e não humanidade bestializada como nos tempos do *Zé Burro*”.

Além das reações da menina Narizinho, Voltolino também trabalhou na obra *Sacy Pererê, resultado de um Inquérito*, de 1917, que, segundo Costa (2019, p. 4), resulta de uma pesquisa realizada no “suplemento vespertino do jornal O Estado de S. Paulo um artigo intitulado Mitologia Brasília”; nele, Lobato “convocava os leitores a responder um breve questionário de três perguntas” sobre o mítico duende das matas brasileiras.

O espaço social não vive sem a arte, embora em certos momentos a despreze, de forma que ser um artista é, desde muito tempo, ser um pária. O alemão Kurt Wiese (1887-1974) foi uma vítima desse pensamento limitante em sua juventude (Figura 60). Segundo Silveira (2015, p. 20), a família tratava de desencorajá-lo na “escolha desse caminho profissional”, porém

venceu a determinação e o talento do jovem Wiese, que, durante os seus três anos de vida no Brasil, ilustrou cinco livros de Monteiro Lobato, sendo dois destes independentes das aventuras do *Picapau Amarelo*, “*O Garimpeiro do Rio das Garças* e *Jeca Tatuzinho*, ambas em primeiras edições de 1924”. As demais obras foram: *A caçada da Onça*, de 1924; *Hans Staden*, de 1927, e a terceira edição de *Fábulas*, de 1925.

**Figura 60** - Imagem do alemão Kurt Wiese



Fonte: exodusbooks (online)

O ilustrador paulistano Nino, alcunha de Sebastião de Camargo Borges (18917-????) (Figura 61)<sup>56</sup>, é um integrante do universo das revistas de caricatura que, consoante Silveira (2015), participou das principais publicações do gênero, como: *O Malho*, *A Cigarra*, *D. Quixote* e *O Tico-Tico*, esta última voltada para o público totalmente infantil, mas que também era leitura de descontração dos adultos, como atesta Arroyo (1992, p. 155), ao evidenciar um diálogo de Rui Barbosa, “que sempre manifestou interesse pela literatura infantil” como um de seus pares no Senado que o interpelara acerca de uma de suas citações, ao que o imortal respondeu ter lido a mesma em *O Tico-Tico*<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> A autocaricatura de Nino foi realizada para ilustrar a biografia do artista escrita pelo jornalista Ruben Gil para o periódico carioca *Dom Casmurro*, N. 327, ano VII, 13/11/1943. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=095605&pesq=nino&pagfis=2813> Acesso em: 02 jan. 2021.

<sup>57</sup> Segundo Arroyo (1992, p. 155), o referente acontecimento foi publicado na edição comemorativa dos cinquenta anos de *O Tico-Tico*.

**Figura 61** - Nino em autocaricatura

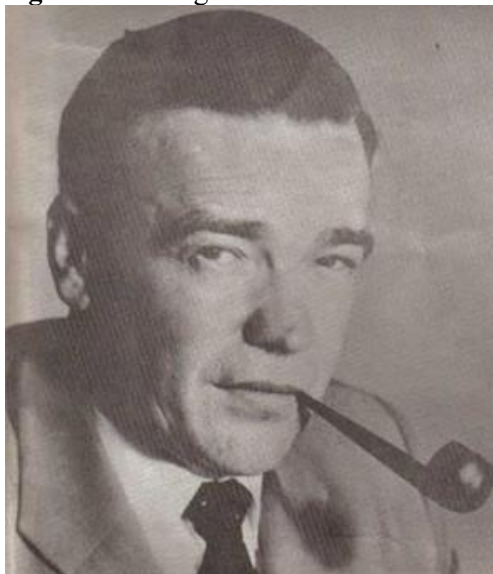


Fonte: Guia dos quadrinhos (*online*).

Ao integrar o elenco de artistas da publicação infantil, Nino se diferencia dos demais ilustradores de Lobato por incorporar a estética da arte sequencial às suas ilustrações. Ao pontuar que o artista possui um traço “vivo e nervoso”, Silveira (2015, p. 24) evidencia o movimento que o artista procura empregar ao seu trabalho, uma característica que ele leva para as páginas das três obras de Lobato que ilustrou: *O Gato Félix*; *Cara de Coruja* e *As Aventuras do Príncipe*, narrativas que, segundo Lima (2019, p. 73), “mais tarde também passaram a integrar *As Reinações de Narizinho*”, formando um único volume. Além de sua influência dos quadrinhos, a arte de Nino vem a ser impactada com a estética das animações Disney, que já se colocava como uma grande influenciadora para os artistas gráficos. O artista “nunca deixou, entretanto, que essa filiação artística comprometesse sua originalidade” (Silveira, 2015, p. 24).

Jean Gabriel Villin (1906-1979) (Figura 62) foi “uma espécie de cartógrafo lírico da geografia lobatiana” (Silveira, 2015, p. 26). Ao traçar o mapa do Picapau Amarelo, ele estabeleceu pontes entre o universo da fantasia brasileira e todo o mundo mágico literário de James Barrie (1860-1937), e da obra do poeta e sábio hindu Valmiki, autor do *Ramayana*. Segundo Lima (2019, p. 77), Villin recebeu o convite de Lobato para ilustrar “alguns de seus livros” quando o autor e seu genro “e também ilustrador na época J. U. Campos estavam fora do país”. Dessa forma, o artista francês trabalhou nas obras: *Pena de Papagaio*; *Viagem ao Céu*; *O Sacy*; *O irmão de Pinocchio*; *As Caçadas de Pedrinho* e *Peter Pan*. Villin (2015, p. 27 *apud* Silveira) destaca que “Lobato possuía uma grande sensibilidade e, embora deixasse o ilustrador à vontade, sabia perfeitamente o que convinha para os seus livros”.

**Figura 62** - Imagem de Jean Gabriel Villin



Fonte: Porto Ferreira online (*online*).

Benedito Bastos Barreto, o Belmonte (Figura 63), (---?- ---?) segundo Lima (2019, p. 73), foi “um artista de apurado e elaborado traço, rico em detalhes e avançado para sua época”, fortemente mergulhado na *art déco*, sua arte em muitos aspectos nos faz lembrar o traço de Winsor Mccay (1869-1934) na sua obra maior, *O Pequeno Nemo na Terra dos Sonhos*. O currículo deste artista paulistano, de acordo com Silveira (2015, p. 32), “abrange bem mais que as artes visuais: além de caricaturista, desenhista e pintor, foi jornalista e historiador”, porém “Lobato o tinha como ‘artista integral’”. Para ele sua pena traçou imagens belíssimas nas obras: *Emília no País da Gramática*; *Aritmética da Emília*; *Memórias da Emília*; *O Circo de Escavallinhos*; *O Minotauro*; *O Poço do Visconde* e *A Reforma da Natureza*.

**Figura 63** - Imagem de Belmonte



Fonte: Veja São Paulo (online).

“Incentivado pelo sogro Monteiro Lobato”, de acordo com Lima (2019, p. 76), Jurandir Ubirajara Campos, ou simplesmente J. U. Campos (1903-1972), (Figura 64) “segue os seus estudos na arte, aprimorando-se”, empenho que lhe proporciona um significativo reconhecimento no espaço da arte, mas logo depois de um período de estudo nos EUA e de trabalho no *The New York Times*, que lhe permitiu aprimorar o seu talento, é que o artista resolve retornar ao país e, de pronto, integra-se ao grupo de ilustradores do Picapau Amarelo, dando vida às páginas dos seguintes livros: *História do Mundo para Crianças*; *Geografia de Dona Benta*; *Reinações de Narizinho*; *O Saci*; *As Caçadas de Pedrinho*; *D. Quixote das Crianças*; *Serão de Dona Benta*; *O Espanto das Gentes*; *A Chave do Tamanho*; *Os Doze Trabalhos de Hércules* e *Viagem ao Céu*.



**Figura 64** - Imagem de J. U. Campos



Fonte: monteirolobato (*online*)

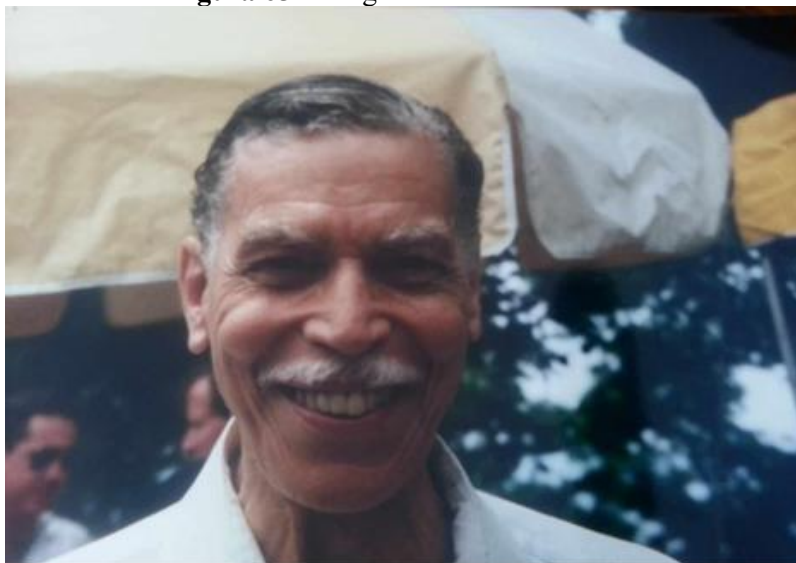
O ilustrador argentino Raphael de Lamo (---?- ---?) é um dos menos documentados artistas gráficos, ao menos no Brasil, que, de acordo com Lima (2019), integra o grupo dos notáveis ilustradores. O referente ilustrador conta apenas com uma obra do Picapau Amarelo sob a regência do seu talento, *Histórias de Tia Nastácia*, de 1937. Conforme Silveira (2015, p. 38), Lamo se destaca em sua participação no grupo de artistas por buscar representar uma Tia Nastácia menos caricatural e muito mais condizente com “os atributos naturais da raça negra e seus costumes”, um traço que determina mais força na personagem sem dispensar “os lábios salientes, nem o grande brinco de argola”.

Rodolpho Marques de Sousa (---?- ---?) é, assim como Raphael Lamo, um ilustrador com pouca documentação, porém é detentor de um traço rico em detalhes, como bem nos atesta Silveira (2015, p. 38), e bastante vigoroso em movimento, assemelhando-se, em alguns aspectos, ao trabalho de Belmonte, artista parceiro na ilustração de *O Minotauro*; já em *O Picapau Amarelo*, conduziu solitariamente sua pena. Seu estilo denota um profissional do traço “em busca de caminho próprio, na estrada aberta pelo movimento *art déco*”.

André Le Blanc (1921-1998) (Figura 65), o Hércules da ilustração lobatiana, como define Silveira (2015), por este artista haitiano ter realizado o que até aquele momento nenhum dos seus antecessores haviam feito: construir um projeto gráfico para a coleção do Sítio do

Picapau Amarelo. Ao longo do tempo, a coleção do Sítio do Picapau Amarelo de Monteiro Lobato foi editada em diferentes padrões gráficos já que a obra, para o autor, não estava a seu contento. De acordo com Silveira (2015, p. 44), a coleção em capa dura estampava a arte de Le Blanc em sua totalidade, um projeto primoroso que nos fornece a mais bela de todas as coleções em conjunto da obra de Lobato.

**Figura 65** - Imagem de André Le Blanc



Fonte: [www.pt.wikipedia.o](http://www.pt.wikipedia.o)

Lima (2019), em sua discussão, revela que Le Blanc, da mesma forma que J. U. Campos, foi bastante influenciado pelo traço dos quadrinistas norte-americanos, além disso, ambos os artistas se assemelham em suas amplas visões do sítio de Dona Benta - o primeiro, por nos fornecer a sua cartografia encantada; o segundo, por nos dar a primeira visão panorâmica de toda a propriedade. Embora considerado um Hércules em sua participação na equipe de ilustradores de Lobato, Le Blanc só não deu vida à obra *Os doze trabalhos de Hércules*, coleção que ficou a cargo, em sua primeira edição, de J. U. Campos.

Os projetos gráficos da coleção infantil de Monteiro Lobato foram bastante ecléticos e, na mesma proporção, bagunçados. Não estamos sendo levianos no uso desse adjetivo, não queremos, pois, desmerecer o conjunto da obra ao determinarmos que a coleção, em termos de planejamento estético, deixa a desejar, não por incompetência, mas, sim, pela falta de um aprimoramento maior no tocante à visão da equipe na elaboração das coleções. Nem sempre o artista da capa era o ilustrador interno, além do uso de ilustrações estrangeiras sem a devida referência do artista, como explicita Lima (2019) em seu trabalho, ao nos dar a saber acerca da adaptação de Peter Pan, cujo projeto gráfico não é dos mais notáveis da coleção.

Ao falarmos da arte de capa das obras do Picapau Amarelo, o nome de “AVGVSTVS”, grafia usada pelo pintor e também barítono Augusto Mendes da Silva (1917-2008), leva-nos a um dos ilustradores mais marcantes de toda a coleção. Através da arte de Augustus, Silveira (2015) nos evidencia que Lobato unificou a sua coleção apenas no escopo das capas, ao contrário de André Le Blanc que deixou de integrar *Os doze trabalhos de Hércules* em seu trabalho, porém isso não lhe desmerece, pois ele foi o primeiro a trabalhar na obra em sua totalidade.

Valendo-se de uma limitada paleta de cores - amarelo, azul, verde e marrom -, Augustus usava e abusava do uso de sombras, construindo um forte apelo visual que abrangia a capa e a contracapa contendo uma única imagem e que, nas palavras de Silveira (2015, p. 49), funcionava como verdadeiros cartazes nas estantes das livrarias” e também como uma prévia antes da narrativa que ela protegia.

Ama amizade entre Augustus e Lobato teve início por serem vizinhos de escritório, na cidade de São Paulo, como atesta Silveira (2015). Isso permitiu, para o bem do universo literário lobatiano, que Augustus viesse a deixar um pouco do seu grande talento, que não se restringiu à publicidade e aos periódicos da época. Um artista de peso que se dedicou “com incontido orgulho, ao canto lírico”, gostando bastante “de citar as temporadas de *Madame Butterfly* e *La Bohème* (Puccini) e *I Pagliacci* (Leoncavallo), além de recitais no Rio de Janeiro, ao lado da esposa, a soprano Eva Espíndola” (Silveira, 2015, p. 49).

Com o falecimento de Monteiro Lobato, em 1948, o conjunto de sua obra infantil passa por constantes republicações, mantendo o mesmo projeto gráfico e, algumas das vezes, como Lima (2019) nos esclarece, são editadas em capa dura, sóbrias, com uma única imagem a estampá-las ou mesmo sem qualquer imagem. Em 1959, ocorre uma quebra no cânone lobatiano, trata-se da primeira artista feminina a ser convidada para ilustrar uma obra do Sítio do Picapau Amarelo, Odiléa Helena Setti Toscano (1934-2015) (Figura 66), um talento da ilustração e da arquitetura esquecido nos grandes círculos de discussões acadêmicas da obra literária infantil de Monteiro Lobato.

**Figura 66** - Imagem de Odiléa Helena Setti Toscano



Fonte: Odiléa Toscano (*online*).

Referenciá-la, aqui neste trabalho, é fazer justiça ao seu talento e a sua importância em uma profissão que, afluída em nossa pátria através das revistas ilustradas, sempre manteve a hegemonia de artistas homens, os quais expressavam suas ideias políticas através de sua arte. Natural de São Bernardo do Campo, SP<sup>58</sup>, Odiléa Helena Setti Toscano sempre conviveu com a arte ao seu lado, pois sendo filha de um designer têxtil de estampas, logo cedo foi interagindo com as formas geométricas e as cores, dando vida a um mundo próprio.

De acordo com a sua biografia no site oficial que nos lega à sua memória, a artista foi também uma mulher a romper com o tradicionalismo dos anos de 1950, enfrentando principalmente a sua família, sendo uma das poucas mulheres a ingressar na FAUUSP<sup>59</sup>. A partir de então, sua carreira como ilustradora e arquiteta foi despontando, sendo premiada e altamente reconhecida pelos seus pares, um reconhecimento que levou para as páginas de *Histórias Diversas*<sup>60</sup>, única obra da coleção infantil de Monteiro Lobato ilustrada por ela. Segundo Lima (2019), não há registros de uma nova coleção nessa mesma época.

<sup>58</sup> Informações obtidas no site da própria artista Odélia. Disponível em: <https://www.odileatoscano.com.br/artista> Acesso em: 04 jan. 2022.

<sup>59</sup> Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.

<sup>60</sup> Outros trabalhos de Odiléa Helena Setti Toscano como ilustradora, segundo o seu site oficial, são: *Robin Hood* (tradução Monteiro Lobato, Editora Brasiliense, 1959); *Cozinha para brincar* (Nestlé, 1970), *Criatividade em Língua Portuguesa* (McGraw Hill, 1977,1978); *A flauta mágica* (Ruth Rocha, Editora Callis, 1994); Projeto gráfico do livro de João Walter toscano (Editora UNESP e Instituto Takano, 2002). Além de um vasto trabalho em ilustração de livros e revistas, sua arte pode ser encontrada em diferentes estações do metrô de São Paulo. Disponível em: <https://www.odileatoscano.com.br/artista> Acesso em: 04 jan. 2022.

Poderemos dizer que se trata de justiça poética o fato de uma artista que emprega a geometria de recortes e com estampas diferenciadas ilustrar uma obra lobatiana, uma herdeira do movimento modernista, evento que mudou a linguagem do fazer artístico e que também foi alvo de grandes críticas, principalmente do autor do Picapau Amarelo. A arte de Odiléa em *Histórias Diversas* nos apresenta um mundo construído de formas recortadas repletas de tramas em preto e branco, como se estas tivessem nascido em peças do tangram, antiga ferramenta de contação de histórias. Uma ilustração simples, para o leigo e pouco acostumado a uma arte que se insere numa estética moderna e minimalista, mas forte e direta em sua mensagem para o leitor.

É apenas na década de 1970 que os ventos da mudança começam a soprar com verdadeira força em direção ao mundo do Picapau Amarelo. A coleção viria a ganhar um novo projeto gráfico, uma nova padronização, aliás, um projeto que trazia para o leitor de fins da década de 1960 um pouco da imagem romântica do princípio do século XX, porém em muito lembrando a concepção de arte da série televisiva que foi ao ar pela Rede Tupy, entre os anos de 1953 a 1963.

Paulo Ernesto Nesti (---?- ---?) e Manoel Victor Filho (1927-1955) (Figura 67) encabeçam o processo de mudanças na imagem da coleção infantil de Monteiro Lobato. É interessante ressaltar que ambos os ilustradores possuem um traço bastante semelhante, fato que ressalta a necessidade de uma padronização por parte da Editora Brasiliense, detentora dos direitos de publicação da obra na época.

Biograficamente, não foi possível coletar informações acerca do ilustrador Paulo Ernesto Nesti. Em seu trabalho sobre os diferentes projetos gráficos da adaptação de *Peter Pan*, realizada por Monteiro Lobato, Lima (2019) destaca que esse artista, além de ter participado da citada obra, ilustrou outros volumes da coleção supracitada, como *A reforma da natureza*. Nesse ponto, destacamos a grande influência da animação Disney no traço do artista.

Manoel Victor Filho é Atlas da ilustração, pois conseguiu a incrível façanha de ilustrar toda a coleção infantil de Monteiro Lobato, pois mesmo dividindo espaço com Paulo Ernesto Nesti em algumas edições de formato menor da coleção, conseguiu fechar um ciclo de publicações. De acordo com Lima (2019), sob a sua pena “leve e bem realista” acontece uma ressignificação da “imagem dos personagens do Sítio, modificando um pouco suas fisionomias”, tornando-as menos caricatas e bem mais realistas, de certa forma como já afirmamos, levando em conta a imagem do seriado de TV.

**Figura 67** - O ilustrador Manoel Victor Filho, no centro da foto



Fonte: Fábio Benencase (*online*).

Semelhante ao ilustrador Nino, Victor Filho também leva para o espaço da ilustração livresca toda a influência da arte sequencial, a ideia de movimento e a expressividade das personagens carismáticas. De acordo com Lima (2019), o traço de Manoel Victor Filho na obra lobatiana infantil é marcado por duas fases: a primeira é mais realista, transita entre desenhos apenas em nanquim e pranchas aquareladas, que vão estampar as capas e algumas páginas. A segunda fase destaca-se por apresentar personagens mais cartunescos, como podemos observar na capa da 22ª ed. da adaptação de *Peter Pan*, de 1979, da Editora Brasiliense (Lima, 2019, p. 115).

Todo mercado editorial, em qualquer parte do mundo, sempre estará em constante movimento, buscando atender às necessidades de seu público leitor da mesma maneira que as suas próprias necessidades de custo. Seja como for, a coleção do Picapau Amarelo ilustrada por Manoel Victor Filho foi se transformando com o passar do tempo, de acordo com Lima (2019), as mudanças foram desde a física, de capa dura para cartonada, alteração das imagens de capa, alteração das ilustrações de capa e a redução das ilustrações internas da obra, entre outros fatores. Mas nada disso tirou o brilho das imagens desenvolvidas pelo artista, as quais seguiram na coleção por toda a década de 1980 e parte da década seguinte e fechando, como bem pontuamos, toda a história da coleção infantil de Monteiro Lobato.

Ainda na década de 1980, com o forte apelo da série televisiva, segundo Lima (2019), para atender a questões mercadológicas ainda maiores, paralelamente à coleção desenhada por Manoel Victor Filho, é publicada uma nova série de livros, pela editora Círculo do Livro, interligando-se ao universo da TV e também de toda uma linha de produtos desenvolvidos para

o mercado consumidor: brinquedos, quadrinhos e diversos produtos infantis. As ilustrações desta coleção não ficaram a cargo de um desenhista em especial, mas sob a coordenação de Jorge Kato, diretor de arte, que dirigia toda uma equipe de ilustradores. Posteriormente, a Editora Globo assume o controle da coleção, antes de sua dispersão por diferentes mãos ao cair em domínio público, a partir de 2019, abrindo, de certa maneira, um novo mundo de interpretações artísticas e de discussões a serem realizadas sobre a obra de Monteiro Lobato.

Embora este trabalho não se estenda além da década de 1970, é interessante salientar que os ilustradores aqui evidenciados fizeram parte de uma escola, não como alunos, mas como mestres que através de seus trabalhos ensinaram e instigaram novos artistas, da mesma forma que encantaram os leitores. Uma arte em movimento e repleta de diálogos entre artistas e o autor, e é dentro deste debate entre os ilustradores e o escritor que iremos nos concentrar nos próximos capítulos.

### 3. O ARRANJO DA PALAVRA E DA IMAGEM DOS ILUSTRADORES DE LOBATO

Nos capítulos anteriores, postulamos que desde a primitiva ação de nossos ancestrais na confecção de suas observações do mundo, através das pinturas nas cavernas, até a contemporaneidade, efetivou-se uma relação de indissociabilidade com a imagem, esta, em sua forma bruta constituiu-se uma prática social de leitura do cotidiano e, em certos aspectos, uma ferramenta religiosa de apreensão do espaço invisível dos deuses e sortilégios. Através da imagem rudimentar, o conhecimento era construído e preservado, a princípio, por um pequeno grupo familiar e, posteriormente, por uma unidade social maior, a tribo.

Dessa forma, a leitura através de um código como prática social instituiu-se entre a nossa primitiva sociedade e lentamente foi se consolidando e se transformando, porém, ao postularmos acerca da evolução da comunicação humana, não devemos descartar o elemento pictórico em razão do escrito, emulação gráfica da fala, dando a este a alcunha de única ferramenta de comunicação e perpetuação dos saberes, pois ambas as formas de registro possuem a mesma carga de importância. Na verdade, mantêm laços estreitos, como evidencia Camargo (1995, p. 56), ao nos revelar que a escrita também é ilustração, “as letras impressas no papel também têm um desenho – Não são pensamentos para serem captados telepaticamente”, sendo assim, o código linguístico e a ilustração devem ser igualmente considerados como elementos direcionadores da prática da leitura, cada um seguindo um conjunto de aportes particulares que permitem ao leitor compreender a mensagem construída e a ele direcionada.

Martins (1989, p. 12) ao nos evidenciar acerca da nossa evolução com a percepção do mundo, na verdade, a primeira forma de leitura utilizada, fala que essa ação que desempenhamos em nosso contato com o novo espaço no qual somos inseridos ocorre de forma natural. Assim, cada cheiro, sabor, som ou textura é um novo aprendizado cujas informações são registradas e gravadas pelo nosso cérebro a partir do contato com tudo o que nos cerca, um aprendizado “fragmentado e, ao mesmo tempo, constante com nossas experiências de confronto com nós mesmos e com o mundo”.

Ler, de acordo com Martins (1989, p. 12), “é a última instância” de nosso aprendizado e também o último dos sentidos a despertar em nosso desenvolvimento, é, como ressalta a autora, o nosso maior contato com o mundo, pois não se trata apenas da compreensão do estudo da linguagem, mas da decifração do meio no qual vivemos e das pessoas que o integram.



Segundo Freire (1978), a nossa educação se processa através das relações de comunhão, de trocas com os demais indivíduos, o que fortalece a nossa percepção do espaço no qual vivemos.

Lemos o tempo, os gestos do outro, a luz que se modifica com o passar das horas, a mudança de temperatura e das estações, lemos o timbre da voz, as cores que se pontuam em momentos tristes e alegres etc. Somada à visão, temos os demais sentidos, os primeiros que utilizamos ainda quando incapacitados de um olhar mais apurado do mundo, reforçando a nossa compreensão do todo universal.

Segundo Manguel (1997), a ação desempenhada no ato da leitura foi um processo amplamente estudado e debatido no passado, por filósofos gregos, religiosos e cientistas. A mecanicidade da leitura, o ler e o decifrar o código é um conceito que, para Martins (1989), limita a aprendizagem do indivíduo, mas que mesmo assim “liga-se por tradição ao” seu “processo de formação global”, “à sua capacitação para o convívio e atuação social, política, econômica e cultural”. Mesmo os sujeitos detendo uma prática limitada da decifração do código, característica que se mostrou marcante ao longo da nossa história, a importância destes era considerada de valor, pois saber ler mesmo o mínimo que fosse era, no passado, uma forma de ascender socialmente, ter destaque entre a grande massa de iletrados, e neste caso, a máxima universal aqui se mostra válida, “conhecimento é poder”.

Desde muito, aprender a decifrar o código linguístico sempre foi uma prática para poucos, como atesta Martins (1989), uma vez que o analfabetismo marcou a história como uma sombra ameaçadora na sociedade e, mesmo com as políticas para sua erradicação na contemporaneidade, ainda há quem não consiga ler e da mesma forma compreender o texto e as suas várias camadas. Embora não seja o foco deste trabalho uma maior explanação acerca dos meandros que permeiam as questões que envolvem o combate ao analfabetismo, porém, qualquer um que venha a discutir o referente tema da leitura e de sua apreensão vai perceber que a leitura através da observação sempre se colocou como uma prática livre de qualquer empecilho. Sobre isso, alerta Manguel (1997)<sup>61</sup> ao se referir a São Tomás de Aquino, pois nas palavras do religioso é a visão o principal e maior sentido que nos propicia uma intensa aprendizagem.

O ato de observação no processo da aprendizagem pontuado por Manguel (1997) não se limita apenas à relação com o código linguístico registrado em pergaminhos, *códex* e livros, mas, antes de tudo, com a relação que o homem tem com o mundo que o cerca. É este o primeiro livro a ser lido e decifrado, cada imagem/paisagem e pessoa diante de nossos olhos é uma página

---

<sup>61</sup> Tal postulado citado pelo autor está referenciado em sua obra, p. 361, tendo sido extraído de: M D Chenu, *Grammaire et théologie au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles* (Paris, 1935-36).

com níveis diferentes de camadas a serem compreendidas. Nas palavras de Martins (1989, p. 14), “aprendemos a ler” “vivendo”, ou seja, aprendendo com o olhar.

O leitor pré-existe [sic] a descoberta do significado das palavras escritas; foi-se configurando no decorrer das experiências de vida, desde as mais elementares e individuais as oriundas do intercâmbio de seu mundo pessoal e o universo social e cultural circundante. Quando começamos a organizar os conhecimentos adquiridos, a partir das situações que a realidade impõe e da nossa atuação nela; quando começamos a estabelecer relações entre as experiências e a tentar resolver os problemas que se nos apresentam – aí então estamos procedendo leituras, as quais nos habilitam basicamente a ler tudo e qualquer coisa (Martins, 1989, p. 17).

Quando o último de nossos sentidos, a visão, é por fim desperto, tornamo-nos aos poucos escravos de um voyeurismo cada vez maior, a princípio formas embaçadas, mas o suficiente para que consigamos reconhecer e nos acostumar aos rostos de nossos pais e encontrar o seio materno. Lentamente o foco do mundo no qual estamos inseridos vai se intensificando, cores e formas vão se pontuando em nossa memória e nós somos convidados a interpretá-las, mergulhamos assim em um universo de descobertas. Se a compreensão do código linguístico nos falta, o olhar no mundo nos ensina a ler e compreender tudo e a nós mesmos.

Portanto, ler a imagem ou o código é uma busca constante pela compreensão, um jogo intenso onde é preciso bagagem de mundo e a sensibilidade aflorada no uso unificado de nossos sentidos e é nesta perspectiva de que precisamos nos envolver de forma quase sinestésica com a ilustração livresca, construída com diferentes técnicas, na busca pela compreensão da narrativa nela contida ou até quando ela estiver atrelada à uma narrativa que nos tópicos seguintes discutiremos com mais afinco, a relação de entrelaçamento da imagem com o texto narrativo.

### **3.1 O projeto gráfico na obra literária: estabelecendo conexões entre imagem e texto**

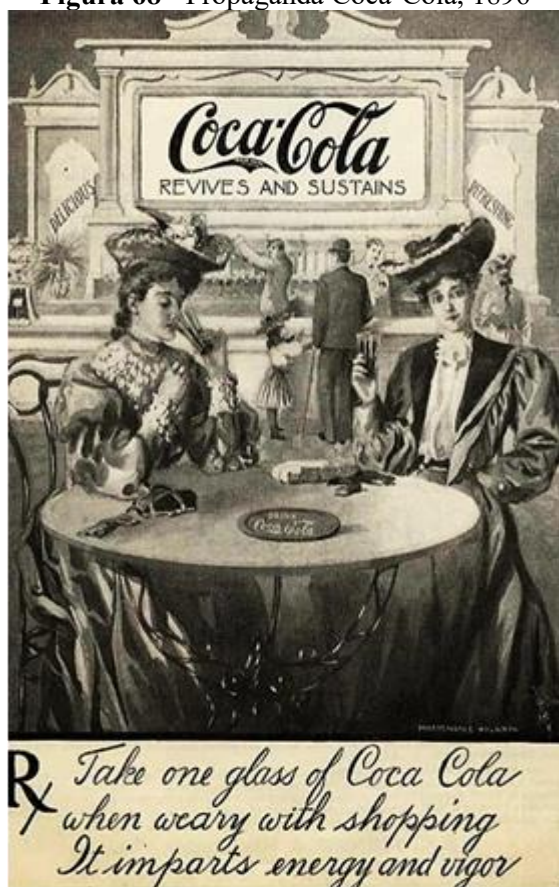
Realizar a leitura de uma imagem, independente do espaço onde ela está inserida, de certa forma, é despertar o conjunto dos nossos sentidos, fazer aflorar a nossa sensibilidade e, então, adentrarmos no mundo que se encontra diante de nós. Ler uma imagem é, sobretudo, propormo-nos a uma plena imersão em busca de significados e, por conseguinte, de experiências sensoriais. Porém, é necessário saber que a leitura cotidiana que realizamos não está isenta da mesma experiência, embora se encontre em níveis de imersão diferenciados, pois ler uma placa de trânsito é diferente da leitura de uma obra como *Guernica*, de Pablo Picasso.

O registro pictórico de uma placa atenta-nos para uma informação básica, onde inferimos sobre leis, segurança e direção a seguir, uma sùmula básica semelhante a que os nossos ancestrais se serviam para estabelecerem comunicação. Porém, os recursos visuais contidos em um anúncio publicitário requerem uma leitura mais aprofundada, neste caso, a indústria, na sua busca pelo consumo, estimula visualmente os sentidos do público, aguça o desejo de possuir seja de forma direta ou mesmo subliminarmente.

A identidade dos atores sociais está diretamente moldada à cultura do consumo, ou seja, define-se ou amolda-se a real identidade na sociedade de consumo, pelos desejos e preferências dos consumidores, acrescido da efusiva diversidade de ofertas de produtos e marcas lançadas constantemente no mercado, refletindo em certa insegurança ao consumidor nas suas escolhas, vulnerável nos atributos das inúmeras opções que lhes propõem. Nesse aspecto a publicidade cumpre bem o seu objetivo, lançar a marca, reproduzir imagens sedutoras sobre ela, envolver o consumidor em palavras, imagens e signos e finalmente suscitar-lhe uma reação emocional. (Efing; Sousa, 2014, p. 75).

Ainda segundo Efing e Sousa (2014, p. 76), “[a] publicidade revela-se como o mais notável meio de comunicação em massa da sociedade contemporânea”, uma grandeza, que como bem postula Camargo (2003), efetivou-se, a princípio, com a evolução das técnicas de impressão, que proporcionaram aos artistas no mundo todo novas possibilidades para desenvolverem os seus trabalhos, um avanço que se fez refletir na atenção do público consumidor em relação aos produtos comercializados. Rótulos com estampas coloridas e bem desenhadas, com *layouts* ornados primorosamente e que davam aos produtos comercializados características elegantes, que hoje em dia são tratados como raridades colecionáveis, um cuidado que mostrou aos anunciantes o quanto a qualidade da imagem era valiosa para qualquer coisa que se pretendesse vender (Figuras 68 e 69).

**Figura 68** - Propaganda Coca-Cola, 1896



Fonte: Propagandas históricas (online).

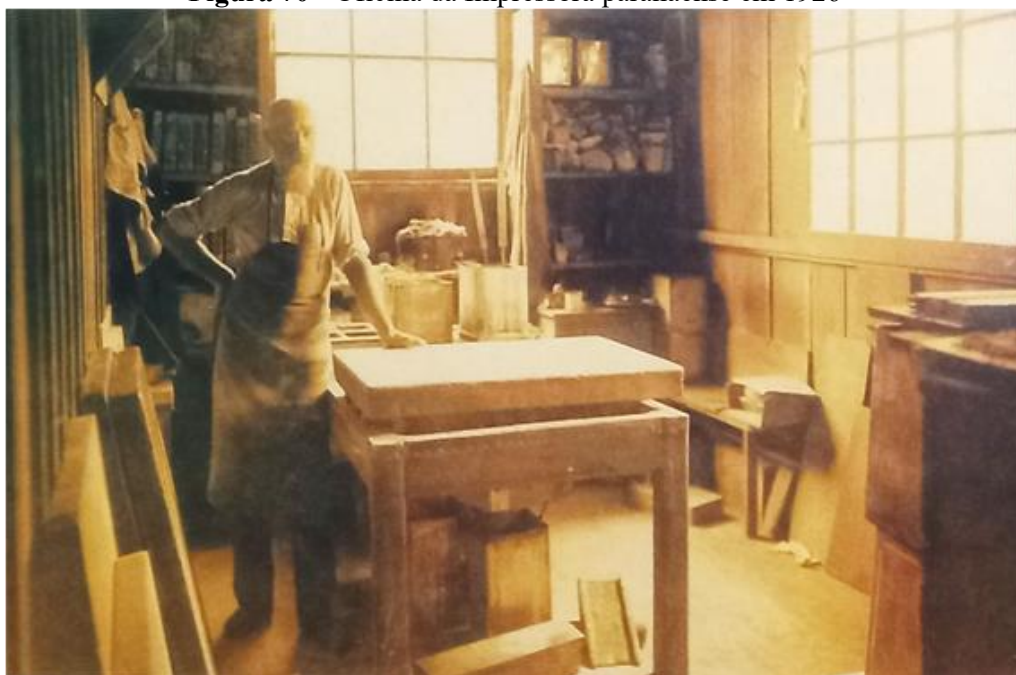
**Figura 69** - Propaganda - Cerveja Supimpa (Brahma), 1928



Fonte: Propagandas históricas (online).

A publicidade possui essa força de envolver “as massas, pela transmissão de signos e símbolos, imagens e representações do cotidiano” (Efing; Sousa, 2014, p. 76). Ela ditou ao longo do tempo “normas de consumo, influenciando um número crescente de comportamentos individuais e coletivos” e era executada por uma massa de profissionais da ilustração que transitavam entre as revistas ilustradas e a indústria publicitária, que confluíam em um mesmo espaço, as tipografias, locais que, em meados do século XIX, eram quase oficinas artesanais e de caráter familiar que aos poucos, de acordo com Camargo (2003), foram sendo ampliadas com o avanço da tecnologia em questões de maquinário, espaço e profissionais (Figura 70).

**Figura 70** - Oficina da Impressora paranaense em 1926



Fonte: Camargo (2003, p. 43).

Em meio a muitas discussões sobre a importância do texto escrito ser mais importante que a ilustração, quando o assunto é o livro, faz-se necessário relembrar que esta última é o código de comunicação mais velho. Aos poucos o homem foi sintetizando a imagem por ele construída, até moldá-la em um registro gráfico minimalizado das imagens, para registrar a sua fala, fato explicitado por Eisner (1999) ao evidenciar como os ideogramas orientais em sua construção representam posturas humanas e a natureza que envolvia toda uma comunidade.

Quando o código escrito ganha vida, a imagem/ilustração é colocada gradativamente em segundo plano pelo leitor, aliás, a arte gráfica é condicionada ao universo infantil e sempre pontuada como uma ferramenta para o aprendizado da palavra escrita ou mesmo da facilitação de determinado contexto. Para Camargo (2003, p. 30), “a ideia que se faz da ilustração ou ornamento parece provir” das primeiras acepções da palavra, que orna como também elucida um texto escrito, sendo assim, passamos a cultivar uma imagem reducionista em relação à ilustração, no sentido de que “um mapa explica, melhor do que um texto, o percurso de um rio”, além do fator sedutor de que a arte, nas cores e formas, atrai as crianças, “daí a ideia de que o papel da ilustração seja informar e enfeitar”.

O belo é uma característica indissociável da arte, mas não se trata do elemento mais importante. Além disso, a própria estética artística foi desconstruída nos muitos movimentos de fins do século XIX e início do século XX, fato que impulsionou, inclusive, a modificação do termo “belas artes” que remontava à uma visão clássica da representação do mundo com suas

paisagens e pessoas, exibindo imponência e belos corpos, suavidade e graça, formas e profundidade. Com as mudanças do fazer artístico, o belo torna-se um aspecto irrelevante, pois o foco na nova arte é a reflexão da mensagem cifrada pelo artista, nas formas distorcidas de Picasso (1881-1973); nas imagens aleatórias recortadas e coladas na tela de Tristan Tzara (1896-1963); na geometria colorida de Pieter Cornelis Mondrian (1879-1944) e nos pigmentos de Paul Jackson Pollock (1912-1956). De tal modo, a beleza da nova arte está intimamente ligada aos significados que ela nos transmite.

A publicidade se fez mais livre para trabalhar a arte em seus anúncios, ao contrário da literatura que se manteve mais contida neste sentido, porém, como bem postulamos, a arte livresca na Europa, América do Norte e em alguns países asiáticos progrediu bem mais rápido do que no Brasil, aproveitando os avanços tecnológicos que se seguiram depois da implantação da impressão. Os primeiros anos do século XX foram, como alega Camargo (2003), uma era de ouro para o feitio da ilustração, período que se testemunhou uma “notável disseminação de conhecimentos técnicos”, que ampliou o diálogo entre o texto e a arte gráfica e que se fez refletir na obra literária por inteiro, da capa até as suas páginas, sem contar com o reconhecimento da profissão de ilustrador de livros para crianças, como nos revela Arroyo (1990).

Segundo Kirst (2016, p. 43) “o texto escrito e o texto visual” possuem dinâmicas de leitura distintas, seja no espaço do livro ou no espaço do nosso cotidiano, e que devem ser levadas em consideração antes que se estabeleça qualquer análise de suas relações para que se possa compreender o diálogo que ambos mantêm. No primeiro deles, de acordo com Kirst (2016), o leitor traça um movimento linear com os olhos enquanto busca decifrar significados que se encontram, tanto na superfície do texto como em camadas mais densas, realizando pausas ou mesmo retornando a determinados trechos para reavaliar certas ideias.

Por outro lado, o texto visual permite ao leitor uma maior liberdade do olhar, que se movimenta em diferentes sentidos, possibilitando que aquele siga para além do horizonte traçado pelo artista, transformando-o em um co-autor da imagem que passa a ser construída em seu subconsciente, um postulado que vai de encontro ao pensamento de McCloud (2005) que, ao discutir sobre os espaços entre os quadros de uma narrativa gráfica, fala que estes locais de intervalo entre uma cena e outra dá ao leitor a oportunidade de preencher as lacunas da narrativa.

Dessa forma, sabendo como ambos os textos funcionam, em sua mecânica, nós nos atemos à maneira como ambos se correlacionam entre páginas e, por conseguinte, no livro enquanto simulacro da narrativa. De acordo com Lima (2019, p. 6), “o texto e a imagem, durante o processo de desenvolvimento do livro”, tornam-se “lentamente indissociáveis”, fundem-se em um único objeto, que dentro da indústria editorial moderna é fruto de um amplo projeto

gráfico. O passado nos legou inúmeras obras insípidas em seu apelo gráfico, sem qualquer atrativo visual para o leitor, uma prática que aos poucos foi sendo transformada por influência externa e pelo perfil do leitor, que também foi mudando.

Os protocolos de leitura, na perspectiva de Chartier (1988), são sinais de interpretação do discurso oralizado, além de serem considerados, como evidencia Lima (2019, p. 12) “dispositivos paratextuais, elementos tanto gráficos como tipográficos que estão ligados ao texto escrito e ao livro em sua estrutura física/concepção gráfica”, que ampliam o corpo narrativo e semiótico da obra. Da capa, que não é mais um mero invólucro, passando pelas páginas e finalizando na quarta capa, com o texto ali inserido, o livro torna-se um ser repleto de vida que tenta capturar a nossa atenção.

Somos seduzidos, a princípio, pelos “títulos antecipadores”, como bem classifica Chartier (1988) ao se referir aos elementos que constituem a capa: cores, *lettering*<sup>62</sup>, imagens, textos, texturas, etc. para, somente depois de fígados, folhearmos o seu interior e é então que passamos a estabelecer as conexões devidas com o texto e a imagem. Todavia, é preciso salientar que a leitura inicial de uma obra muitas vezes ocorre já em sua capa. Camargo (2003) nos informa que todo livro apresenta um projeto gráfico, independente dele possuir ou não ilustrações internas, pois esse recurso nada mais é do que a organização da capa, dos capítulos, dos índices, das notas de rodapé, dos textos de apresentação, do tipo de fonte tipográfica e dos demais itens, dos quais a imagem também faz parte.

A leitura de uma obra literária não se inicia senão a partir dos protocolos de leitura que envolvem a obra, os elementos paratextuais que se destacam no conjunto da capa, de forma que uma leitura antecipada desses elementos permite um conhecimento prévio da obra e, muitas vezes, é possível ter contato com algumas leituras de outros leitores acerca da obra que se deseja ler. Capa, contracapa, orelha e guarda, esses elementos externos ao texto representam a comissão de frente que vai tentar nos conquistar, mesmo com recomendação de outro, a capa e seus pares serão sempre o primeiro contato com a obra literária (Lima, 2019, p. 15).

E é dentro do planejamento gráfico de uma obra literária que o texto escrito e o texto visual passam a estabelecer conexões e, como bem evidenciamos, a capa é ponto de partida para que o leitor tenha um primeiro vislumbre do livro, a sua imagem primeira, embora a premissa de jamais julgá-lo por este primeiro aspecto é válida, esta camada inicial tem suas particularidades que devem ser observadas e lidas.

---

<sup>62</sup> Nome dado à composição do título, dos subtítulos e de outras expressões às quais se queira dar destaque, em fontes especiais, geralmente tipos de fantasia ou criados especialmente para serem percebidos como um ícone textual. (Mastroberti, 2008, p. 4).

Ler a capa do livro é também dar início à leitura da obra literária, aliás, ainda quando esta preocupação com o designer do livro engatinhava, segundo Lima (2019), na década de 1940, a coleção autoral infantil de Monteiro Lobato ganha uma dinâmica interessante nas capas desenhadas por Augustus Mendes da Silva (1917-2008), ou simplesmente “AVGVSTVS”, como era mais conhecido pela sua forma de assinar suas obras. No desenvolvimento das capas dessa coleção, Augustus tomava todo o corpo do involucro da obra, com uma única arte que já preparava o leitor, oferecendo uma prévia da narrativa, porém sua arte apenas se restringia a este único espaço, ficando as demais ilustrações a cargo de outros profissionais (Figura 80).

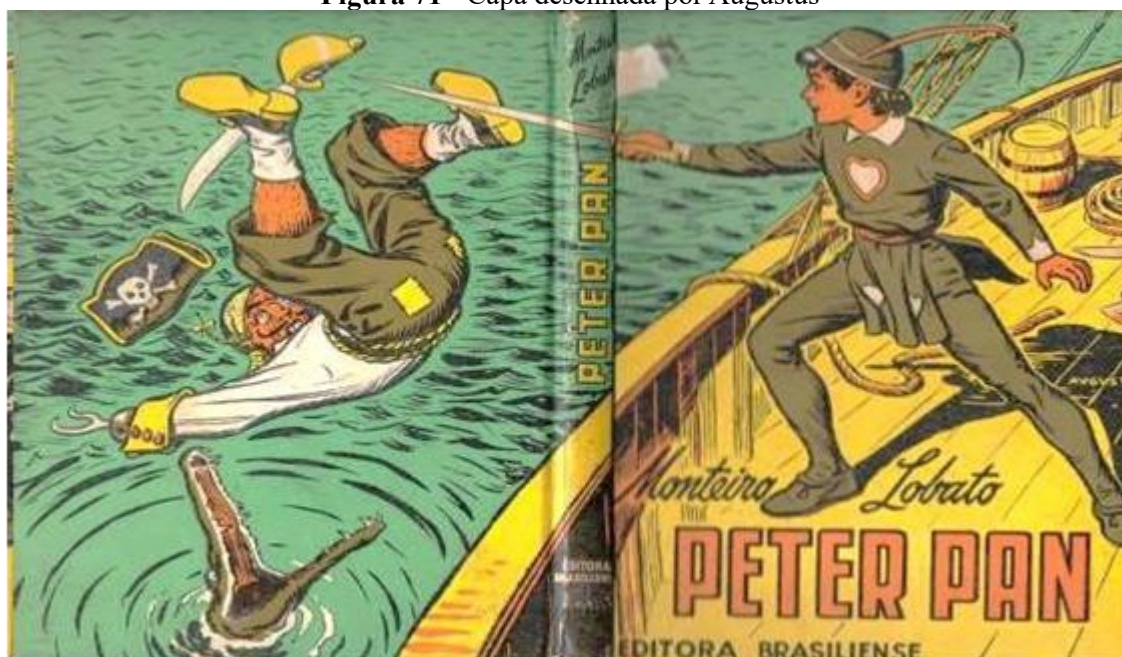
O texto visual construído por Augustus (Figura 71) refere-se à adaptação de *Peter Pan*, de J. M. Barrie (1860-1937), realizada por Monteiro Lobato em 1930. O leitor que jamais teve contato com o texto original ou mesmo com o recontar do escritor brasileiro poderá identificar o herói em primeiro plano, apresentando um porte altivo e vitorioso em relação ao seu algoz, o pirata que se encontra na quarta capa, caindo em direção ao mar depois de perder a luta contra o Peter Pan. Ao observarmos a queda do pirata, notamos o terceiro personagem, um imenso crocodilo que estrategicamente espera por ele com a boca aberta, para saciar sua fome.

Com relação à construção desta cena, algumas pessoas poderão inferir que o artista já deixa claro o final da história, haja vista que o pirata em questão não é outro senão o famigerado Capitão Gancho - perceptível pela manopla em forma curvada que substitui a mão direita do personagem -, porém, mesmo um leitor que desconhece a obra poderá enxergar outras possibilidades que não o final da história, pois não há limites para a nossa imaginação.

Dessa forma, o Capitão Gancho pode ter se desequilibrado e quase caído, mas no último momento ter se segurado no parapeito do navio, ou mesmo em uma corda que estava próxima ou que lhe foi atirada por um de seus comandados. Mesmo a queda tendo acontecido, ele poderia ter lutado e sobrevivido à luta contra a fera aquática ou, em última possibilidade, o Peter Pan possa tê-lo salvado. Tudo isso a ilustração permite que o leitor construa em suas leituras, além de se perguntar: o que um crocodilo faz no mar? Para que suas perguntas sejam respondidas, é preciso que ele leia a obra.



**Figura 71** - Capa desenhada por Augustus



Fonte: Lobato (1959).

Na ação de ler a imagem da capa, todo leitor encontra-se envolvido parcialmente com a narrativa principal. Se este mesmo espaço contém pequenos textos de apresentação do autor e uma sinopse da história, o seu conhecimento inicial da obra vai sendo ampliado. De acordo com Powers (2008, p. 135), esse espaço primeiro da apresentação do livro, para algumas pessoas, pode tratar-se de “um acessório insignificante” em relação ao conteúdo total da obra, neste caso o texto, ou mesmo um componente que desperta o mais puro fetiche.

As capas de Augustus são um exemplo disso, já que muitos colecionadores da obra infantil lobatiana as consideram as mais belas de todas as várias edições da coleção. Nesse aspecto, somamos o fato de sermos leitores à nossa paixão pela arte, pois a ilustração nos fornece um “significado próprio”, que torna toda a composição visual desenvolvida nelas pelo artista “algo digno de ser apreciado e analisado, tanto no passado como no futuro” a tal ponto de nos marcar como leitores, ficando registrada em nossa memória afetiva.

Entretanto, a fala de Lobato pontua-se em sua relação de infância com o livro, mas isso não exclui o leitor mais experiente, maduro, de criar um elo afetivo com uma obra contemporânea a ele, porque as experiências com o livro são sempre uma constante em nossas vidas e não há barreiras de tempo que as estabeleçam como a um exclusivo período, neste caso, a infância. Dessa forma “[n]o caso das capas dos livros, os atributos apresentados podem causar emoções variadas ao leitor, despertar lembranças, estimular a imaginação, causar alegria, tristeza ou curiosidade, tudo se passa num processo de identificação, não existe um controle racional sobre isso” (Martins, 1989, p. 49).

Ao postularmos acerca do planejamento gráfico de uma obra literária, devemos entender que todos os paratextos precisam trabalhar em consonância. Segundo Lima (2019), na maioria das vezes, o projeto gráfico de um livro não é uma ação desempenhada pelo ilustrador, mas por um designer, também um artista em profissão, pois ele dá vida a certos elementos visuais que passam a compor o corpo da obra. Entretanto, nesse processo de feitura do objeto livro, existem casos em que uma trindade editorial formada pelo escritor, ilustrador e designer se constitui e passa a trabalhar em conjunto.

Nenhuma ilustração em um livro é aleatória ou mesmo se isenta de sentidos. Reforçando esse nosso pensamento, Chartier (1988, p. 133) explicita que “classificar o texto, sugere uma leitura, constrói um significado” e para que a ilustração dialogue com o texto é necessário que o artista leia e compreenda o texto escrito para dele retirar a sua inspiração, pois não basta o virtuosismo estético da imagem, este tem que vir na forma como a narrativa será representada. No entanto, não devemos entender que ao estabelecer conexões com o texto escrito a ilustração perca sua identidade, ou mesmo escraviza-se em detrimento da narrativa.

O texto e a imagem ao exercitarem um diálogo não se anulam, pelo contrário, ampliam-se não apenas na construção dos sentidos que a narrativa oferece, mas nas suas particularidades, pois quando tal conexão se encontra em harmonia, cada um deles vai evidenciar pontos focais distintos - não é à toa que o ilustrador também se constitui como um coautor da obra na qual ele trabalha, pois a sua arte tanto age em parceria com o texto como também apresenta complementos que o mesmo não se deu ao trabalho de pontuar. Mais uma vez usamos o postulado de Manguel (1997) acerca da *Bíblia dos Pobres*, cujas imagens justapostas permitiam aos seus leitores iletrados construir sentidos além da homilia, única forma de acesso aos textos sagrados, uma prática de livre pensamento que não os distanciavam da fé, mas aproximava-os ainda mais.

Em fins da década de 1940, quando resolveu publicar suas obras infantis em países vizinhos, Monteiro Lobato refez todo o projeto gráfico de seus livros, abrindo assim, espaço para que ilustradores nativos executassem a arte de capa e interna. Silvio Baldessari e Arturo Travi foram os realizadores desta façanha, uma ação que se justifica não apenas pelo fato de os artistas terem certo reconhecimento no mercado local, mas por serem capazes de representar aspectos culturais do espaço para onde a obra estava sendo transportada.

O processo de reorganização literária, comum à toda adaptação ou mesmo tradução, concentra-se no ajuste de palavras e expressões para o público leitor-alvo, porém, esse procedimento realizado por Lobato e sua equipe não se concentrou apenas no texto, mas em toda arte, um trabalho bastante cuidadoso, pois, de acordo com Silveira (2015, p. 5), o escritor

brasileiro “tinha uma preocupação constante com o ‘corpo’ do livro, ou seja, com a edição: capa, formato, ilustrações”.

Mas é interessante ressaltar que a adaptação *Dom Quixote das Crianças*, ao contrário do que ocorreu com as demais obras da coleção, não contou com um novo conjunto de ilustrações, na verdade, foram usadas as imagens clássicas de Gustave Doré (1832-1883), arte esta que, para o leitor hispânico e latino-americano, é totalmente indissociável do texto escrito, tal é a força narrativa que as ilustrações do artista francês conseguiram estabelecer com os leitores.

Foi talvez imaginando que esse mesmo elo entre texto escrito e texto visual pudesse ocorrer que, anos antes ao publicar sua adaptação de *Peter Pan*, em 1930, o escritor e editor Monteiro Lobato manteve algumas das ilustrações referentes ao personagem de J. M. Barrie. Na verdade, segundo Lima (2019, p. 91), são de autoria da inglesa Alice B. Woodward (1862-1951) e foram retiradas de um livreto de teatro cujo “roteiro da peça, intitulado *The Peter Pan Picture Book*, foi escrito por Daniel O’Connor com a autorização de J. M. Barrie”, era entregue aos “expectadores” pagantes, entretanto, “o livreto também era vendido para as pessoas que não tinham condições de assistir à peça”, de certa forma sendo também usado como obra literária.

Além de evidenciar esse ponto interessante na construção da primeira adaptação de *Peter Pan* no Brasil, Lima (2019) evidencia o quanto a ilustração original, ao ser usada na edição brasileira, perdeu em questão de qualidade. As aquarelas de Alice B. Woodward (1862- 1951) perderam toda a sua leveza e graça ao serem decalcadas de maneira grosseira com nanquim, perdendo bastante de seus detalhes, muito deste problema foi em virtude da Editora Nacional, de propriedade de Monteiro Lobato, não possuir um maquinário que mantivesse a qualidade da arte original.

Embora se trate de uma obra adaptada por Lobato, organicamente quem dá voz à história é a Dona Benta que lê para os seus netos, traduzindo-a e ajustando-a da melhor forma possível e abrindo espaços para explicações e discussões periféricas que envolvem toda a grande aventura de *Peter Pan*. Não são as imagens importadas que cativam o público, mas a maneira terna e paciente de contar da anciã e, por conseguinte, as imagens que o leitor constrói desse momento familiar.

Mas é apenas na década de 1970 que as ilustrações da adaptação de *Peter Pan*, de Lobato, vão evidenciar uma conexão maior com o texto e, de certa forma, aproximar o leitor ainda mais da história, cabendo ao artista Manoel Victor Filho a realização de tal façanha, pois é através de seu traço que veremos Dona Benta cercada por seus netos, na sala, para ouvirem a

história, além da Emília aprontando uma travessura com a Tia Nastácia, deixando a cozinheira desesperada com a sua sombra sem a cabeça.

A arte de Manoel Victor Filho não apenas retrata uma cena da história, como também captura uma lembrança afetiva, ao menos naquela época, onde os avós ou mesmo os pais eram os narradores e até tradutores de histórias. Mas infelizmente, segundo Lima (2019), as ilustrações do citado artista ao longo do tempo foram rareando a cada nova edição da coleção, dando lugar apenas às imagens do personagem título. É neste outro ponto que uma nova conexão se faz presente, quando a ilustração se vê refém de aspectos externos à obra e tem que se adequar a eles para atender às exigências do mercado editorial.

Sob o traço de Manoel Victor Filho e de Paulo Ernesto Nesti, as ilustrações (Figuras 72 e 73) de *Peter Pan* da coleção de Monteiro Lobato passaram a evidenciar a estética da adaptação Disney de 1953 (Figura 74). De acordo com Lima (2019), em uníssono com Hutcheon (2013), ao atender às exigências do mercado que priva o artista de sua liberdade interpretativa da obra, isso também encarcera a imaginação do leitor e a monopoliza, uma vez que o seu vínculo afetivo limita-se a uma única construção estética, assim, nem mesmo a arte clássica da obra consegue ser aceita por ele como apreciável, mesmo que a arte e o texto possuam uma conexão.

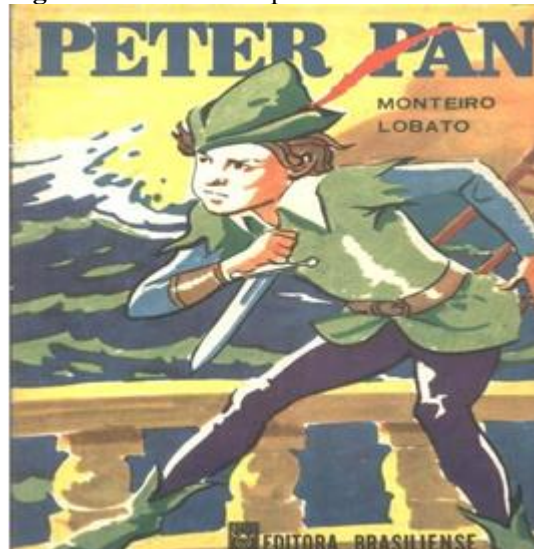
Sendo assim, para uma criança ou um jovem, se houver um livro com a estética Disney ou mesmo com a imagem do cartaz da adaptação fílmica do mesmo estampadas na capa ou nas páginas ao lado de um outro, com uma arte diferente, o leitor se voltará para o primeiro, porque tal construção lhe é familiar, é agradável e, principalmente, a sua construção do imagético da obra vai estar presa à arte/imagem a qual o projeto gráfico está preso.

Como bem evidenciamos, somos seres cujos instintos visuais são mais fortes, tudo aquilo que nos agrada é facilmente aceitável por nós. Então, ao destacarmos o jovem em sua relação de conexão com a imagem, não isentamos o leitor adulto e mais experiente, haja vista as obras ricamente ornadas que explicitamos em capítulo anterior. Como mostrado, a coleção infantil de Monteiro Lobato, em território brasileiro, destaca-se por sua grande fluidez estética, ora concentrada em edições avulsas, ora em tomos encadernados ou mesmo em formatos menores.

Com constantes mudanças de artistas - que em certos casos divergem em arte -, pois alguns deles apenas trabalham a capa e outros limitam-se às ilustrações internas, entre os seus leitores mais antigos, adultos, as preferências são as mais distintas, porém é no aspecto gráfico, estético que se concentram nossas discussões, fato que reforça a nossa fala acerca da relação entre leitor e ilustração.

**Figura 72** - Arte de página de Paulo Ernesto Nesti

Fonte: Peter Pan. Editora Brasiliense, 15ª ed., 1968.

**Figura 73** - Arte de capa Manoel Victor Filho

Fonte: Peter Pan. Editora Brasiliense, 20ª ed., 1977.

**Figura 74** - Cena da animação *Peter Pan* (1953), dos Estúdios Disney

Fonte: Crissi Langwell (*online*).

Embora para muitos a relação entre imagem e texto dentro do espaço do livro possa parecer uma construção em separado, cada um destes ocupando uma página, mas mantendo um intertexto, de acordo com Camargo (1995), a relação destes dois construtores de narrativa na geografia do projeto gráfico também pode se efetivar como um amálgama, pois ambos passam a fluir de forma una no ato de contar uma história. Porém, essa fusão narrativa nem sempre é orquestrada de maneira satisfatória, pois ela vai depender do diálogo que se estabelece entre o autor, o ilustrador e o artista responsável, na maioria das vezes indicado pela editora, pela elaboração do corpo do livro.



Na discussão de Camargo (1995), a construção de um projeto gráfico requer sensibilidade para dar vida a todo o corpo de um livro, não se tratando apenas de um mero encadernamento de páginas. Dependendo do público-alvo, a construção gráfica deve transitar entre um trabalho sóbrio e uma leitura mais arrojada da junção imagem e texto, desta forma, Camargo (1995) nos oferece alguns exemplos de como tais construções são trabalhadas.

A arte de Santa Roza (Figura 75) é uma das que se destaca no aspecto da leveza e simplicidade, ora a imagem abrindo o texto bem no topo da página, ora encerrando o capítulo. Em especial na obra *Histórias da Velha Totonha* (1936), de José Lins do Rego, Santa Roza repete o mesmo discurso visual: duas imagens que se assemelham, mas se distinguem pela cor, trata-se aqui de um reforço ao discurso texto.

Outro destaque do traço do artista é a sua capacidade de sintetizar em um único quadro as pequenas vinhetas, como bem conceitua Camargo (1995), que são colocadas tanto no início de uma página, como no final da mesma, principiando ou encerrando um capítulo, um estilo que se repete em outras obras trabalhadas pelo artista, como *Histórias de Alexandre* (1944), de Graciliano Ramos.

**Figura 75** - Arte de Santa Roza



Fonte: Design sem sobrenome (online).

A relação entre imagem e texto na obra literária deve se assemelhar ao fluir da água de um rio, livre de obstáculos que represem a total compreensão por parte do leitor acerca da narrativa, seja com o uso de vinhetas, de desenhos encapsulados em molduras ou livres em sangrias que se mesclam ao texto, tornando-o um elemento da própria arte concebida ou até

mesclando-se ao código escrito na forma de uma letra capitular - arte e texto devem se manter em uníssono.

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

Neste fluir narrativo em diferentes construções estéticas, de acordo com Camargo (1995), a ilustração desempenha um conjunto de funções que a permite conectar-se com o texto e, conseqüentemente, chamar a atenção do leitor, não como um elemento decorativo, pois nenhum elemento é aleatório no espaço do livro, todo ele cumpre um determinado objetivo, uma intenção determinada pelo autor e pelos coautores, o ilustrador e o designer gráfico.

A primeira destas funções destacadas por Camargo (1995, p. 33) é a *Pontuação*, a qual, como o próprio nome já sugere, “destaca aspectos” no texto “ou assinala seu início e seu término”. A arte de Santa Rosa em muito destaca esse aspecto da linguagem visual, da mesma forma o encontramos em trabalhos de Voltolino, especificamente nas suas ilustrações da obra infantil de Monteiro Lobato (Figura 76). É através da arte de Voltolino e de outros ilustradores lobatianos que discutiremos tais funções.

Figura 76 - Arte Voltolino, 1920



Fonte: A Menina do Narizinho Arrebitado (Lobato, p. 7).

Em *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920), Voltolino faz uso incessante de vinhetas (Figura 79), que se colocam em diferentes pontos da página, ora iniciando-a, ora finalizando-a. Na simplicidade da arte, ele sintetiza cada momento que a narrativa evidencia. Em suas construções do imaginário mundo de Monteiro Lobato, Voltolino não dá destaque a suntuosos cenários (Figura 77), porque são as personagens que ganham importância nas ações que desempenham.

Na verdade, é o campo de visão do leitor que o artista esboça, pois ele se vale da seguinte ideia: de que adiantaria construir uma ilustração de página inteira se a atenção primeira do leitor é um mero ponto em toda a cena? O cenário para Voltolino é, neste sentido, irrelevante, além do mais, o próprio é filho das revistas de caricatura, cujo discurso crítico visual nesses espaços limitava-se às cenas simples, sem muita preocupação em se perder em construções periféricas que nublassem a compreensão do leitor.



Figura 77 - Arte de Voltolino, 1920



Fonte: A Menina do Narizinho Arrebitado (Lobato, p. 16).

No que concerne à *Função Descritiva* que, de acordo com Camargo (1995, p. 35), é mais propensa a ser usada em “livros informativos e educativos”, ela destaca-se logo na página de abertura da história de *A Menina do Narizinho Arrebitado*. A imagem apresenta visualmente ao leitor as quatro moradoras do Picapau Amarelo, Dona Benta, sua neta Lúcia, a empregada Anastácia e, por fim, a boneca Emília (Figura 78), cuja imagem em vinheta se encontra na página seguinte abrindo o texto.

Nessa composição de Voltolino, percebe-se um cenário esboçado ao fundo, tratando-se da primeira, embora simplória, imagem do Sítio de propriedade de Dona Benta; além desta, uma outra ilustração também de mesma proporção se coloca ao final do livro, finalizando a história e ampliando a noção do espaço do leitor. Em seu minimalismo, Voltolino divide com o texto escrito toda a construção da cena que se desenvolve.

**Figura 78 - Arte Voltolino, 1920**



Fonte: A Menina do Narizinho Arrebitado (Lobato, p. 3).

Em se tratando da *Função Narrativa*, onde “a ilustração mostra uma ação, uma cena, conta uma história”, como bem nos esclarece Camargo (1995, p. 35), na obra ilustrada por Voltolino ela se faz presente no momento em que a personagem Narizinho participa do baile no palácio do Príncipe das Águas Claras, cobrindo um espaço de três páginas, onde texto e imagem nos apresentam os convidados e a orquestra (Figuras 79 e 80), sob a ótica da personagem que se mostra deslumbrada com toda a festa.

Figura 79 - Arte de Voltolino, 1920



Fonte: A Menina do Narizinho Arrebitado (Lobato, p. 23).

Figura 80 - Arte de Voltolino, 1920

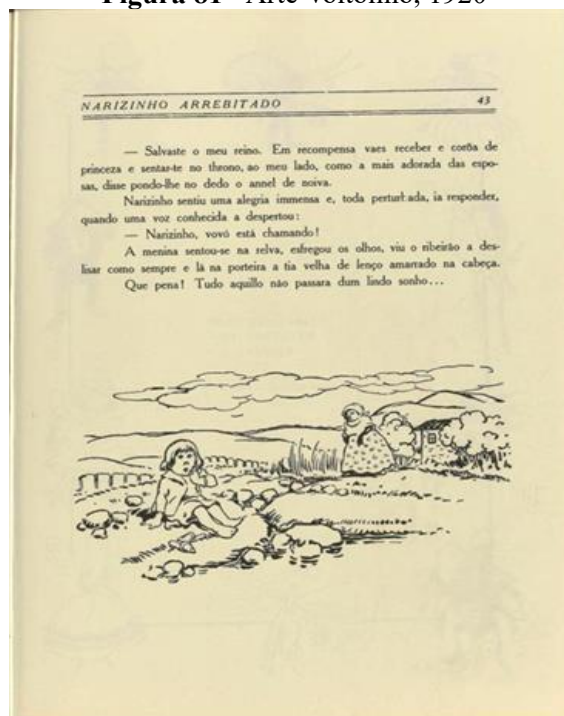


Fonte: A Menina do Narizinho Arrebitado (Lobato, p. 24).

Mais uma vez ressaltamos aqui a força da arte de Voltolino, que em sua simplicidade em muito contribui para uma leitura visual limpa e direta, sem que as imagens entrem em conflito com o texto. De tal modo, o fundo branco da página é, por assim dizer, o espaço livre para que o leitor construa, à sua maneira, o cenário fantástico dado a ele em fragmentos pelos dois aportes narrativos, tal qual um quebra-cabeças, onde a peça final é a imaginação do leitor que dá vida à história.

Ainda dentro da classificação definida por Camargo (1995, p. 36) acerca das funções que fomentam um diálogo entre o texto e a imagem, a arte de Voltolino em *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920) absorve também o elemento da expressividade/ética, que destacam “emoções através da postura, gestos e expressões faciais das personagens e dos próprios elementos plásticos, como linha, cor, espaço, luz, etc.” (Camargo, 1995, p. 36). A imagem que corresponde à *Função Expressiva* encontra-se na última página, encerrando a narrativa (Figura 81).

Figura 81 - Arte Voltolino, 1920



Fonte: A Menina do Narizinho Arrebitado (Lobato, p. 43).

Na ilustração da página 43 do livro (Figura 81), embora não exista a rigor uma preocupação do artista em se deter com mais afinco na anatomia das personagens - fato que destaca o estilo empregado pelo ilustrador na obra -, é possível observar, mesmo simploriamente que a pequena Narizinho sentada à beira de um riacho esboça certa expressão de confusão em sua face, sentimento que dá ao leitor a compreensão de que tudo o que foi vivido pela personagem tratou-se de um mero sonho.

Na composição de Voltolino, Narizinho é o principal ponto de observação do leitor que, logo em seguida, passa a correr os olhos pelos demais elementos composicionais da ilustração: a Tia Nastácia, a casa do Sítio e toda a imensidão do céu e das montanhas. No entanto, o fato de a imagem estar livre de uma moldura e até das cores contribui para que o leitor sinta uma sensação de liberdade e leveza, haja vista que a narrativa chega a um pretenso “final” pontuado por reticências.

A galeria de ilustradores de Lobato é ampla, cada um destes dono de um estilo próprio, que se vale das funções da ilustração aqui citadas para construir a narrativa em conjunto com o texto. Porém, é preciso ressaltar que tais elementos discutidos por Camargo (1995) constituem-se como frutos de diversas observações e estudos nos quais se estabeleceram correlações com as funções da linguagem e, embora existam “pontos de contato” entre ambos, estes não constituem uma correspondência perfeita. Tal postulado que nos leva à compreensão de que tais

funções podem sofrer variações em conceitos e até novas marcações/funções possam surgir, ampliando, desta maneira, a nossa percepção da construção da ilustração e de sua correlação com o texto escrito.

Dentre as funções da ilustração evidenciadas por Camargo (1995), quatro delas não se apresentam próximas das interpretações artísticas da obra *A Menina do Narizinho Arrebitado*, são elas: a Função Lúdica, a Função Simbólica, a Função Estética e a Metalinguagem. A primeira transforma o livro em um híbrido com o jogo; a segunda trata de uma construção metafórica da imagem, enquanto a terceira evidencia a forma de construção da arte e, por fim, a última discute especificamente o próprio texto. Com isso, percebemos que o estilo dos ilustradores de Lobato mantém-se dentro de uma linha tradicional da arte gráfica livresca, e as funções que discutimos anteriormente a partir do trabalho de Voltolino são as que factualmente estão presentes nas demais obras da coleção.

As *Funções Simbólica, Estética, Lúdica e Metalinguística* se configuram muito mais no texto lobatiano do que nas imagens, em obras como *Emília no País da Gramática*, *A reforma da natureza*, *Emília no País da Matemática*. A própria quebra da quarta parede, tão comum na metalinguagem, faz-se presente na ação do escritor, ao inserir o nome de seus pequenos leitores em meio às aventuras da turma dos netos de Dona Benta, como podemos observar na obra *O Picapau Amarelo*, onde o autor reserva um capítulo da referente obra para inserir um grupo de seus leitores. Não por acaso, Lobato recebia diversas cartas de pais e crianças contando suas experiências com a leitura, além de visitas em seu escritório.

Um pai escreveu-me: “Com os meus agradecimentos pela cartinha que o senhor mandou em resposta à do meu filho Lindbergh, dou-lhe a notícia de que essa missiva está concorrendo enormemente para a cura do rapaz. Diz ele que ontem foi um dos dias mais felizes de sua vida”. O menino estava no fundo da cama, convalescendo de doença grave, e minha carta fê-lo melhorar (Lobato, 2010, p. 274).

Porém, é preciso dizer que as funções aqui citadas não eram desconhecidas de artistas como Voltolino e dos demais ilustradores que se seguiram da obra de Lobato. Aliás, isso já bem explicitamos através da obra de Peter Newell, em cujo projeto gráfico, já em 1910, se evidencia uma linguagem inovadora que ampliava a percepção do leitor e a relação entre texto escrito e texto visual, a estética da materialidade na qual a interação com a obra é a peça-chave instituída pelo autor e pelo ilustrador.

Embora considerado um homem com uma visão plural no mercado editorial de sua época, Monteiro Lobato não estava alheio às estéticas da ilustração de seu tempo, porém, tais

primazias modernas da arte não se encaixavam na proposta visual idealizada por ele para os seus livros.

Em carta ao amigo Rangel, Lobato (2010) evidencia a sua visão do artístico-literário, ao se referir à obra *Inocência* (1872), do Visconde de Taunay (1843-1899). Para o criador do Picapau Amarelo, a obra lhe parecia eterna por ser simpática, pelo fato de sua simplicidade narrativa, por estabelecer uma forte conexão entre o leitor e a história, uma obra para todos, assim como o *Manon Lescaut* (1731), do Abade Prevost (1697-1763).

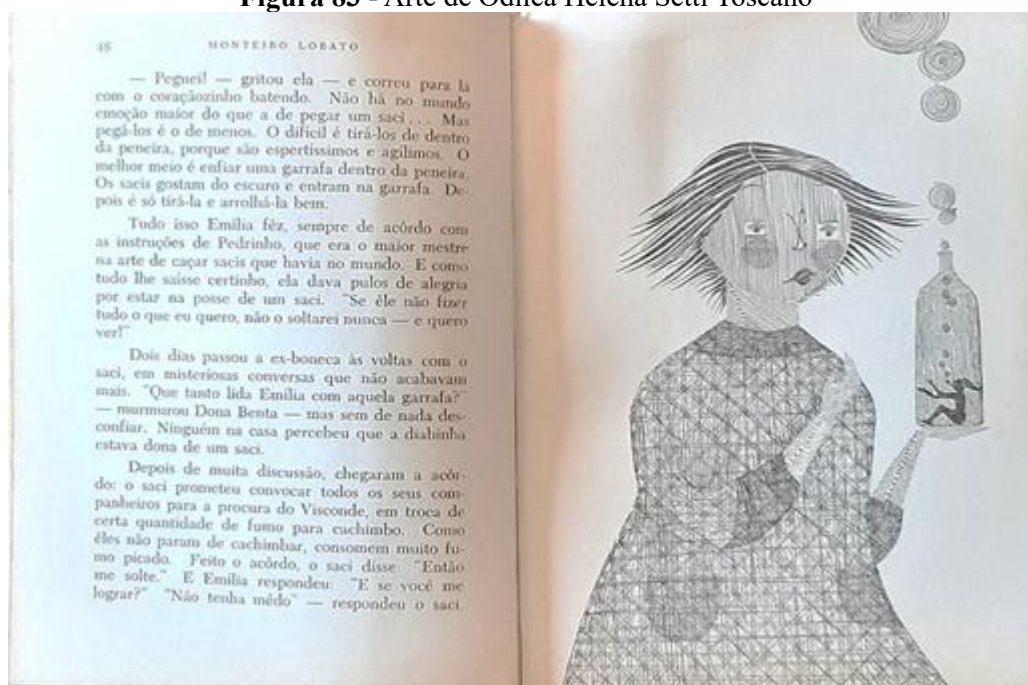
Ambos os escritos tratam da luta para romper as regras de uma sociedade e assim tentar viver o amor, seja ele recíproco e mais puro ou mesmo unilateral, a simplicidade das palavras que atinge a todos não importando o tempo. De certa forma, ao desenvolver um projeto gráfico para as suas obras infantis, Lobato buscava por um aporte visual simples e eterno, que perdurasse na memória afetiva de seus leitores.

Ao fazer uso das imagens originais de *Peter Pan* e do *Don Quixote* nas suas adaptações, o escritor e empresário procura também construir e manter laços afetivos entre o leitor e a obra. Da mesma forma, as construções visuais de seus livros para os pequenos leitores também passam a configurar como uma literatura visualmente inesquecível. A modernidade estética que fervilhava depois da semana de 1922 passou distante das páginas do universo do Picapau Amarelo, construído por diferentes artistas que primaram por um único estilo de arte que apresentava construções visuais simples com um poder narrativo forte e inesquecível para o leitor.

Entretanto, o estilo tradicional da ilustração lobatiana teve uma ruptura significativa sob o talento de Odiléa Helena Setti Toscano em *Histórias diversas*, de 1959 (Figura 91). Essa artista raramente é citada quando se trata da ufanía de artigos sobre os ilustradores de Lobato. Em seu estilo, a artista que também era arquiteta desconstrói todo um arcabouço estético desenvolvido pelos seus antecessores.

Podemos afirmar que em sua arte, Odiléa Helena Setti Toscano rompeu com a velha escola da mesma forma que os artistas da Semana de 1922 o fizeram, porém, uma revolução silenciosa em um estilo composto por hachuras e tramas que constroem personagens geometricamente delineados como se estes fossem estampas de tecido, tudo isso somado ao tom de branco e preto, que prevalece até na capa e que dividindo espaço com tons de amarelo e vermelho (Figuras 82 e 83) já inserem previamente o leitor na narrativa.



**Figura 82** - Arte de Odiléa Helena Setti ToscanoFonte: marginalia (*online*)**Figura 83** - Arte de Odiléa Helena Setti ToscanoFonte: marginalia (*online*)

Acerca dessa preferência que vemos tão marcante nas obras infantis de Monteiro Lobato, Camargo (1995, p. 41) explica de maneira universal que tais valores estilísticos

“geralmente se associam à uma determinada visão de mundo, ou seja, expressam os valores de um grupo humano”. Lobato teve em sua infância, assim como vários de seus ilustradores, contato com diferentes obras literárias de aventura, em especial as obras de Júlio Verne, onde se deparou com as extraordinárias ilustrações de Alphonse de Neuville (1835-1885), e até mesmo o *Robinson Crusoe* de autoria de Daniel Defoe com as gravuras de George Cruikshank (1792-1878).

Além disso, as revistas ilustradas são os principais espaços de fomentação de artistas que em seus traços ecoam a escola europeia de belas artes. Lobato e os seus contemporâneos conectam-se nessa linha estilística do pensamento artístico em que a ilustração não pode ser maculada com elementos que sufoquem a sua compreensão, sendo uma arte limpa e direta.

Como já fora ressaltado, a evolução da impressão no Brasil efetivou-se de forma lenta e, conseqüentemente, o mercado editorial demorou a se consolidar, e em se tratando do fazer artístico não foi diferente. De acordo com Camargo (1995, p. 41), a segunda metade do século XIX foi de intensa descoberta e transformação para o campo da arte visual, fazendo surgir “vários estilos: impressionismo, expressionismo, cubismo, abstracionismo, surrealismo, dentre outros”.

Mas, “no Brasil, as mudanças não se deram com tanta rapidez”, principalmente no que concerne à compreensão do público com relação ao novo conceito de arte que se apresentava, público esse que em parte se resumia a uma pequena elite; como nem todos possuíam uma certa educação e sensibilidade para discutir acerca das Belas Artes, muitos consumiam de forma condicionada, mecânica, presos a um conceito do que era aceitável socialmente como arte na época. Na verdade, o comportamento ainda se mantém.

Sendo assim, inserir os novos pensamentos artísticos nas páginas das obras infantis não se caracterizava como aceitável esteticamente para a grande massa de leitores que estava longe de sua compreensão, bem como era impossível de ser aceita pelos editores, escritores e artistas, que davam preferência por um texto visual mais simples, que não configurasse estranhamento e desse o retorno financeiro desejado.

As mudanças na ilustração – na ilustração infantil particularmente – vão mais devagar: o estilo dominante remonta à estética do século XIX anterior ao impressionismo, com apropriações da linguagem da publicidade e das histórias em quadrinhos. É um estilo figurativo, com predominância dos elementos descritivos e narrativos, em prejuízo da pesquisa estética. Isso é compreensível: a vanguarda procura romper com o horizonte de expectativas do público, não se importando com o tempo que ele demore para compreendê-la e apreciá-la, o livro infantil é um produto industrial, um bem de consumo que envolve investimento de capital e do qual se espera que não dê prejuízo,



ê retorno do capital Investido e – não só isso – que dê lucro (Camargo, 1995, p. 42).

Um ponto importante que Camargo (1995, p. 42) também destaca acerca do pensamento da época de Lobato é que a manutenção de uma temática e estética da ilustração na época de Lobato devia-se ao “gosto dominante”, como bem já classificamos, pela arte figurativa, já tão consolidada nas revistas de caricatura ao lado da revista de *O Tico-Tico*, publicação de bastante sucesso entre crianças e adultos, e outros periódicos que traziam em suas páginas uma diversidade de textos, além dos literários sempre ladeados com diferentes ilustrações. Dessa maneira, a hegemonia da ilustração figurativa era dominante sem que ocorresse uma abertura para “as inovações formais e temáticas” (Camargo, 1995, p. 42), tornando a evolução do mercado editorial brasileiro no espaço das obras infantis bastante lento.

Hoje, bem sabemos que as ilustrações não são apenas figurativas como possuidoras de estética mais plástica, que configuram diálogos com o texto e apresentam particularidades que ampliam a narrativa. Dessa forma e a partir do que aqui pontuamos, percebemos que a verdadeira conexão entre o texto visual e o texto escrito não se efetiva como por encanto, mas através de um planejamento prévio, em arranjos que organizam a maneira como a história será passada para o leitor.

### **3.2 As diferentes conexões entre o texto escrito e o texto visual**

“O livro infantil não pode se afastar das expectativas dos leitores”. Nessa fala de Camargo (1995, p. 42), percebemos o quanto a construção de uma obra literária pode ser um ato quase cirúrgico, pois estabelecer harmonia na totalidade de um projeto gráfico é uma tarefa deveras metódica. Vimos, anteriormente, que a junção do texto escrito com o texto visual se efetiva primeiramente dentro de um processo no qual o escritor, o ilustrador e o designer tentam chegar a um denominador comum, porém, essa trindade – que se constitui como construtora do objeto livro –, antes de qualquer coisa, observa as necessidades do público leitor, buscando compreendê-lo e, assim, perceber as suas necessidades enquanto consumidor de obras literárias, uma prática que não se limita aos infantes, mas que também abarca os adultos.

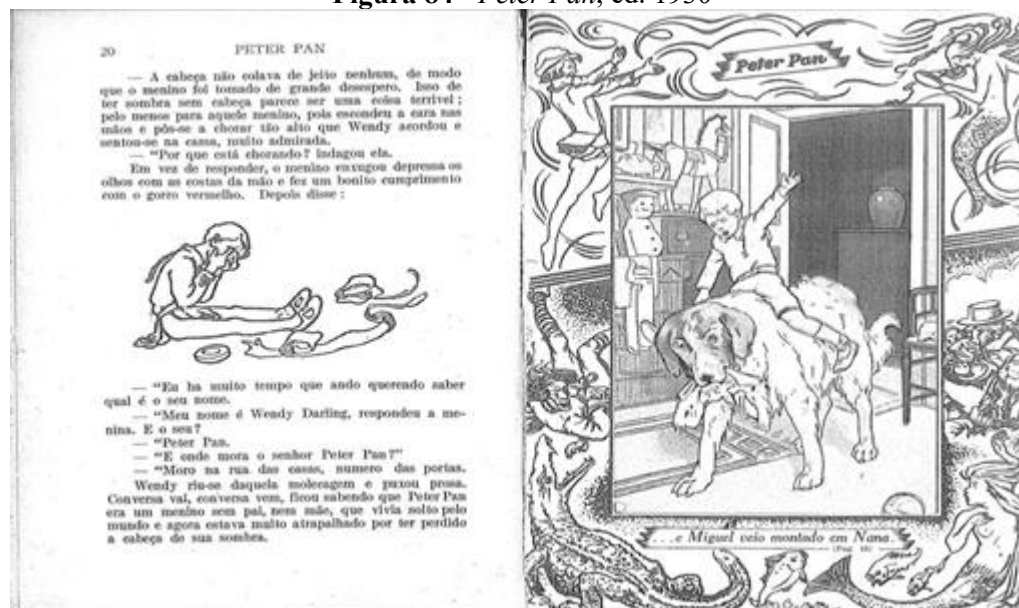
Nas palavras de Martins (1989, p. 42), “[a]ntes de ser um texto escrito, um livro é um objeto; tem forma, cor, textura, volume” e “cheiro”, podendo ser até ouvido, se assim for o objetivo de sua construção. Como já mencionamos, uma obra literária é um produto de mercado e, como tal, deve também atender às necessidades de todos os agentes participantes de sua

construção, que visam ao retorno financeiro. Por mais romantizado que seja, o ato de escrever um livro e o lucro que ele proporciona é fundamental, até mesmo para as obras religiosas.

Um bom exemplo do exercício que uma editora faz para atender às expectativas dos leitores e para poder lucrar com eles é facilmente observado na adaptação de *Peter Pan*, realizada por Monteiro Lobato. Sendo a primeira inclusão da obra de J. M. Barrie no Brasil, até o ano de 1931, Monteiro Lobato dá preferência às ilustrações de artistas ingleses, tanto interna como externamente, mas infelizmente a qualidade destas na edição nacional se mostra bem inferior diante do original, como já explicitado por nós. Contudo, para o público leitor da época, que desconhecia a obra e as imagens originais, a adaptação de forma geral foi bem recebida.

A história de Peter Pan, edição de 1930, é recontada – como indica o subtítulo da adaptação de Lobato – por Dona Benta, tratando-se de uma contação de histórias de um momento na vida dela e de seus netos. Essa obra não apresenta ilustrações dos moradores do Picapau Amarelo, sendo predominante a arte de Alice B. Woodward (Figura 84) em toda ela.

Na segunda edição de 1935 (Figura 85), o projeto gráfico foi modificado, porém, embora com certa melhoria, as ilustrações estrangeiras continuaram a vigorar sem nenhuma imagem de Dona Benta e dos seus netos. As imagens confeccionadas pela artista Alice B. Woodward foram mantidas, desta vez com uma qualidade melhor, fato que nos remete a novos investimentos em maquinário para a então Companhia Editora Nacional, pois, segundo Koshiyama (2006, p. 67), Lobato era além de um grande escritor, um homem de negócios “que buscou por inovações para a empresa de livros no Brasil” e, embora com altos e baixos em sua vida empresarial, a qualidade de suas publicações foi se mostrando cada vez mais com ótima constituição gráfica.

Figura 84 - *Peter Pan*, ed. 1930

Fonte: *Peter Pan*. Monteiro Lobato. Companhia Editora Nacional, 1ª ed., 1930.

Figura 85 - *Peter Pan*, ed. 1935

Fonte: *Peter Pan*. Monteiro Lobato. Companhia Editora Nacional, 1935.

De acordo com Lima (2019, p. 107), é apenas em 1959 que a mudança no projeto gráfico vem a se efetivar na obra adaptada *Peter Pan*, realizada por Monteiro Lobato (Figuras 86 e 87), cuja arte de capa ficou a cargo de Augustus, que absorveu em muito o trabalho conceitual das ilustrações internas de autoria da inglesa Mabel Lucie Atwell (1879-1964) e de Alice B. Woodward. Nessa nova reestruturação visual, a manutenção das ilustrações de artistas já conhecidas pelos leitores, embora não creditadas, sofreu interferência no processo de

transposição de André Le Blanc, fato que nos destaca Lima (2019), e isso transformou o livro, enquanto produto de mercado, em um objeto de fácil aceitação pelo público consumidor.

O teatro foi o primeiro dos espaços narrativos que percorreu um longo caminho até a sua consolidação para se tornar uma ferramenta de grande influência na sociedade. Posteriormente, o rádio foi o segundo veículo do entretenimento e da informação de alcance global que, em sua estrutura, abarcava também elementos do próprio teatro, como a dramatização. Mas é o cinema que vem a despertar um grande fascínio, sendo um dos grandes avanços tecnológicos que conseguia fundir imagem e som, construindo, dessa maneira, sonhos.

O poder de encanto dessa mídia foi tão intenso no passado que, em diversas passagens da obra infantil lobatiana, as personagens evidenciam o enaltecimento dos heróis da sétima arte como: Tom Mix, Gato Félix e O Pássaro Azul. É o cinema, muito antes da televisão, que vai dialogar com a literatura e, de certa maneira, vai influenciá-la, principalmente a literatura infantil e, posteriormente, a juvenil.

Os produtos estéticos surgidos ao longo do desenvolvimento humano serviram para representar, registrar e sensibilizar as sociedades quanto às suas expressões lingüísticas [sic], comportamentais e sociais. Foi assim com a pintura rupestre, com a música, com a literatura, com as artes plásticas, com a dança, com o teatro, com a fotografia e, finalmente, com o cinema. Cada estética, portanto, dialoga com o sujeito de modo objetivo e subjetivo (Galeano; Seidel, 2008, p. 44).

Ainda de acordo com Galeano e Seidel (2008, p. 45), o cinema faz gerar “novas identidades culturais”, pois, com o passar do tempo, sua influência vem a “criar nos indivíduos, outras formas de se comportar, interagir, vestir e ver o mundo”. A nova mídia narrativa, por sua vez, vale-se da literatura, usando-a como um repositório de histórias para serem adaptadas e, assim, abrindo novas perspectivas de leituras em relação à obra transportada para a tela grande. Por sua vez, o mercado editorial passa a abarcar as narrativas de cinema, seja em quadrinhos ou mesmo em obras literárias, adaptando os roteiros cinematográficos.

Sobre essa troca entre mídias, Oliveira (2002) nos esclarece que é frequente nas narrativas literárias haver uma forte relação de DNA com o avanço dos meios de comunicação, passando a adquirir um semblante cinematográfico. Entretanto, como bem explicitamos, o cinema é uma máquina de sonhos e de influência, dessa forma, a adaptação de *Peter Pan* realizada por Lobato não escapou de ser tocada pelos refletores dessa arte, não apenas em momentos narrativos, mas no campo da ilustração e - mais uma vez retomamos a premissa de

Camargo (1995) no que se refere ao mercado literário - veio a atender aos anseios de seu público leitor.

Em 1953, os Estúdios Disney lançam o seu décimo quarto longa-metragem animado, *Peter Pan* (Figura 86), cujo roteiro, como bem explica White (2011), originou-se de uma mescla da peça teatral de 1904 e do romance de 1911, ambos escritos por Barrie. Ainda segundo White (2011), a adaptação realizada pelos estúdios cinematográficos foi de grande importância para a obra de J. M. Barrie. Não que esta necessitasse de uma força para se fazer grandiosa, mas a adaptação fílmica serviu a ela como uma embaixadora por todo o mundo, definindo uma imagem conceitual que se tornou indissociável da obra original, ofuscando, inclusive, a arte da obra literária original.

**Figura 86** - Cartaz de Peter Pan



Fonte: Yo te pongo la peli ( *online*).

Isso posto, com o sucesso que o filme da Disney obteve em todo o mundo, o mercado editorial foi também tomado pela imagem conceitual de *Peter Pan*, desenvolvida pela empresa norte-americana de entretenimento. Revistas em quadrinhos e livros inundaram as livrarias e bancas de jornaleiros, dessa maneira, não demorou para que a própria obra literária de J. M. Barrie fosse também atingida pela onda estética da adaptação fílmica, não sendo difícil para o leitor europeu ou norte-americano da época encontrar uma edição do livro com as imagens consagradas do desenho animado.

O impacto do filme da Disney não se limitou apenas a modificar o imaginário infantil, mas também a visão dos ilustradores e das próprias editoras, que passaram a ter na animação estrangeira uma forma de atrair o público leitor. Ressignificando os seus projetos gráficos, ajustando-os a nova imagem de Peter Pan que através da Disney se consolidava mundialmente (Lima; Segabinazi, 2019, p. 132).

A onda Disney também se fez sentir no Brasil e, como não poderia deixar de acontecer, a obra lobatiana traz um novo projeto gráfico, precisamente na década de 1960. Porém, durante muito tempo, segundo Lima e Segabinazi (2019), a tradução realizada por Monteiro Lobato permaneceu no imaginário dos leitores, sempre carregando uma arte inglesa em suas páginas.

Com a chegada da adaptação filmica da Disney, já bem depois do falecimento do escritor brasileiro, a então Editora Brasilense dá uma nova roupagem à obra, rendendo-se à estética artística estrangeira para atrair a nova geração de leitores que, na referente década, era bombardeada pelos produtos da então conhecida Disneylândia, nome como a empresa ficou conhecida em nosso país por estampar em suas várias publicações esse mesmo título (Figura 87). Mas bem antes disso, a empresa de Walt Disney já encantava os brasileiros desde a década de 1930, apresentando o ratinho Mickey<sup>63</sup> em tiras de jornais.

**Figura 87** - Lettering revista *Disneylândia*



Fonte: Guia dos quadrinhos (online).

Atendendo às exigências de um mercado editorial cada vez mais competitivo, a nova edição da adaptação de *Peter Pan*, realizada por Lobato, recebe as feições do personagem da Disney, primeiro pelas mãos do artista Paulo Ernesto Nesti (figura 88), cuja arte replica quase que fielmente o traço da adaptação filmica. Independentemente dessa proximidade com a estética estrangeira, Nesti evidencia um trabalho que quase emula o movimento, técnica herdada das histórias em quadrinhos, uma característica que interliga todos os ilustradores após

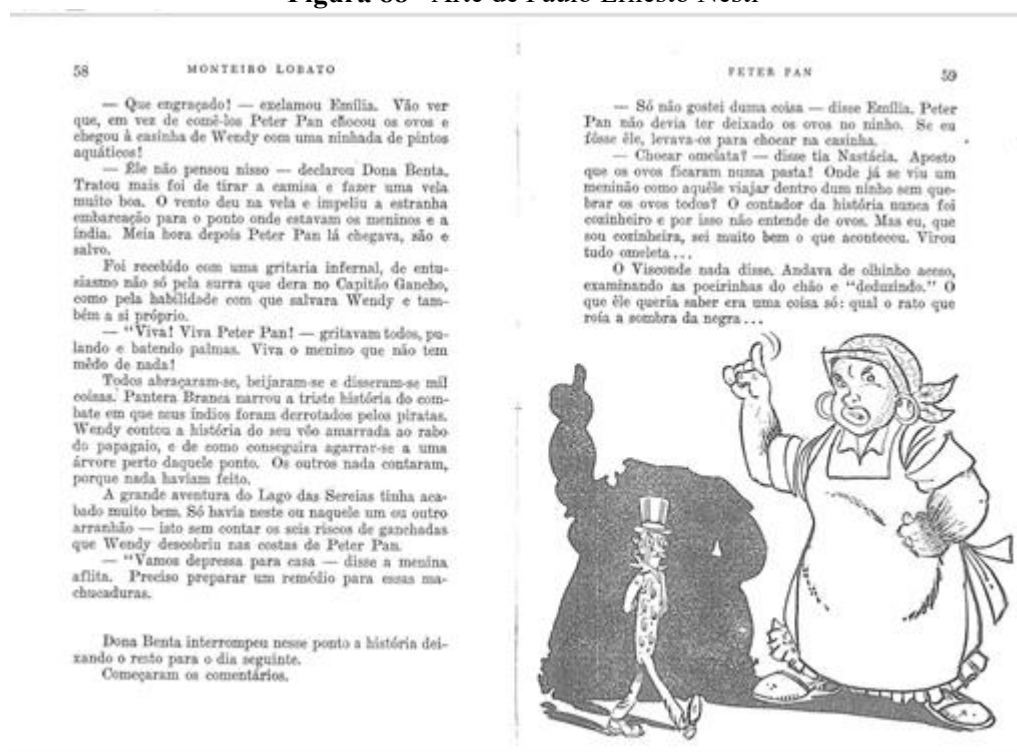
<sup>63</sup> Segundo o site especializado em quadrinhos, Planeta Gibi, a Disney faz sua estreia nas tiras de jornais em 13 de janeiro de 1930 e, dois meses depois, no mesmo ano ela chegou ao Brasil. Disponível em: <https://www.planetagibi.com.br/2020/04/quadrinhos-disney-completam-90-anos.html> Acesso em: 26 mai. 2022.



a revista de *O Tico-Tico*, publicação que, como bem pontuamos, não só vai fazer nascer o profissional da ilustração, como vai influenciar no ofício de todos eles.

Semelhante às ilustrações das edições antecessoras, o texto visual de Paulo Ernesto Nesti interliga-se harmoniosamente com a história, sem desvios ou estranhamentos, porém, o projeto gráfico interno da obra diverge por completo da capa, que ainda se mantém de autoria de Augustus (Figura 80). Embora sua ilustração seja incontestavelmente bela, ela causa uma dissonância com as imagens que integram as páginas da edição. Porém, é na inclusão de ilustrações com os personagens do Picapau Amarelo que o novo projeto gráfico mais se destaca, pois passa a colaborar com o texto na narrativa paralela, que vai se desenrolando durante a contação de Dona Benta da história de Peter Pan.

**Figura 88** - Arte de Paulo Ernesto Nesti



Fonte: Adaptação Peter Pan, 15ª ed. Ed. Brasiliense (p. 58-59).

Ao leitor desatento, a ação de Nesti em inserir apenas três imagens dos personagens de Lobato ao longo da adaptação de *Peter Pan* pode parecer insignificante, mas não é, pois nesse ato “simples” o artista brasileiro liberta a obra de um julgo total de seu correspondente estrangeiro. No entanto, ao dar preferência estilística a uma representação fílmica por questões mercadológicas, ocorre aqui na ação do artista o que Hutcheon (2011) chama de “ruptura”, nesse caso, com o passado clássico da obra original, que se torna obsoleto, pois a construção Disney passa a representar, para alguns, a modernidade no fazer artístico, o padrão plástico, o



novo modelo a ser seguido que está ligado a algo rentável - um pensamento que ainda hoje se configura quando o mercado editorial procura desenvolver um produto para o público infantil. Se formos um pouco além das páginas dos livros das grandes editoras, também veremos essa padronização no teatro, na TV e em animações de baixo orçamento.

A linguagem cinematográfica confere à literária uma nova forma, repleta de elementos provenientes do universo audiovisual. Além disso, a literatura é a responsável por desenvolver a narrativa a ser transformada em filme. As duas formas estéticas, apesar de independentes, relacionam-se e interagem uma com a outra, num processo associativo, estando ambas dispostas a exercerem e a sofrerem influências. O cinema e a literatura como produtos humanos estão relacionados não só à cultura dentro da qual se desenvolveram, mas também criam, em outras culturas de outros povos, novas práticas, novos rituais e novos comportamentos (Galeano; Seidel, 2008, p. 53).

Como afirmamos, em sua arte, Paulo Ernesto Nesti se manteve preso a um padrão estimulado por imposições mercadológicas. Todavia, uma segunda ruptura vem a ocorrer quando o ilustrador Manoel Victor Filho assume o encargo do projeto gráfico da coleção infantil de Monteiro Lobato. Em seu trabalho, Victor Filho executa o que o seu antecessor não teve chance de realizar, ou seja, construir a sua visão pessoal do personagem-título.

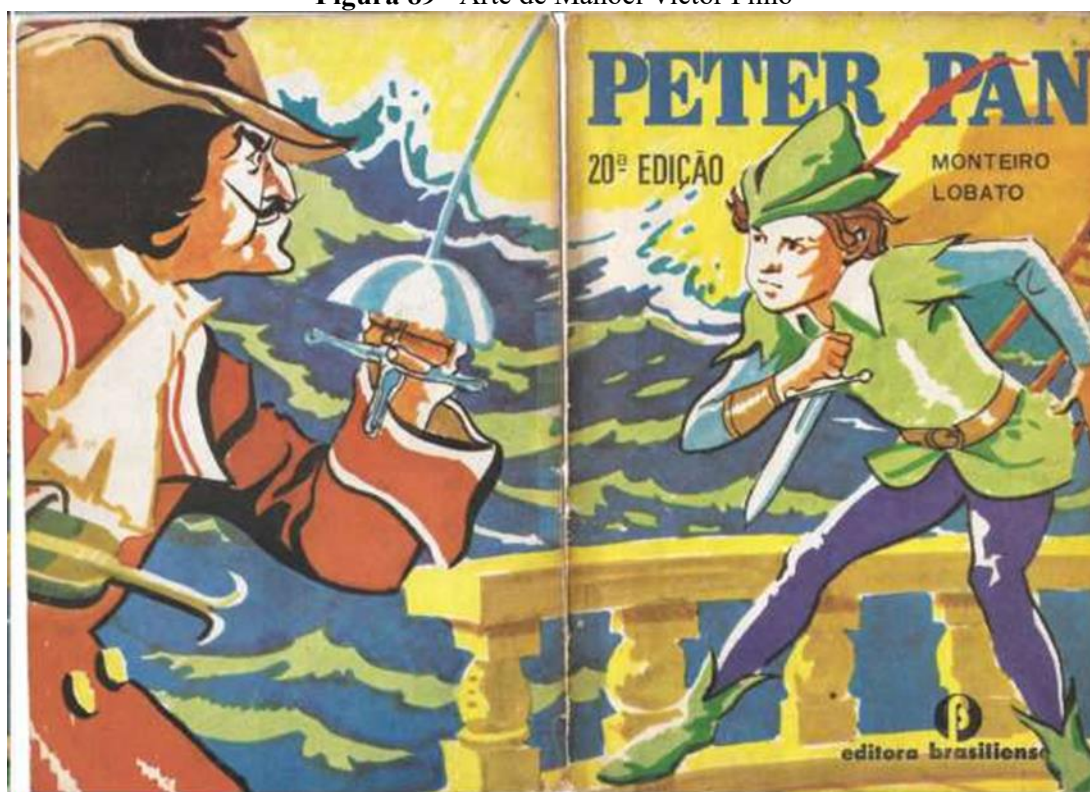
O Peter Pan da nova fase da coleção lobatiana passa a apresentar um porte altivo, com um físico mais delineado, bastante heroico, com feições mais realistas, perdendo de vez os traços infantilizados da famosa animação (Figura 89). Leveza, é essa a característica principal do traço empregado por Victor Filho que, assim como o seu colega, demonstra uma forte ligação com as histórias em quadrinhos. Parte dessa força narrativa e do movimento se caracteriza principalmente pela composição do artista não se encontrar cercada por molduras.

Assim como no trabalho de Voltolino, em *A Menina do Narizinho Arrebitado*, a participação do leitor é fundamental para dar forma ao universo que vai ganhando novas construções. Na medida em que a personagem caminha pela página, a dimensão branca que o cerca não é verdadeiramente vazia, ela se encontra sendo preenchida pela imaginação do leitor, que o faz mediante sua leitura do texto visual e do texto escrito.

Para o leitor mais atento, o Peter Pan que Manoel Victor Filho desenvolve é uma imagem mais juvenil do ator Errol Flynn (1909-1959) em seu papel de maior destaque, o do herói Robin Hood (Figuras 90 e 91), personagem que também foi transportado para o cinema e que possui uma discussão semelhante à criação de J. M. Barrie no que concerne ao processo da adaptação.

As diversas pranchas ilustradas por Manoel Victor Filho - não apenas na adaptação aqui discutida, mas em todo o conjunto da obra - são de um romantismo sem igual (Figura 92): uma paleta de cores suaves, que mistura tons de azul, verde e amarelo juntamente às nuances de terra, o que nos remete ao pacato universo do Sítio do Picapau Amarelo, cuja primeira leitura realizada não é sobre a história, mas se trata do despertar de lembranças mais profundas acerca de um passado que nos remete ao universo lobatiano. As ilustrações de Manoel Victor Filho exercem um novo vigor em todo o conjunto da obra, mas, de acordo com Lima (2019), lamentavelmente foram minguando com o passar do tempo em cada um dos volumes da coleção, principalmente, as imagens coloridas que foram praticamente relegadas unicamente às capas.

**Figura 89 - Arte de Manoel Victor Filho**



Fonte: Adaptação Peter Pan, 15ª ed. Ed. Brasiliense (p. 58-59).

Não há como negarmos a forte influência do filme do ator Errol Flynn na arte de Manoel Victor Filho (figuras 90 e 91). Ao nos depararmos com as imagens do ator, em seu traje vemos claramente o chapéu de pele com penacho, um bracelete de couro em uma das mãos, o colete em tom escuro, com mangas curtas franjadas sobrepondo uma camisa com mangas longas e a tradicional calça de malha colada ao corpo. É, pois, a linguagem cinematográfica em sua construção artística conferindo à literatura um pouco de si (Galeano; Seidel 2008).

**Figura 90 - Errol Flynn**

Fonte: Las caras del cine 2 (*online*).

**Figura 91 - Errol Flynn**

Fonte: The telegraph (*online*).

De acordo com Galeano e Seidel (2008, p. 53), a relação entre cinema e literatura é de quase simbiose e se estreita cada vez mais não pelo fato das muitas adaptações que ocorrem, mas pela contribuição que esse processo de idas e vindas de narrativas acarreta, como é o caso da linguagem de cada uma ganhando novas proporções. Sendo assim, essas “formas estéticas” mantêm suas relações “de acordo com a contemporaneidade, na medida em que a concepção de leitor e leitura exige posturas metodológicas em que esteja presente a interdisciplinaridade, que compreenda várias modalidades discursivas e incorpore novas tecnologias”, possibilitando ir além do básico, que é a relação texto-leitor e sua decifração. Essa imersão, conforme Hutcheon (2013), catapulta o leitor para espaços maiores que ampliam a sua visão da narrativa primeira, ou seja, do livro ao filme e deste para um jogo ou uma animação, seguindo caminho por um brinquedo que representa as personagens do livro e, dessa forma, o leitor continua a sua jornada, ampliando a sua percepção da história lida.

**Figura 92 - Arte de Manoel Victor Filho**

Fonte: Espaço Reinações de Narizinho (*online*).

Monteiro Lobato sempre se mostrou um entusiasta das novas tecnologias, como nos evidencia Koshiyama (2006) ao nos oferecer um minucioso perfil do autor e empresário. Ela diz que em seu fabuloso mundo literário, Lobato enalteceu os avanços científicos, principalmente o cinema e os seus grandes heróis, mas, enquanto viveu, infelizmente sua obra não recebeu a devida homenagem por parte da sétima arte, um acontecimento que, de acordo com Lima (2019), só viria a ser realizado depois de sua morte, no ano de 1951, com a adaptação da obra *O Saci*, filme dirigido por Rodolfo Nani.

Entretanto, não foi o cinema a causar o maior impacto no universo lobatiano, mas a TV, uma tecnologia que mudou os rumos do entretenimento e da informação em todo o mundo. No Brasil, o primeiro sinal aberto de TV foi inaugurado no ano de 1950, tendo como a pioneira das emissoras, a “TV Tupi Difusora – canal 3” (Lins, 2013, p. 126), que pertencia ao grande “império” de Assis de Chateaubriand.

A primeira adaptação televisiva do Sítio do Picapau Amarelo, segundo Correa e Zappone (2013, p. 133), efetiva-se ainda na década de 1950 com relativo sucesso. Devemos lembrar que possuir um aparelho em princípios da implantação do sinal de TV era um luxo para poucos, além disso, o sinal não chegava em todo o país, questão que passou a melhorar a partir do uso de “verbas publicitárias que possibilitavam o seu aperfeiçoamento técnico, artístico e mesmo para ampliar a sua capacidade de irradiar a programação na segunda metade dos anos 1960”.

Além da TV Tupi, Dona Benta e os demais moradores de sua propriedade ganharam o imaginário dos telespectadores de todo o país em diferentes leituras de outras emissoras - “em 1964 a TV Cultura lançava também sua adaptação, seguida pela Rede Bandeirantes, em 1967,



e pela Rede Globo, em 1977” (Correa; Zappone, 2013, p. 292). Foi nesta última empresa que a obra infantil lobatiana alcançou um sucesso estrondoso a tal ponto que causou uma nova ruptura na estética visual de toda a coleção, adequando-a em um grande projeto comercial que incluiu não apenas os livros, mas também outros itens, tais como: revistas em quadrinhos, álbuns de figurinhas e brinquedos. Tais produtos confeccionados estavam muito mais atrelados à série televisiva do que propriamente à obra literária e, como bem podemos constatar nas imagens (figuras 93, 94 e 95), passaram por diferentes estágios conceituais.

**Figura 93** - *Sítio do Picapau Amarelo* - n.1  
RGE, 1977



Fonte: Alearte quadrinhos (*online*).

**Figura 94** - *Sítio do Picapau Amarelo* - 1ª  
Série RGE, 1978



Fonte: Guia dos quadrinhos (*online*).

**Figura 95** - Álbum *Sítio do Picapau Amarelo* - RGE, 1981



Fonte: Rock & quadrinhos scans (online).

Para olhos mais atentos, existem diferentes elementos conceituais que se destacam em toda a evolução dos produtos da linha *Sítio do Picapau Amarelo*, que rompem com as fronteiras dos livros - a primeira fase dos quadrinhos vai se mostrar bastante volúvel em relação ao traço de cada artista, que toma para si a tarefa de ilustrar a edição. Embora exista um padrão, cada um deles deixa um pouco de suas particularidades na imagem, basta observar a primeira edição da revista em quadrinhos, de 1977 (Figura 93), com a ilustração de Ambrósio Dutra Moreira, e compará-la com a edição de número doze, de 1978 (Figura 96), e facilmente poderemos constatar uma arte em movimento. que também evidencia a passagem por uma atualização temporal das personagens, aproximando-as ainda mais dos leitores, em uma ressignificação do texto visual.

Por mais que se discuta acerca da força da narrativa contida na ilustração, evidenciando o seu valor semiótico e a sua importância ao lado do texto escrito, ela jamais será um cânone. No máximo, o texto visual será um elemento afetivo aos olhos do leitor. Se olharmos para a constante rotatividade das ilustrações impulsionadas por questões alheias à própria literatura - o interesse econômico, os modismos e a necessidade de uma adequação da obra literária ao tempo - a adaptação de *Peter Pan*, por Monteiro Lobato, insere-se no primeiro e segundo aspecto; porém, a totalidade da obra lobatiana infantil concentra-se no segundo e no terceiro aspecto. Mesmo assim, isso não significa que o texto visual é um elemento menor e sacrificável, ao não ser visto enquanto cânone como o texto escrito, mas ele se torna maleável ao tempo e às necessidades de mercado, sem perder a sua essência.

Para melhor compreensão, vamos tomar como exemplo uma obra traduzida ou adaptada que, em sua transposição para um outro país, é ajustada, adequada, tendo certos elementos semânticos que a tornam próxima do público para o qual está sendo direcionada, sem que exista uma interferência que descaracterize o texto original em tempo e espaço, nem as peculiaridades das personagens. De tal modo, o *Peter Pan* criado pelo escritor J. M. Barrie, em sua narrativa clássica, jamais deixará de ser uma criança com trajes de folhas, que se nega a crescer e que sempre vai sair em busca de aventuras.

Como Lobato sempre foi um escritor perfeccionista, a obra *Reinações de Narizinho*, até chegar ao que hoje conhecemos, foi sendo construída desde a sua primeira edição, em 1931, não apenas com modificações da primeira história, mas também com a inserção das novas histórias - as quais haviam sido publicadas, isoladamente, ao longo dos anos de 1920 e início da década de 1930 - até, enfim, todas elas serem reunidas em único volume. Entretanto, nem por isso a obra se descaracterizou.

Como bem evidenciamos, as mudanças estéticas causadas pelo grande sucesso da série televisiva não se limitaram apenas a produtos periféricos, mas também à própria coleção de livros. De acordo com Lima (2019, p. 117), esse fato ocorreu “entre as décadas de 80 e 90” e sua edição ficou a cargo da Editora Círculo do Livro, “por cortesia dos herdeiros de Monteiro Lobato e da Editora Brasiliense S.A.”, como é atestado na página de rosto de cada volume. Lima (2019) destaca que a coleção era composta por 15 volumes, todos em capa dura, e todas as ilustrações, tanto de capa como internas, mantinham o mesmo traço das revistas em quadrinhos (Figura 96), um projeto que ficou a cargo de uma grande equipe sob a direção do artista Jorge Kato.

A coleção editada pela Círculo do Livro é a segunda a manter uma uniformidade gráfica entre a capa e as imagens internas - a primeira fora desenvolvida pelo artista Manoel Victor Filho. Nesse intenso trânsito de construções do imaginário lobatiano, a nova coleção torna-se o principal ponto de partida para o novo leitor e espectador da série de TV, um acontecimento que somente se repetiria anos mais tarde com uma nova fase nas produções televisivas ampliando o alcance do universo do Picapau Amarelo para novas mídias narrativas, (Lima, 2019)



**Figura 96** - Coleção Monteiro Lobato, Editora Círculo do Livro



Fonte: Listas de livros (*online*).

Ao contrário do que podemos imaginar, toda essa multiplicidade de imagens evocativas ao mundo infantil construído por Monteiro Lobato de forma alguma acarretou dissonância entre os leitores. É lógico que, entre os mais antigos apreciadores das obras, existe uma preferência particular sobre qual ilustrador é o mais celebrado, porém as diferentes abordagens gráficas do Picapau Amarelo não causam estranhamento.

Na verdade, a narrativa lobatiana evoca imagens afetivas, muito anteriores aos seus livros, as quais nada mais são do que construções vivas do mundo real. A isso Arroyo (1990) classifica como “livros de memórias”, não apenas no sentido das muitas narrativas ancestrais dos portugueses somadas às indígenas e africanas, mas na perspectiva de quem as contava: velhas negras, amas de leite “que supriam outrora a insuficiência de livros para as crianças”; em épocas mais tarde, também as avós passaram a figurar neste espaço da contação.

Tendo em vista que somos uma nação relativamente nova e, dessa maneira, este passado colonial e suas mazelas ainda se façam bastante vivos em nossas vidas, não é de se estranhar que Arroyo (1990) evidencie alguns depoimentos de autores que, em suas reminiscências, evocam uma velha escrava que lhes serviu de ponte para os livros, com suas simplórias histórias. Embora tais recordações estejam relacionadas a um passado vergonhoso de julgamento e sofrimento de homens e mulheres, elas ainda se mantiveram depois da abolição, uma vez que negros e negras ficaram marcados na tradição da contação de histórias, uma prática que alguns tentam replicar até os dias de hoje, seja em atividade pedagógica ou mesmo em momentos com os filhos, a fim de que estes também desfrutem das mesmas experiências

narrativas de suas infâncias, cuja contação ficou a cargo dos avós, e tenham um envolvimento maior com a literatura.

Lembremos que fazer com que as crianças viessem a morar em seus livros sempre foi o plano literário de Lobato (2010), de certa forma, mantendo viva a sua própria infância. O escritor procurava resgatar a criança de um universo adulto, cercado de uma semântica barroca e distante da própria realidade - afinal, há muito tempo que o Brasil já não era mais uma colônia -, porém, a gramática da imaginação literária ainda estava presa à uma realidade não brasileira. E é justamente *A Menina do Narizinho Arrebitado*, segundo Gouvêa (1999, p. 14), que vem a romper “com os cânones que regiam e balizavam o texto literário destinado ao público infantil” como também referenciavam e, de certa forma, controlavam o imaginário dos pequenos leitores.

Entretanto, além desse apelo emocional com o passado, as ilustrações contidas nas obras de Lobato também se destacam pelo diálogo que os artistas passaram a manter entre si. Mesmo que cada um deles buscasse empregar suas próprias leituras das narrativas, não deixaram de dar continuidade a um eco artístico iniciado com o lançamento de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, tendo como guia o mestre Voltolino e uma de suas vinhetas, que integra as páginas da primeira edição da obra de estreia de Lobato no universo infantil, sendo a mais ressignificada de todas (Figura 97). É a partir dessa constatação que percebemos o quanto a ilustração, em sua constante repetição, colabora com a manutenção das memórias afetivas dos leitores.

**Figura 97** - Arte Voltolino (1920)



Fonte: *A Menina do Narizinho* (Lobato, p.5).

Em *A Menina do Narizinho Arrebitado*, Voltolino constrói uma sequência narrativa com cinco imagens onde toda a cena se desenrola no rosto da menina Lúcia. Enquanto o Príncipe Escamado e o Besouro Cascudo discutem acerca do inusitado achado no nariz da jovem, ela finge dormir, escutando toda a conversa dos pequenos seres que caminham despreocupados.

A relação entre texto escrito e texto visual é emoldurada e podemos afirmar seguramente que a sequência das imagens elaboradas consegue ser cinematográfica, pois o artista trabalha toda uma transição de cena que em muito se assemelha a um *story board*. A cena descrita se tornou clássica e referência entre os muitos artistas que deram vida ao mundo encantado do Picapau Amarelo (Figuras 98, 99 e 101). Inclusive, esse cânone da ilustração foi, como destaca Lima (2019), uma construção que serviu também de inspiração para o artista italiano Vincenzo Nicoletti (---? - ---?) (Figura 100), que procurou oferecer aos pequenos leitores de sua pátria um pouco da magia visual que os brasileiros já desfrutavam.

**Figura 98** – Ilustrações de J.U. Campos, 1943



Fonte: Pinterest (*online*).

**Figura 99** - Ilustração de Jean G. Villin, 1931



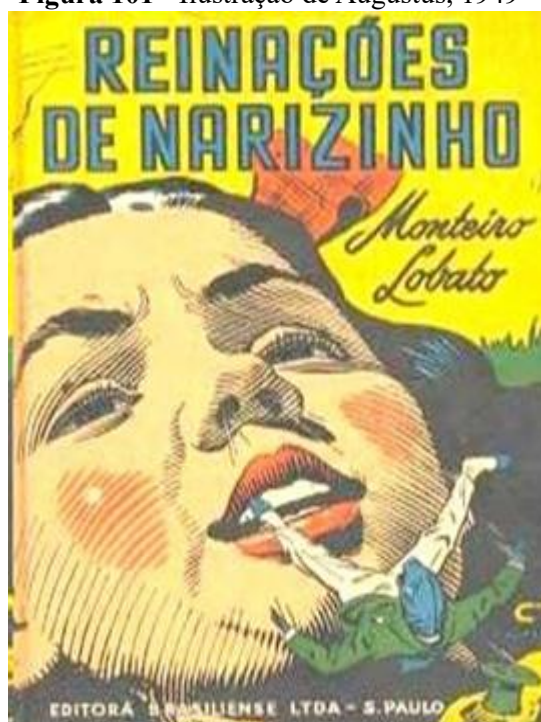
Fonte: boaleituraparavoces (*online*)

**Figura 100** - Ilustração de Vincenzo Nicoletti, 1945



Fonte: monteirolobato (*online*)

**Figura 101** - Ilustração de Augustus, 1949



Fonte: boaleituraparavoces (*online*)



São totalmente inexistentes as informações acerca destas releituras artísticas como sendo um projeto gráfico determinado pela editora sob orientação do próprio Monteiro Lobato. Em seu trabalho, Lima (2019) nos fala que todas estas repetições são vistas como homenagens realizadas pelos próprios ilustradores mais novos aos seus antecessores. Isso se mostra verdadeiro, haja vista a ação de Manoel Victor Filho em desenvolver uma narrativa com a sua ilustração de capa para a adaptação de *Peter Pan* (Figura 102) - com a arte de Augustus (Figura 71), transformando a sua composição e evidenciando o início do combate entre as personagens, enquanto a arte de seu antecessor mostrava o resultado final desse conflito.

De acordo com Alencar (2014), todo ilustrador evoca um pouco de si como criança no desenvolvimento de sua arte. Nessa linha de pensamento, ao estabelecerem suas releituras de ilustrações passadas, os artistas põem para fora construções visuais não apenas com o intuito de homenagear, mas para que estas encontrem-se vinculadas a um cânone afetivo, uma outra leitura possível da cena representada. É lógico que isso não é uma regra seguida a rigor pelos ilustradores, mas sempre será o texto visual clássico que vem à mente de todo ilustrador que se dispõe a trabalhar com as obras de Monteiro Lobato. É possível afirmar que, por se tratar de uma arte bem mais reconhecível, em se tratando de obras infantis já bem consolidadas no mercado editorial, o uso de tais releituras gráficas é de certa maneira preferido - o próprio *Peter Pan* é uma dessas obras que nunca deixa de exibir uma arte mais próxima do conceito Disney, pois, como já evidenciamos, trata-se de uma questão de mercado.

**Figura 102** - Ilustração de Manoel Victor Filho



Fonte: Editora Brasiliense (1977).

Porém, além das ações aqui postuladas - que contribuem para uma relação de maior conexão entre o texto escrito e o texto visual - e do tradicional planejamento gráfico livre de interferências externas, existe a imposição da sociedade que determina certas regras, políticas, morais e religiosas que interferem no processo criativo dos artistas gráficos e também dos escritores. Cada época está atrelada a uma visão particular “do certo e do errado” a ser trabalhado na arte ou até mesmo no que se refere à maneira como cada pessoa deve se portar em seu dia a dia. Trata-se de um ato de controle muitas vezes associado à arbitrariedade de sistemas políticos ditatoriais, mas, com o passar do tempo, essas ações de “conduta” foram se transformando, não como um compêndio de regras, mas através de leis firmadas e, principalmente, de posturas comportamentais inseridas na sociedade.

Tendo discutido até aqui a relação entre o texto verbal e a imagem, no próximo capítulo, passaremos a analisar a evolução da personagem lobatiana, Narizinho, procurando expor e discutir os traços de brasilidade existentes na sua representação gráfica e a proximidade desta com o que fora descrito por Lobato.

#### 4. AS TRANSFORMAÇÕES NA ILUSTRAÇÃO DA PERSONAGEM NARIZINHO, DE 1920 A 1970

A estética visual do livro, no que concerne à toda elaboração de um projeto gráfico, deve-se muito à longa caminhada percorrida pela ilustração, estampando as páginas dos diversos periódicos e anúncios de propaganda, pois foram esses espaços os fomentadores de grandes artistas que deram a cara e a forma do traço tipicamente brasileiro e, o principal de tudo, firmaram no país a profissão de ilustrador. Monteiro Lobato foi, como bem evidenciamos, um expectador de dois momentos da história literária: ainda no século XIX, foi um leitor apaixonado por narrativas de aventura, como ele mesmo revela em carta ao seu amigo Godofredo Rangel, mostrando como foi sua vontade de morar nas páginas da obra de Júlio Verne.

Entrando no século XX, Lobato se mostra um leitor mais consciente não apenas com o que se lê, mas no que se refere à maneira como a literatura é construída para a população, decidindo, pois, abraçar a linguagem ainda presa a um passado colonial e indo mais além, levando o livro para novos espaços, facilitando a sua aquisição. Monteiro Lobato não criou a literatura infantil e juvenil, como alguns costumam dizer, mas deu a este produto da indústria, como classifica Camargo (1995), uma nova roupagem não apenas no texto escrito, já que permitiu um apelo visual maior do projeto gráfico, tanto de obras por ele adaptadas como também no universo fantástico concebido por ele.

*A Menina do Narizinho Arrebitado* é a obra que dá início a um novo contar de histórias para crianças. A menina Lúcia, nome original da personagem lobatiana, abre as portas do sítio de sua avó, Dona Benta, que cuida com todo carinho de sua neta, órfã de pai e mãe, com a ajuda de sua criada Nastácia, chamada carinhosamente de tia pela menina. Esse é o trio que nos é apresentado assim que começamos a ler as Reinações, obra que aos poucos foi ganhando mais corpo, no que concerne às novas aventuras da pequena heroína.

Monteiro Lobato, assim como muitos de seus contemporâneos, cresceu dividido em um mundo de leituras, o que correspondia às histórias estrangeiras e às de raízes puramente brasileiras. O primeiro conjunto estava reunido nos livros que se concentravam nas mãos de poucos indivíduos, já o segundo grupo de histórias eram narradas não em livro, mas na oralidade dos integrantes mais velhos da família ou de agregados descendentes de escravos. Tais narrativas nasceram da confluência das três correntes culturais, a indígena, a africana e a europeia (Arroyo, 1990), que deram origem à formação do povo brasileiro.



As reinações da menina Narizinho, em sua primeira edição, resgatam toda a essência de um universo fabuloso puramente brasileiro, porém com o passar dos anos, nas muitas revisões no texto de sua obra de estreia, ocorreu uma modificação dessa pureza narrativa: o escritor estabeleceu novos rumos em suas ressignificações do texto original. Nesse processo, porém, ele erigiu uma ponte entre o seu mundo fabuloso e os demais universos da fantasia existentes até então, sobretudo, da mídia cinematográfica. Tal momento marcante dessas novas Reinações de Narizinho acontece de maneira burlesca quando a menina Lúcia encontra a Dona Baratinha, guardiã das histórias estrangeiras, que está à procura de um personagem fugitivo de seu livro de histórias, o Pequeno Polegar, que ela acredita estar escondido no Reino das Águas Claras. Esse embate não está na primeira edição.

As personagens das histórias da Dona Baratinha não desejam mais viver presas na mesmice do passado, querem novas aventuras, inclusive, desejam também conhecer a própria Narizinho. Assim determina Monteiro Lobato, sacudindo o mundo clássico da fantasia, apossando-se dele e abalando as estruturas das histórias onde a sua personagem Lúcia é o catalisador de toda a mudança, pois a imaginação da pequena neta de Dona Benta torna o faz de conta verdadeiro, atraindo para o espaço do Picapau Amarelo todos os mundos da fantasia, ideia que originalmente não acontecia, sendo considerado um mero devaneio da menina.

Esse universo próprio que é o Sítio, contém um outro universo que lhe é paralelo, habitado por seres fantásticos: o Reino das Águas Claras, onde se rompem definitivamente os domínios da realidade e da imaginação. Narizinho adentra tal universo através do devaneio, situado na fronteira entre a realidade e o sonho, espaço privilegiado da manifestação da fantasia e imaginação. A entrada no espaço imaginário dá-se, inicialmente, na escrita de Lobato, quando a menina está sonolenta ou sonhando e rompe com os espaços e tempos reais, característicos do cotidiano do Sítio (Gouvêa, 1999, p. 19).

Entretanto, ao contrário da personagem de Lewis Carroll, a heroína lobatiana transforma o sonho em realidade, fazendo com que o pequeno leitor fortaleça a sua fé no faz de conta, pois o Picapau Amarelo passa a romper a quarta parede e se torna parte do nosso mundo. Uma prova dessa força da narrativa do escritor foram as muitas cartas de crianças e pais recebidas por ele, missivas que o parabenizavam pela obra e, ao mesmo tempo, mostravam a crença dos pequenos no imaginário narrativo do escritor.

Um pai escreveu-me: “Com os meus agradecimentos pela cartinha que o senhor mandou em resposta à do meu filho Lindbergh, dou-lhe a notícia de que essa missiva está concorrendo enormemente para a cura do rapaz. Diz ele que ontem foi um dos dias mais felizes de sua vida”. O menino estava no

fundo da cama, convalescendo de doença grave, e minha carta fê-lo melhorar (Lobato, 2010, p. 274).

Segundo Gouvêa (1999), essa proximidade do escritor Monteiro Lobato com a criança leitora do século XX é o principal diferencial em relação à estética narrativa do passado ainda colonial, que não tratava os pequenos leitores como indivíduos distintos dos adultos em sua construção do imaginário. Ao se dirigir para as crianças, ele rompe com toda uma construção narrativa arcaica, evidenciando a sua “insatisfação”, como evidencia Gouvêa (1999, p. 17), com todo o cânone literário, que se mostrava estagnado, necessitando de uma grande mudança que vai sendo orquestrada nas edições futuras de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, principalmente na já citada passagem do encontro entre a jovem Lúcia e a Dona Baratinha, quando a menina fala: “(...) ninguém quer mais saber de suas histórias emboloradas”, um pensamento contestador acerca do passado, que vai ecoar em outras de suas histórias ora na voz da boneca Emília, ora na voz de Pedrinho.

A ressignificação do mundo da fantasia, proposta por Lobato, torna o Sítio do Picapau Amarelo existente em nossa realidade, transformando todos os espaços das brincadeiras infantis - seja no campo ou na cidade, no quintal ou jardim de casa - uma parte desse faz de conta narrativo. Esse é o verdadeiro poder do encantamento que as histórias despertam nas crianças.

Em entrevista concedida ao jornalista Silveira Peixoto, o escritor é indagado acerca de como a escrita para crianças despontou em sua vida, mudando totalmente a sua prosa narrativa. A essa pergunta, Lobato (1939, p. 47) responde que esses escritos “vieram como crianças. Um grão de pólen, trazidas pelo vento, caiu-me lá em algum óvulo cerebral e gerou o primeiro: ‘A menina do Narizinho Arrebitado’”, uma obra que teve uma tiragem inicial de cinquenta mil e quinhentas edições, o que, de acordo com o próprio autor e também editor na época, tratou-se da “maior loucura” de sua vida, “um verdadeiro despropósito editorial”.

Ainda conforme Lobato (1939, p. 47), o resultado de sua loucura editorial foi a venda total dos livros, dentre os quais trinta mil exemplares foram comprados apenas pelo governo de São Paulo “para uso nas escolas”, tudo isso devido a uma estratégia comercial, pois o escritor havia produzido uma tiragem de quinhentos exemplares em papel de boa qualidade e enviado gratuitamente para as escolas do Estado. Como ele afirmou em uma outra entrevista ao mesmo Silveira Peixoto, em 1943, foi graças a uma visita em várias escolas que o então Presidente do Estado de São Paulo, Dr. Washington Luís (1869-1957), e o Secretário do Interior, Alarico Silveira, (1875-1943), depararam-se com um livro extra de leitura, bastante gasto, de tanto que as crianças liam. Segundo Lobato (1943, p. 62), “o Dr. Washington fez a seguinte observação

ao seu secretário: Se este livro anda assim neste Estado [sic] em todas as escolas, é sinal de que as crianças gostam muito dele. Indague de quem é e faça uma compra grande, para uso em todas as classes”. Foi assim, então, que as portas do mundo da fantasia do Picapau Amarelo foram abertas para as crianças.

Distribuir quinhentos livros não se tratou apenas de uma ação filantrópica, mas por trás desta havia a tenacidade de um bom estrategista, afinal Monteiro Lobato era um homem de negócios e em sua atitude desvairada, como ele próprio nos revelou, pôde testar o seu público leitor diante de sua obra. Contudo, a visita do Presidente do Estado de São Paulo tratou-se de um mero acaso do destino que acelerou o sucesso e o andamento de um projeto de vida. “Ando com ideias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo” - revelava o autor (Lobato, 2010, p. 254) em uma missiva datada de 1926 ao amigo e confidente Godofredo Rangel. Nessa época, Lobato já havia publicado novos contos, que posteriormente integraram as reinações da menina Lúcia, relato que nos mostra o quanto a sua escrita para os pequenos se fez bem mais forte anos depois com novas histórias.

Entretanto, se a obra *A Menina do Narizinho Arrebitado* é um marco literário para leitores e estudiosos, para o seu autor tratou-se de um verdadeiro milagre, não apenas pela venda para o Governo do Estado, mas pelo fato de que em oito meses as demais edições foram vendidas tal foi o sucesso do livro, “que deixou um lucro líquido enorme. Esse dinheiro caído do céu, muito contribuiu para reforçar o capital da minha editora, a qual nunca mais parou de crescer. Cresceu tanto que, um dia caiu e quebrou o nariz. Mas ergueu-se logo, de nome mudado. Virou a Companhia Editora Nacional”, explicou o escritor (Lobato, 1943, p. 63), fato que dá à obra um brilho ainda maior, por ter exercido uma força de atração com o público leitor da época a ponto de fortalecer a sua empresa.

A força cativante de *A Menina do Narizinho Arrebitado* concentra-se em sua simplicidade narrativa, que permite à criança valer-se de sua própria imaginação, permitindo-lhe a construção de seus significados. Segundo Gouvêa (1999, p. 17), a escrita de Lobato é dirigida à criança sem os preceitos morais dos adultos tão comuns nas velhas histórias; é a lógica da criança que deve imperar, devendo ela “construir um universo diferenciado do real, estabelecendo um diálogo com o cotidiano. Dessa forma, através da leitura, o leitor passa a construir vínculos com a sua infância, por meio das narrativas e das brincadeiras que estas proporcionaram na emulação desse universo fabuloso.

Embora Monteiro Lobato rompa cânones na maneira de construir suas histórias sem as amarras linguísticas lusitanas, que configuraram no passado, ou mesmo em como o seu texto

vai ao encontro da imaginação da criança, o seu universo não incorpora plenamente o folclore brasileiro, ao contrário do que muitos afirmam; talvez isso se deva à confusão que se criou com a série televisiva, a qual abre um espaço maior para todo o leque de seres mitológicos de nossa cultura e mescla com o texto adaptado das obras literárias.

A obra debutante de Lobato no universo infantil é rica em transformações, seja em seu texto escrito - com as constantes revisões do autor e com a inserção de novos contos também atualizados por ele, um verdadeiro perfeccionista - ou ainda no texto visual, com construções artísticas e ao mesmo tempo como uma extensão da própria narrativa. É no diálogo entre esses dois espaços que compõem a obra *A Menina do Narizinho Arrebitado* que o cerne deste nosso trabalho se concentra: analisar a existência de uma consonância ou não entre o aspecto textual e o artístico no que se refere à representação da personagem Lúcia. Contudo, é preciso deixar claro que nem todos os ilustradores que trabalharam nas obras infantis de Monteiro Lobato participaram de toda a coleção, tendo apenas participado em uma única obra que não se trata da mesma escolhida para esta discussão, como foi o caso de Raphael Lamo e de Odiléa Helena Setti Toscano. Sendo assim, observaremos a obra por eles trabalhada.

A análise tratada neste trabalho levará em conta aspectos sociais da época de lançamento do livro, década de 1920, e de cada transformação pela qual a publicação passou, porém, deixando claro a nossa imparcialidade em questões estéticas no que concerne tanto ao estilo que cada ilustrador empregou em seu trabalho como às técnicas de impressão utilizadas para a confecção da obra. Sendo assim, a análise da personagem Narizinho acontecerá a partir da crítica literária, haja vista que, na época em que fora publicado *A menina do narizinho arrebitado*, não havia tantos recursos e categorias de análise como nos dias de hoje.

#### **4.1. Entre a guerra e a peste: as reinações de uma órfã dando vida a um novo mundo**

“O que tem havido por aqui e no Rio é um rosário de horrores e tragédias. Aquelas infernais pestes da Idade Média deviam ser assim. Um furacão inopinado. Rajadas de morte. Só quem aguentou o lance num centro populoso como este pode fazer ideia”. Assim descrevia Lobato (2010, p. 212) em carta datada de 1918, ano em que a gripe espanhola tomou de assalto o Brasil - primeiro nas capitais nordestinas, Recife e Salvador, para depois atingir o Rio de Janeiro e, logo em seguida, São Paulo; como evidencia Castro (2019, p. 17), chegou silenciosa em 16 de setembro de 1918, descendo “do navio nos pés dos marujos”, tripulantes do Demerara, embarcação que vinha de Lisboa e trazia não apenas notícias do front, mas também a morte, a

qual foi recebida inocentemente e de braços abertos pelas muitas prostitutas em cada um dos portos por onde passou, daí então a peste se propagou pelo país.

De acordo com Castro (2019, p. 17), “[o] alerta demorou a ser dado” e foi então que o país mergulhou no mais profundo terror medieval, ainda sob a sombra da Primeira Grande Guerra que se fazia presente, porém já dando sinais de seu fim, o que ocorreria ainda naquele ano. Embora a participação do Brasil tenha sido simplória, como nos esclarece Castro (2019), no que concerne ao contingente enviado, o horror maior do conflito armado jamais chegou a perturbar os sonhos dos brasileiros, mas “a Espanhola” (Castro, 2019, p. 16), um dos muitos nomes dados à epidemia, forneceu aos nativos distantes do grande embate a sua cota de dor, sofrimento, morte e pesadelos.

A morte em massa começou a gerar consequências que ninguém podia controlar. Sem leitos suficientes nos hospitais da cidade, os doentes eram amontoados no chão das enfermarias e nos corredores. Muitos morriam antes de ser atendidos. Os hospitais foram fechados às visitas e, nos enterros, só se permitia a presença dos mais próximos. Mas logo deixaria de haver espaço para condolências. Em pouco tempo, os velhos rituais — velório, cortejo e sepultamento — ficaram impraticáveis. (...) As pessoas morriam e seus corpos ficavam nas portas das casas, esperando pelos caminhões e carroças que deveriam levá-los. Os motoristas e carroceiros os recolhiam na calçada e os atiravam nas caçambas como se fossem sacos de areia. Às vezes, descobria-se que alguém dado como morto ainda respirava — era liquidado ali mesmo, a golpes de pá, antes de o veículo sair, mas houve casos de enterrados vivos (Castro, 2019, p. 18).

Com a população sendo obrigada a se resguardar em casa, todo o comércio e o centro industrial do país foi afetado. De acordo com Castro (2019), o mundo praticamente parou sem os habituais compradores e sem ter quem desempenhasse atividades corriqueiras, como fazer um simples pão ou mesmo ordenhar uma vaca e levar o leite para ser vendido na cidade, isso porque, segundo Fioravati (2020), grande parte da população do país era rural, de modo que foi apenas no segundo decênio do século XX que se iniciou uma transição da economia agrícola para a industrial.

De acordo com Neufeld (2020), “calcula-se que a Gripe Espanhola tenha causado de 35 mil a 300 mil mortes no Brasil”; apenas na cidade de São Paulo, o flagelo levou 5.200 vidas e, da mesma forma que as demais no país, o silêncio e o medo imperou. Quanto à origem do Carrasco, a ciência ainda hoje não tem qualquer unanimidade. Neufeld (2020) nos diz que alguns “autores sugerem uma origem asiática”, já outros, como explicita Castro (2019), fornecem-nos um início de jornada diferenciado, dando aos Estados Unidos o marco inicial da peste.

Inesperadamente, em fins de outubro de 1918, a Espanhola foi amainando, como nos conta Castro (2019). Embora esse autor apenas discorra em seu trabalho acerca do Rio de Janeiro, é possível perceber que da mesma forma os acontecimentos se assemelhavam nas demais cidades do país, claro que não de maneira uniforme, mas foi o necessário para que a esperança de todos fosse renovada. Além disso, não tardou para que o armistício viesse a ser assinado pelos aliados no dia 11 de novembro “dentro de um vagão-restaurante à margem do rio Oise, afluente do Sena”, dando por encerrado grande conflito (Castro, 2019, p. 20). O ano estava terminando e a vida aos poucos retomava o seu curso e, já principiando o novo ano e o carnaval, foi o momento para soltar toda a alegria represada pelo luto das muitas perdas, de modo que celebrar a vida foi a prioridade em todo o país. De acordo com Castro (2019), os fluminenses souberam como nenhum outro reacender a chama da vida.

“Quem não morreu na Espanhola/ quem dela pôde escapar/ não dê mais tratos à bola/ toca a rir, toca a brincar. / Vai o prazer aos confins/ remexe-se a terra inteira/ ao som vivaz dos clarins/ ao ronco do Zé Pereira./ Há alegrias à ufa/ e em se tocando a brincar/ nem este calor de estufa/ nos chega a preocupar./ Tenho por cetro um chocalho/por trono um bombo de rufo/ o Deus Momo, louco e bufo/ vai começar a reinar.”. Esses versos, assinados por Pierrot (com toda a certeza, o poeta Bastos Tigre), no Correio da Manhã de 20 de janeiro já refletiam o clima das ruas. O Carnaval de 1919 seria o da revanche — a grande desforra contra a peste que quase dizimara a cidade (Castro, 2019, p. 21).

O carnaval foi o rito escolhido para o exorcismo da Espanhola e também para o recomeço que a economia tanto esperava. Bem antes dos Festejos de Momo, a economia já dava sinais de vida. Tavares (1982) nos diz que a Primeira Grande Guerra modificou significativamente a face do mundo, politicamente, economicamente e culturalmente; dessa forma, entre as cinzas do velho mundo que aos poucos eram varridas, uma nova sociedade se erguia, e foi em meio aos escombros de um mundo que lutava para se reerguer que a menina Lúcia foi lentamente gestada na imaginação do escritor Monteiro Lobato.

Entretanto, de acordo com Lajolo (2000), o sucesso literário do escritor desponta no ano da própria epidemia com *Urupês*, coletânea que inaugura o regionalismo crítico, teve o seu início em 1914, quando o autor começou a desenvolver e a publicar dois dos seus contos no jornal *O Estado de São Paulo*; mais tarde, eles integrariam as obras *Velha Praga* e *Urupês*. Só posteriormente com a sua participação na recém fundada Revista do Brasil, Lobato edita as demais histórias. De acordo com Silva *et al.* (2014), em seus artigos que compõem a obra *Urupês*, Lobato não apenas se mostra um crítico dos velhos costumes rurais, que contribuem

para a manutenção de um país atrasado, mas também denuncia o descaso do governo em relação a sua população rural.

Embora tenha realizado a publicação de *O Saci*, em 1918, mesmo ano em que os leitores ovacionavam a sua problematização do espaço rural brasileiro em *Urupês*, foi apenas em 1917 que a referida obra foi desenvolvida através de uma série de artigos, como nos esclarece Azevedo *et al.* (1997, p. 7) também para *O Estado de São Paulo*, um trabalho que procurava desvendar a existência do folclórico duende nacional, cuja maior diversão era infernizar a vida dos moradores das regiões rurais. De acordo com Azevedo (1997), o resultado do apelo por relatos sobre o Saci foi surpreendente, “choveram cartas de Minas Gerais, do Estado do Rio e, sobretudo, de regiões paulistas” (página da citação?). Em ambas as pesquisas que deram vida às obras literárias, podemos observar a proximidade que o escritor estabelecia com o público, ao levar para as páginas de jornais e, posteriormente, para livros um mundo totalmente brasileiro com caipiras e toda uma aura mitológica própria do país, com narrativas que, segundo Marchezan (2009, p. XXXVII), são conduzidas “de forma prática e racionalista”, como o escritor conduzia a própria vida.

No século XX, o novo em literatura acabou adquirindo um caráter de barreira, se levarmos em conta a relação dos textos com a grande massa de leitores. No Realismo, pelo contrário, o novo coincidiu com a busca do popular. Defender o texto novo e original na época romântica significava uma aproximação entre escritores e leitores, já que estes não possuíam a erudição necessária para apreciar a complexa intertextualidade clássica. Na prosa de ficção, por exemplo, os românticos preferiram a estrutura próxima da narrativa oral: ação como base, tempo cronológico e linguagem como ponte, não como desafio. Este esquema, que ficou sendo velho, é até hoje o preferido pela esmagadora maioria das pessoas que lêem [sic] ficção no mundo (Paulino, 1983, p. 56).

Para Monteiro Lobato, contar histórias requer simplicidade e para tal é necessário não apenas talento por parte de todo indivíduo que se dispõe a narrar para o grande público, mas também é preciso se desapegar de uma estética filosófica e até mesmo repleta de arcaísmos. Embora ele se referisse a seus contemporâneos, trata-se de um pensamento atemporal que deve ser levado em consideração por todos os pretensos escritores. Em carta ao amigo Godofredo Rangel acerca das leituras infantis, Lobato (2010, p. 183) considerava, em especial, “as fábulas em português (...) em geral traduções de La Fontaine” como “pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis”, leituras nas quais a moralidade, âmago de tais narrativas, ficavam, quando muito, em segundo plano, e isso se devia a uma visão muito restrita de um mundo literário - neste caso, o Europeu – que, mesmo no início do século XX, era forte nesse nicho editorial.



Ainda em sua crítica o escritor deixava clara a necessidade de uma mudança na ação de contar história, além de fazer alusão aos bons autores que se em seus escritos mostravam a verdadeira literatura brasileira como Machado de Assis, considerado “o mais perfeito modelo de conciliação estilística; seu classicismo transparece de leve e nunca ofende os nossos narizes modernos. Como vivemos neste século e neste continente, não podemos, sem uma hábil e manhosa tática, usar expressões lusitanas e de tempos já muito remotos” (Lobato, 2010, p. 106).

Até mesmo em suas histórias, Monteiro Lobato não perdia a oportunidade de questionar a forma como os escritores de sua época estavam distantes do grande público leitor. O espaço literário adulto também mostrou-se uma almofada para alfinetes. Um claro exemplo disso está na obra *Cidades Mortas*, no conto *Resto de Onça*, no qual observamos, na fala das personagens, o quanto o desejo por uma literatura abasileirada e próxima do público leitor se faz presente; logo no início da narrativa, uma das personagens indaga se os seus amigos leram o mais novo trabalho de Alberto de Oliveira (1857-1937), célebre autor ainda preso aos cânones, enfadonho e maçante. Esses são apenas alguns dos adjetivos usados para classificar o escrito deste autor que passa a servir de exemplo de como uma história não deve ser escrita. Lobato conduz seu conto magistralmente dando a uma velha cozinheira, mulata que representa o povo, o papel de crítico maior, cujo apurado paladar não é apenas restrito aos quitutes por ela feitos.

Na análise da cozinheira, uma história que se prende a cânones ultrapassados e que não fala ao povo “não fede e nem cheira”, “é virado de feijão velho, mexido com farinha mal torrada. Falta sal, tem gordura demais – parece comida feita por menina da Escola Normal” (Lobato, 2009, p. 58). Para o escritor, que ainda reforça o seu ideal de narrativa através fala do patrão da cozinheira, uma boa história tem que se fazer reverberar, passado de um para outro na oralidade, para que o desejo de ler a obra original se faça presente. A força de uma boa narrativa se assemelha à própria *Iliada*, cujo vigor a manteve viva através dos séculos, sendo registrada em livro e, ainda hoje, mesmo que sem a força da oralidade, ela se mantém no imaginário de todos, transitando em diferentes mídias narrativas, pois mesmo moldada em um cânone, ela ainda estimula o imaginário do leitor.

Quando Lobato (2010) evidencia ao seu amigo Godofredo Rangel o desejo de “abasileirar a linguagem” nas traduções e adaptações de obras estrangeiras, existia também um desejo de transformar a literatura nacional. Quando ele lança mão de seus artigos sobre o espaço rural, ele nos dá o início de um projeto literário maior, que é a literatura infantil, moldada em uma linguagem escrita e visual. Próximas do leitor brasileiro, *Urupês*, *O Saci* e *Jeca Tatuzinho* são uma trilha que nos conduzem às reações da menina Lúcia.

Enquanto o mundo ainda pranteava as últimas vítimas da terrível pandemia e da guerra, os brasileiros, não por serem indiferentes a dor, extravasavam toda a alegria reprimida para expulsarem a tristeza (embora o luto ainda fosse recente, era necessário celebrar a vida, renascer das cinzas). De acordo com o Centro de Preservação Cultural, a Gripe Espanhola deixou, além da dor da perda, “um número expressivo de órfãos vagando pelas ruas, até serem recolhidos e/ou até serem entregues a instituições de caridade e cujo destino passou a ser uma preocupação social”, e a menina Lúcia é uma dessas órfãs. Na verdade, a heroína de Monteiro Lobato é a representante de todas as crianças que perderam os seus pais devido a um inimigo silencioso.

Mas, ao mesmo tempo que a pequena Narizinho carrega uma lembrança tão triste, ela também simboliza a esperança de um novo mundo, onde o Picapau Amarelo é como uma nova terra a ser explorada, semeada e, assim, fazer germinar a nova vida através da imaginação, o lugar para onde todos os mundos da fantasia convergem e a Menina do Nariz Arrebitado é, como bem já evidenciamos, a maestrina do novo mundo da fantasia, que ganha forma com um sonho e, como todos nós temos consciência, é no sonhar que damos início aos novos projetos, até mesmo para reconstruir uma sociedade arruinada pela guerra e pela pandemia. Entretanto, Narizinho não está sozinha no mundo, pois sua avó, Dona Benta, é a sua guardiã legal, de sangue; da mesma forma, a Tia Nastácia ocupa o mesmo posto, mas bem mais pelo afeto do que pelos decretos da lei. Ambas as senhoras representam o passado que ainda vive e guarda saberes, que devem ser cuidados pelos jovens que também aprendem com ele, mantendo, dessa maneira, a identidade da nação.

A melancolia é o primeiro dos sentimentos que nos é dado a sentir logo nos primeiros acordes de apresentação de *A Menina do Narizinho Arrebitado*. O Picapau Amarelo é um lugar perdido no mundo, como se não possuísse qualquer contato com a civilização moderna; nele vive uma idosa triste, bem no fim da vida, “trêmula, catacega, sem um só dente na boca – jururú...”, uma pessoa digna de pena por todos que a veem, uma idosa triste por viver no ermo do mato e que ainda por cima cuida da neta “órfã de pae [sic] e mãe desde que nasceu” (Lobato, 1920, p. 3). Essa passagem reflete em muito a desolação causada pela Gripe Espanhola, porque a menina Lúcia é uma sobrevivente, assim como muitas das crianças brasileiras que passaram à guarda de parentes ou da mãe pátria em instituições de caridade; sabe-se que nem sempre tais acolhimentos se assemelham ao convívio de um pai ou de uma mãe, pois o carinho nem sempre existe na nova morada. Mas como todos os leitores que se prezam da obra lobatiana o sabem, Dona Benta e a Tia Nastácia são o puro amor e cuidados para com a pequena Lúcia.

Lobato (2010) foi um dos muitos brasileiros que sentiu na alma o medo de perder os seus filhos por causa da gripe, pois três filhos do escritor, juntamente com duas criadas, estavam

acamados - assim relatou em carta ao amigo Godofredo Rangel, em 14 de novembro de 1918; dias depois, ele próprio cairia acamado juntamente com outros em casa, a exceção de Dona Purezinha, sua esposa, que cuidou com muito zelo de todos, que aos poucos vão melhorando. Da mesma forma, nas reações de Narizinho, aos poucos o cinza da melancolia vai desaparecendo. Antes que isso ocorra, conhecemos a Emília, a boneca de pano artesanal feita pela Tia Nastácia, “muito feiosa, (...), com seus olhos de retroz [sic] preto e as sobrancelhas tão lá em cima que é ver uma cara de bruxa”. Mesmo assim, o amor desprendido pela menina a sua amiga de pano é imenso, aliás, a boneca é a sua única amiga, fato que já nos mostra a solidão de Lúcia, solidão de órfã.

Mas a Emília não só representa um escape emocional de Narizinho, ela também é um símbolo do fazer artesanal que, em tempos de crise, vigorou ainda mais que a indústria, em outro sentido, mais elitizado. De acordo com Freyre (2000, p. 238), ainda em fins do século XIX, vigorava o seguinte pensamento: “brincar com bonecas de pano era sinal de ser menina de gente inferior”. Sendo assim, vemos que a jovem reinadeira está longe de ser uma Alice, abastada e cheia de mimos; porém, ao contrário da jovem inglesa, ela é muito mais rica em fantasia, pois ela não sonha, ela abre as portas do imaginário para que este adentre em nosso mundo e nós possamos também acessá-lo e, o mais importante, a pequena Lúcia está muito mais próxima dos milhares de leitores do que a personagem de Carroll, cuja narrativa tão individualista jamais foi pensada para ser compartilhada com o mundo.

Porém, a melancolia em Narizinho é passageira, pois a mensagem que Monteiro Lobato nos transmite nesta transição é a de que a tristeza não deve ser para sempre, pois existe um mundo a ser reconstruído e para isso é preciso que as esperanças se renovem e todos comecem a sonhar novamente. Dessa forma, a pequena Lúcia dá passagem à fantasia, para que ela invada os sonhos dos leitores, permitindo que todos eles tenham cada qual os seus mundos e tornem o impossível possível.

A grande aventura de Narizinho se inicia quando a jovem vai sentar-se à beira do regato e ali começa a adormecer. Nesse momento, dois inesperados visitantes, um peixinho e um besouro, em trajes elegantes sobem até a ponta do nariz da menina e lá travam uma grande conversa sobre o inesperado achado, o rosto da jovem, que desperta em ambos uma grande curiosidade, mas que logo vai causar um susto nos dois exploradores quando a menina espirra de repente. Essa ação acaba desencadeando a fuga do besouro, ficando apenas o peixinho que, logo após se recuperar do susto, dá a saber se tratar de um príncipe, senhor do vasto Reino das Águas Claras, que imediatamente convida a menina para viajar com ele para conhecer o seu domínio.

Embora separadas por cinquenta e cinco anos de diferença, Alice e Narizinho estabelecem um único ponto em comum, trata-se do quase adormecer que propicia às duas jovens um inusitado encontro; o sono é, portanto, o catalisador de toda a narrativa. Na história escrita por Lewis Carroll (1832-1898), Alice se depara com um Coelho Branco e logo em seguida sai em seu encalço, levada pela curiosidade, e acaba caindo em um buraco que a leva para um Reino totalmente fora de juízo. Narizinho, por sua vez, ao invés de correr, estabelece uma amizade com o nobre Príncipe Escamado, que a convida para acompanhá-lo em uma viagem até o seu lar.

A pequena Lúcia segue ao lado do Príncipe Escamado, mas antes de entrar nos domínios de seu novo amigo, depara-se com uma assombrosa caverna, sobre a qual fica sabendo ser a entrada do Reino das Águas Claras. Trata-se de uma das passagens mais bonitas da obra, pois é na voz do peixinho real que Lobato rompe definitivamente com a escuridão do mundo, ensinando à criança, ou melhor, a todos os seus leitores, a não temer.

A entrada do meu reino é por aqui, disse Escamado, apontando uma fumaça entre as pedras e dando a mão à menina para ajudá-la a subir. Entraram. Mas a escuridão era pior que a de uma noite sem estrelas, e Narizinho parou, cheia de medo. O peixinho sorriu e disse — Os filhos dos homens só enxergam quando há luz, mas os filhos das águas são como as corujas: — tanto vêem [sic] no claro como no escuro. E puxou do bolso um vagalume de olhos acessos, pendurado num cabinho de arame (Lobato, 1920, p. 9-10).

O lar do Príncipe Escamado é um lugar de alegria e travessuras, e tão logo chegam nas portas do reino, Narizinho sugere ao monarca vestir o guarda do palácio, um sapo que dormia a sono solto, com as roupas da Emília, para logo depois acordá-lo inesperadamente, humilhando-o e depois castigando o oficial para que ele coma dez pedrinhas, cujo resultado será visto mais adiante. Tal atitude poderá suscitar certo desconforto diante dos padrões morais atuais, mas falamos de uma obra desenvolvida e editada em 1920, pertencente a uma outra visão de conduta de certo e errado no tocante às leituras infantis.

A escatologia ou mesmo o grotesco sempre fizeram parte da literatura infanto-juvenil: histórias onde jovens desesperadas por um casamento são capazes de cortar os dedos do pé para caçar um sapato de cristal, farpas de vidro a furar os olhos e o coração de um jovem, uma bela menina tendo seus pés decepados para poder parar de dançar, ou até mesmo repetir a atitude de uma Chapeuzinho Vermelho recém-saída da barriga de um lobo, decidida a recheá-la com pedras, costurando-a para, em seguida, jogar o malvado em um rio para que afunde. Antigas artimanhas da narrativa que, segundo Gomes (2016, p. 1287), é “forma ‘marginal’ de

pensamento, e porque não dizer transgressora, cujo efeito estético é causar o incômodo, o riso e a discursividade”.

Entretanto, sendo visto como um estilo narrativo “marginal”, como atesta Gomes (2016, p. 1288), o grotesco é uma ferramenta excepcional, pois é rico em “polissemia de significados”, e desse recurso se valeu muito Monteiro Lobato, mesmo em seu mundo de fantasia, que também se mostrou um espaço propício para fazer ecoar o seu descontentamento do mundo real. Em sua época, o escritor taubateense já compreendia o valor do riso, da mesma forma que Bakhtin (2010, p. 57), que percebia nesta forma de expressividade “um profundo valor de concepção do mundo (...) pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre o homem”. Assim é o fabuloso em Lobato, pois ele encanta e nos leva à reflexão do meio no qual estamos inseridos. “A época de Lobato, ser intelectual significava pensar o país” (Lopes, 1999, p. 9), porém, ao explicitar o seu pensamento, o pai da pequena Narizinho nem sempre foi felicitado por isso e a sua obra sofreu com as represálias, como veremos a seguir.

#### **4.2 A recepção crítica em relação à obra *As Reinações de Narizinho* e aos demais mundos da fantasia lobatiana**

De acordo com Debus (2001, p. 145), mesmo sendo “acolhido como o pai da literatura infantil brasileira”, Monteiro Lobato foi um homem combatido em seu tempo, tendo sido “recolhido das bibliotecas públicas e escolas católicas nas décadas de 30 e 40”, ação promovida por entidades “eclesiásticas e governamentais”, além dos “críticos leigos do período”, um combate que ocasionou inclusive a queima de seus livros, trocados por notas no boletim - fato relatado em entrevista para o programa Globo Repórter pela dona Dinorah Guisard, taubateense e estudante na época. No mesmo especial televisivo, o historiador José Carlos Sebe menciona a amplitude deste controle orquestrado pela igreja católica em suas homilias e catecismos, exortando os pais a não deixarem seus filhos lerem as obras do escritor nativo. Isso era, porém, como esclarece Debus (2001), motivado muito mais por uma questão política.

A ordem política estabelecida não vê com bons olhos a empreitada de Lobato em prol do petróleo brasileiro, através da criação da Companhia de Petróleo do Brasil e de suas viagens por vários recantos do país apregoado do seu crescimento econômico propiciado pela extração do ouro negro. Para agravar a situação, em 1936, Lobato publica o livro *O escândalo do petróleo*,

denunciando as atitudes tomadas pelo poder para invalidar o progresso do Brasil (Debus, 2001, p. 145-146).

Contudo, em seu tempo de publicação, as reinações da pequena Lúcia não suscitaram a cólera irracional da igreja e do governo, pois a estreia de Lobato no meio literário infantil foi coberta de louvores, não apenas em vendas, mas principalmente no apreço dos leitores. Entretanto, meses antes de sua edição em livro chegar às mãos dos leitores, de acordo com Brero (2003, p. 16), “Monteiro Lobato publicou em fragmentos a história de Lúcia ou a Menina do Narizinho Arrebitado na Revista do Brasil, à época de sua propriedade”. O livro, cujo título foi modificado para *A Menina do Narizinho Arrebitado*, tratou-se de uma edição cartonada “com formato de 29 x 22 cm”, “com ilustrações coloridas de Voltolino”, contendo um total de 43 páginas. Segundo Brero (2003, p. 16), foi publicado pela Monteiro Lobato e Cia/Revista do Brasil e, no ano seguinte, precisamente “o escritor publica Narizinho Arrebitado, cujo subtítulo é Segundo livro de leitura para uso das escolas primárias”, desta vez pela Monteiro Lobato e Cia.

Um dia após o lançamento de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou uma pequena nota louvando o autor e sua nova obra, que chegava no mês de dezembro, incitando os pais a presentear as crianças com o livro, costume bastante comum na época, como destaca Lima (2019). Na referente nota do jornal paulistano, o livro que narra as reinações da menina Lúcia é tido como “um mimoso conto do mesmo gênero dos de Perrault, no qual a fantasia” construída pelo autor é de admirável compreensão da psicologia infantil e suas personagens são reconhecidas como um encanto à parte. Destacam-se também, na mesma nota, os animais do Reino das Águas Claras, principalmente por comporem uma fauna mais próxima do leitor brasileiro, que naquela época estava acostumado a uma zoologia fabulosa europeia com dragões e duendes. E é no que concerne à nacionalidade que a nota jornalística torna-se mais forte ao ressaltar a importância de *A Menina do Narizinho Arrebitado* para o leitor brasileiro, concedendo à obra uma grande vantagem em relação às muitas publicações direcionadas para o pequeno público da época, considerando todas elas presas aos vícios “decorrentes da adaptação de originaes [sic] estrangeiros”, que ainda figuravam em massa no mercado editorial, reflexo de um passado ainda muito presente, mesmo no segundo decênio do século XX.

“Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso – abrasileirar a linguagem” - falou Lobato (2010, p. 247), em 1925, por carta ao amigo Godofredo Rangel. Nessa fala do escritor, é interessante perceber que, mesmo depois do sucesso de sua

pequena Narizinho, o seu desejo de transformar a literatura de sua época era ainda muito forte, não bastava para ele contar histórias de um mundo caboclo tão fabulosamente rico em acontecimentos, porém esquecido dos brasileiros que, ainda naquele século batizado como moderno, mantinham-se presos à égide do colonialismo. Dessa forma, ele via a necessidade de pesar sua mão de tradutor na literatura clássica, na qual compreendemos haver uma indigenização da narrativa, ação que aproximava o leitor da obra, o qual mediante suas investidas no mercado de vendas de livros, transformava-se em um grande consumidor.

Lobato, ao contrário dos parnasianos, não se valia da lira, mas da viola cabocla. Era ele um verdadeiro contador de histórias, um tipo de jali africano, mas que ao contrário destes guardiões de histórias, mantinha em sua escrita tudo aquilo que havia aprendido em sua infância, através dos(as) velhos(as) negros(as) de um país recém-liberto do controle português e dos grilhões da escravidão. Abrasileirar a literatura era para Monteiro Lobato, portanto, reconstruir o seu país, era dar a ele uma espírito de verdadeira nação.

Uma nota não creditada que abre o conto *O enterro da Vespa*, narrativa que mais tarde viria integrar as reinações de Narizinho, destaca a pobreza na qual vivia a literatura infantil em 1921, “uma literatura fria, desengraçada e pretensiosa [sic]”, característica que em muito corrobora o nosso postulado anterior, principalmente na fala de Monteiro Lobato. De acordo com a nota de apresentação, a literatura voltada para as crianças até aquele momento muito mais distanciava o pequeno leitor do que o aproximava da obra literária, pois os livros oferecidos às crianças eram vacinas que preveniam contra futuras leituras. Entretanto, se a obra era louvada, o seu criador também era parabenizado pelo exímio feito. Mas ao felicitar Monteiro Lobato, os louros das palavras alfinetam a Academia e os seus célebres membros, cujas penas não dão vida a encantados mundos fabulosos, e enaltecem a literatura infantil, considerando-a um gênero “mais nobre do que qualquer outro”.

“A criança não morre em nós”, diz-nos Nogueira (1922, p. 5), ela “vive no adulto, embora seja muitas vezes abafada pelas preocupações da existência” e por nos envergonharmos de parecer crianças, privando-nos de emoções de nossa infância, reprimindo a imaginação. Tais palavras proferidas pelo escritor rebatem a compreensão da pedagogia de sua época que via nas “obras maravilhosas” uma leitura desnecessária na educação pelo fato de elas em nada contribuírem para a educação prática, ou seja, de não terem a força para formar o jovem para a vida. Ceifar a imaginação da vida das crianças é, para Nogueira (1922), o grande mal a causar-lhes uma morte lenta, até as vias de fato pelo suicídio, uma questão bastante estudada por muitos psicanalistas, como Oppenheim (1910) que, em palestra proferida, indagava tal questão, levando outros a refletirem sobre os anos escolares e as suas práticas pedagógicas.



É a escola — com seu sistema e suas medidas disciplinares, suas matérias e métodos de ensino, seus exames e certificados — responsável pelo suicídio de tantos estudantes? A maligna magia das palavras, exercendo seu imenso poder não só em contos de fadas e em práticas obscuras de superstição, mas também à luz do dia, na vida cotidiana — essa velha magia, que Sócrates já combatia com coragem e dialética, nem sempre com sucesso —, quer impor um sim a nossos lábios. A escola é, afinal de contas, composta de seus estudantes. E se eles se suicidam, quem mais, senão a escola, é responsável? (Oppenheim, 1910, p. 268).

Segundo Nogueira (1922, p. 5), em sua defesa da imaginação infantil, Monteiro Lobato vai contra todo cânon de opressão exercida pela educação, que sufoca e que cria indivíduos quase sem sentimentos, sem condições de se rebelarem contra o mundo estéril de fabulação e da própria espontaneidade existente na criança - em seu ato de contemplar a tudo, de forma inocente - cuja alma “tem a virtude de uma varinha mágica [sic]”, animando e transfigurando tudo o que toca a partir do momento que a ela é permitido sonhar o mundo livremente com a literatura. Não por acaso, o título de seu artigo é “Reabilitemos a imaginação”, no qual Nogueira (1922) clama, de maneira enfática, por mudanças não apenas no meio literário, mas na própria pedagogia.

Brero (2003, p. 22) nos fala que “as vozes críticas” em relação ao trabalho de Lobato continuaram a ecoar “com a publicação de muitas outras histórias” do escritor, que agora dividia-se entre o mundo adulto e o infantil. O próprio autor se descobria bem mais confortável em um mundo de letras no qual o narrar era muito mais puro e verdadeiro. Poucos anos antes de seu falecimento, Lobato (2010) declarava o quanto o mundo dos adultos era distinto do das crianças e como os escritores que tencionavam contar histórias para esse público erravam a mão quando não levavam essa questão em consideração. Uma obra que encanta e que permanece viva na memória de uma criança é aquela que consegue falar o mais próximo possível de seu âmago, que consegue fazê-la se projetar para o centro da aventura, que a faz querer contar a um amigo ou irmão, como bem o falou a cozinheira em *Resto de Onça*. Um exemplo bem vivo dessa concepção se encontra nas reminiscências do próprio escritor: “não me lembro do que li ontem, mas tenho bem vivo o Robinson inteirinho – o meu Robinson dos 11 anos” (Lobato, 2010, p. 273).

O desejo de Monteiro Lobato por transformar a literatura, rompendo com os velhos arcaísmos e inovando na linguagem foi uma ação considerada, entre muitos estudiosos do citado escritor, como um projeto “de acesso às crianças” ao livro de maneira mais envolvente, como esclareceu Brero (2003, p. 22). Equilibradamente exaltado como também criticado, o próprio

Manoel Bandeira (1866-1968) - em artigo para o Diário de Notícias do Rio de Janeiro em 1933, ano de lançamento das obras: *As caçadas de Pedrinho* e *História do mundo para as crianças* e outras edições da literatura infantil mundial, adaptadas pela Companhia Editora Nacional - embora reconheça a força com a qual Lobato conseguia falar às crianças, ressalta que a linguagem empregada “é, às vezes, por demais de gente grande, por demais gramaticalmente [sic] certa” (Bandeira, 1933, p. 19), ainda necessitando ser revista, para poder ser considerada como o falar da criança.

“Difícil genero [sic] este de escrever para creanças [sic], leitores que se bem não o pareçam, são mais exigentes que os velhos que leem os nossos romances e os ensaios”, expressou Amado (1935, p. 201), deixando claro o seu ponto de vista acerca da literatura voltada para os pequenos leitores, em especial no artigo para a *Revista Brasileira*. O notável autor baiano fazia eco no tocante ao pensar lobatiano em relação a saber separar o mundo adulto e o infantil no espaço das letras. Para ele, ao intentar escrever para uma criança não era preciso muito mais do que a simples realidade cotidiana, era necessário imaginação para que o infante tivesse forças para construir os seus mundos de fantasia, embora discorde do uso do pó de pirlimpimpim para esse feito, pois considera toda criança capaz de realizar tal façanha sem fazer uso desse artifício. Entretanto, considera Lobato o precursor do gênero explicitamente nacional cuja série de livros seria lembrada por muitos anos pelo seu encanto junto das crianças.

Observando estes e outros artigos contemporâneos ao escritor, favoráveis ou não ao seu trabalho, constata-se que o país aprendia a lidar com algo novo que era a literatura infantil. As leituras que antes viam-se limitadas a um contexto pedagógico passaram a ganhar certa autonomia, porém o Monteiro Lobato escritor dividia espaço com o editor, o homem de negócios, de modo que as suas personagens do Picapau Amarelo migraram para uma série de publicações paradidáticas, uma coleção que recebeu duras críticas por parte de outros escritores, como Bandeira (1935), o qual evidenciava erros significativos em *Histórias do mundo para crianças*, no ano de seu lançamento, primeira obra dessa nova coleção.

Quanto ao espaço para esse tipo de publicação paradidática, é importante salientar que, na tradição brasileira, literatura infantil e escola mantiveram sempre relação de dependência mútua. A escola conta com a literatura infantil para difundir [...] sentimentos, conceitos, atitudes e comportamentos que lhe compete inculcar em sua clientela. E os livros para crianças não deixaram nunca de encontrar na escola entreposto seguro, quer como material de leitura obrigatória, quer como complemento de outras atividades pedagógicas, quer como prêmio aos melhores alunos (Lajolo, 2002, p. 66).

Uma tradição brasileira, como destaca Lajolo (2002), mas que está longe de ter sido inaugurada pelo célebre taubateense. Nessa senda literária, conforme conta Piaia (2013), o escritor e professor de história e geografia Viriato Correia, autor de obras como *Contos da história do Brasil* (1921) e *A descoberta do Brasil* (1930), é o maior destaque no gênero, bem como um outro fato que contribuiu também para a sua proximidade com o universo infantil refere-se a sua “responsabilidade de coordenar a coluna Gazeta das Crianças”, em 1906, pertencente ao jornal *Gazeta de Notícias* da então capital do país.

Viriato Correia é, sem dúvida, um dos representantes mais significativos do ideário da Escola Nova que, como esclarecem Machado e Martineli (2017, p. 98), “ganhou força e repercussão no Brasil a partir da década de 1920”, período em que Monteiro Lobato intensificou o seu trabalho com a literatura infantil. Entretanto, os seus primeiros livros infantis se voltaram mais para narrativas fabulosas, “sem apoio do contexto histórico”, não permitindo que fosse “estabelecida uma relação entre a sua literatura e o ideário pedagógico com o qual possa ter dialogado” (Machado; Martinelli *et al.*, 2017, p. 99).

De acordo com Lajolo (2000, p. 60), a obra infantil de Lobato é um “projeto literário pedagógico sob medida para o Brasil”, um projeto dividido três núcleos: os livros ficcionais, os paradidáticos e as adaptações de outras narrativas (Penteado, 2011, p. 161). Ainda que existam certas “polêmicas sobre a maneira de classificar os textos de Lobato pelo fato do autor abraçar toda e mesclá-la ao pedagógico, transformando este último em uma narrativa de fantasia”, de forma a suplantiar o didatismo, um ponto no qual o escritor foi bastante atacado ao longo dos anos pelos seus pares. Mas embora muito se postulasse negativamente sobre Lobato neste momento de seu trabalho, segundo Brero (2003), a chama narrativa desse autor jamais esmoreceu. Assim, teve o reconhecimento de Viriato Correia, como pode ser visto a seguir:

— Eu gosto é dos livros de Monteiro Lobato, diziam todas, todas as crianças que falavam comigo. Que segredo era esse o de Monteiro Lobato? E atirei-me a ler-lhe os livros destinados à gente de calcinhas curtas. Só aí compreendi que as crianças tinham razão em não tomar conhecimento dos meus livros. Só aí compreendi o entusiasmo delas pelo criador de Narizinho. Eu, realmente, não valia nada como escritor de infância, à Monteiro Lobato era, na verdade, miraculoso. O caminho que êle traça aos olhos da pequenada, para levá-la ao desenlace do conto, é um caminho simples, de linhas retas, caminho colorido, deslumbrante e surpreendente como um bazar de brinquedos. A linguagem é de uma simplicidade que atinge só prodígio. Eu já havia lido todos os mais famosos escritores de literatura infantil. E só em Monteiro Lobato que encontrei o rumo que devia seguir. E a grande verdade é que, só depois disso, meus novos livros para crianças alçaram edições imensas (Correia, 1948, p. 3).

No depoimento de Correia (1948), em póstuma homenagem ao escritor Monteiro Lobato, evidenciamos o quanto a força de seu legado foi significativo para nortear mudanças no trabalho de seus contemporâneos e principalmente dos futuros escritores que não deixaram de referenciá-lo em essência no desenvolvimento de suas narrativas. *A Menina do Narizinho Arrebitado* foi o embrião para uma nova literatura infantil e muitos dos que criticaram seu autor, de acordo com Brero (2003, p. 34), chegaram “a se desculpar por terem apontado algum defeito em sua obra infantil”. Tal ação mesmo que tardia, para uns é louvável, já para outros é inútil, pois reparar palavras proferidas em vida diante do esquife é uma prática vazia.

Entretanto, nem sempre a morte dá aos grandes homens das letras a paz e o respeito merecido, pois os detratores sempre o perseguirão. O legado de Lobato não ficou isento de tais perturbações, como informa Brero (2003, p. 38) ao destacar uma vez mais, no “rol de inimigos declarados das obras” do escritor, o clero, na pessoa do “padre Sales Brasil”, que tentou “provar em seu livro que as idéias desenvolvidas na obra infantil lobatiana são comunistas, o que seria um grande transtorno para a educação e a formação cristã das crianças brasileiras”. Em falácias fantasiosas, desenvolve em sua obra uma verdadeira teoria da conspiração, porém muito se evidencia em sua fala a manutenção da soberania das classes dominantes sob a população em geral.

A respeito de *Narizinho Arrebitado* somente menciona que começou a partir de um conto *História do Peixinho* que morreu afogado, que depois Lobato ampliou, criando outros personagens, até chegar a *Reinações de Narizinho*. Como resposta ao livro do padre Sales Brasil, foram publicados de pronto dois artigos e ambos apresentam depoimentos de intelectuais e educadores que discordam do ponto de vista de Sales Brasil (Brero, 2003. p. 39).

Entretanto, nestes novos tempos, novas polêmicas se instalaram no entorno da obra de Monteiro Lobato, principalmente no que concerne ao tema do racismo. Segundo Valente (2022), “como obra literária, os escritos de Lobato comportam questionamentos, dúvidas, discordâncias”, de forma que não nos devemos fechar às reflexões que a mesma suscita, devemos, sim, ler e intermediar a sua leitura.

Dessa forma, o nosso trabalho busca abrir um pouco mais o leque de reflexões sobre tema tão espinhoso que é a questão de raça, não centrada em apenas uma das três correntes formadoras do povo brasileiro, já citadas por Arroyo (1990), mas no resultado dessa fervura que propiciou o nascimento do verdadeiro brasileiro, o herói nacional tão almejado pelos românticos quando o Brasil consagrou-se como nação. Entretanto, é na imagem da menina Lúcia que procuramos esse elo perdido, essa heroína cuja real imagem foi velada pelos seus

ilustradores ao longo dos anos, mas que, no próximo tópico, iremos analisar sua real natureza, sua brasilidade.

#### **4.3 Narizinho Arrebitado e a identidade nacional: a relação de aproximação e o distanciamento da mistura étnica entre o texto e a ilustração da personagem lobatiana**

De acordo com Silva (2008, p. 7), a ideia de cultura no Brasil se estabelece em duas concepções, a popular e a sofisticada. A primeira delas identifica “o cultivo dos elementos, significados e valores comuns ao povo” como essencialmente distintos do que é estipulado por uma minoria elitizada, que impõe uma carga de valores em cima de toda uma ideia de cultura como sendo uma verdade irretocável, ou como alguns preferem citar, “a alta cultura”, designando bens materiais e imateriais impossíveis de serem compreendidos pela grande massa e mesmo destoante em espaços da grande massa. Entretanto, à revelia do homem, independente dos espaços em que circule, toda expressão cultural é passível de um intercâmbio de apropriação, fato que prova a sua não estagnação.

Dessa forma, é a partir da nossa cultura que nos identificamos como uma nação distinta das demais, porém, no que concerne a nossa identidade étnica, ainda nos dividimos entre aceitar o fato de que somos fruto de um longo processo de miscigenação e a ilusão de uma falsa linhagem intocada que remete a uma ilusória pureza étnica asturiana.

Dentro de uma sociedade patriarcal e até feudal (...) como foi o Brasil durante o tempo quase inteiro da escravidão entre nós, não eram cidadãos nem mesmo súditos que aqui se encontravam como elementos básicos ou decisivos da população, porém famílias e classes. Estas famílias e classes eram separadas, até certo ponto, pelas raças que entraram na composição da gente brasileira com suas diferenças de tipos físicos, de configurações de cultura e, principalmente, de *status* ou de situação inicial ou decisiva. Com o tempo, essas raças tomaram também cores regionais diversas conforme as condições físicas da terra, do solo e da configuração de paisagem ou do clima e não apenas as culturais de meio social (Freyre, 1998, p. 353).

Dominadores e dominados mesclados em diferentes tons que definiram o sangue e a cor do brasileiro, contudo, tal característica sempre foi difícil de ser aceita, e ainda é, mesmo em dias atuais. De acordo com Ferreira *et al.* (2019, p. 2), muito antes da conscientização do puro filho da terra, nos primeiros escritos literários, “a afirmação da identidade nacional esteve relacionada ao elemento autóctone e ao português, principalmente no que concerne à

supremacia do segundo sobre o primeiro”, “língua e religião”, controle absoluto do dominador que ainda se mostrou vivo quando os laços entre a colônia e a Coroa Portuguesa se romperam, fazendo surgir, “com o movimento estético romântico, as primeiras manifestações literárias de caráter nacional”, assim nos atesta Ferreira *et al.* (2019, p. 3). Mas não se trata apenas de ufanismo patriótico, como vemos em *O Guarani* (1857), de José de Alencar (1829-1877), trata-se também de idealizar um herói que represente a nação, e o elemento indígena se sobrepõe ao colonizador e ao africano, por remeter para os escritores do século XIX, um possível estado de pureza, resquícios de um arcadismo que ainda se fazia presente numa nação que abarcava novas tendências literárias. O sentimento de pertencimento à terra nativa mantém-se forte no Romantismo, e os escritores escalam um novo elenco de personagens, bem mais condizentes com o tom local, e a nova escola, segundo Ferreira *et al.* (2019, p. 3), “dá lugar à miscigenação” que se fez mais forte e ampla com os modernistas.

A definição do caráter da identidade nacional ocupou lugar de destaque nos estudos literários brasileiros, sobretudo nos períodos compreendidos entre o século XIX e XX, respectivamente com os movimentos estéticos Romantismo e Modernismo. Guardadas as devidas especificidades, foi intensa a movimentação que se estabeleceu no seio de ambos na busca da definição de um caráter que pudesse refletir a alma nacional (Ferreira *et al.*, 2019, p. 2).

Para Cândido (2009), a literatura foi um elemento decisivo no conhecer os aspectos da sociedade e dar voz a esta, calada por um longo período de colonização. Monteiro Lobato é, como bem já afirmamos, marcadamente um homem de dois mundos, um que estava dando seus últimos suspiros e outro que se construía a partir das cinzas de seu antecessor, tentando se ajustar à modernidade. Em carta ao amigo Godofredo Rangel, Lobato (2010) evidencia esse resquício do passado da mesma forma que a necessidade de uma ruptura com ele, de modo que o abasileiramento da linguagem é uma marca de seu projeto literário, de sua proposta nacionalista que converge com os ideais românticos e modernistas, ambos vivenciados pelo escritor.

Santiago (2000, p. 14) nos esclarece que a força doutrinadora tanto religiosa como linguística do colonizador europeu “contamina o pensamento selvagem”, ressignifica a natureza nativa e quando os filhos da terra em sua nova condição de libertos do julgo do dominador procuram dar vazão às suas raízes, percebem o quanto foi perdido. Vemos isso em muitos folguedos populares ou até mesmo na cultura de povos indígenas e afrodescendentes. O intercâmbio cultural citado por nós também acarreta perdas na mesma proporção que novos elementos são inseridos. “Quem realmente somos e a qual mundo pertencemos?”, são duas

questões que ainda tentamos responder e de certa maneira aceitar a resposta que nos lega a nossa verdadeira condição enquanto brasileiros, filhos de uma tríplice “confluência cultural” étnica, como atesta Arroyo (1990), o que nos torna mestiços em tom de pele e pluralmente ricos em cultura.

Em seu projeto, Monteiro Lobato nos trouxe o caboclo brasileiro e a grande problemática que o cercava a todos eles, o atraso das regiões rurais, entretanto abriu espaço para o misticismo que envolvia a população rural. O escritor taubateense nos deu a cor e o falar do povo unindo-se a outros célebres contadores de histórias de seu tempo, que se valeram do regionalismo romântico para que os leitores conhecessem o país no qual habitavam. Mas foi construindo sonhos para as crianças que ele inovou, com a representatividade que marca a sua principal heroína, a menina Narizinho.

“Menina morena, de olhos pretos como duas jaboticabas”, é assim que Lobato (1920, p. 3) apresenta aos seus leitores a pequena Lúcia que, mesmo nas muitas revisões do texto ao longo do tempo, jamais mudou, aliás, ganhou contornos ainda mais fortes: “Narizinho tem sete anos, é morena como jambo” (Lobato, 1991, p. 7). Ao nos apresentar a sua heroína, Monteiro Lobato quebra a maldição que as mulheres europeias jogaram nas belas mouras, como alega Freyre (1998, p. 9), pura inveja do “tipo deliciosos de mulher morena e de olhos pretos, envolta em misticismo sexual”, semelhante em mistério tal qual as índias que se banhavam nos rios e tal qual nas histórias de madrastas más, cuja feiura incita o mal, nas quais mouras foram enfeitadas e ficaram tortas.

O ódio religioso: o dos cristãos louros descidos do Norte contra os infiéis de pele escura. Ódio que resultaria mais tarde em toda a Europa na idealização do tipo louro, identificado com personagens angélicas e divinas em detrimento do moreno, identificado com os anjos maus, com os decaídos, os malvados, os traidores. O certo é que no século XVI, os embaixadores mandados pela República de Veneza as Espanhas a fim de cumprimentarem o Rei Felipe II, notaram que em Portugal algumas mulheres das classes altas tingiam os cabelos de “cor loura” e lá na Espanha várias “arrebicavam o rosto de branco e encarnado” para “tornarem a pele, que é suadida, de que todas trigueiras são feias” (Freyre, 1998, p. 10).

Entretanto, o feitiço ainda se fez presente em certa proporção, pois a Menina do Narizinho Arrebitado manteve um conflito em relação a sua imagem, o qual se dá entre a registrada no texto desenvolvido pelo seu criador e a concepção dos vários artistas que trabalharam, por décadas, ilustrando o mundo do Pica-pau Amarelo. A distinta evolução gráfica de Narizinho é marcada por três significativos pontos: o apelo visual da época, o tecnológico e a visão particular dos ilustradores à revelia da idealizada pelo escritor.



A primeira edição de *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920), de acordo com Camargo (1995, p. 36), “tem formato 29 cm x 21,8 cm, 44 páginas, algumas ilustrações só a traço e outras com manchas coloridas”, tons coloridos que, como já evidenciamos, mudam na medida em que a narrativa avança, saindo de uma paleta bem escura para transitar por cores mais suaves até o desfecho da história, com única vinheta sem qualquer traço colorido, como se o mundo real assim o fosse. No que concerne à capa da primeira edição, há o predomínio de três cores que destacam não apenas a ilustração como também o *leterrering* (Figura 103).

**Figura 103** – Capa de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, 1920



Fonte: Monteiro Lobato & Comp. 1ª. ed. São Paulo(1920).

Na primeira concepção gráfica de Narizinho - com a qual os pequenos leitores tiveram contato, em 1920 - deparamo-nos com uma personagem que logo na capa encontra-se em total oposição à descrição fornecida pelo autor; nessa primeira imagem, temos a relevância do apelo visual da época, pois, como bem destacamos acerca do postulado de Freyre (1998), as belas mouras perderam o seu espaço para as angelicais princesas de cabelos dourados, embora na imagem da capa a personagem apenas evidencie cor em seus cabelos, tendo a pele isenta de qualquer tonalidade. Isso leva o leitor a inferir e mesmo a aceitar como principal verdade que a protagonista é branca, uma construção que ocorre à revelia do texto que a apresenta morena. Mesmo dando vida a uma personagem cuja cor de pele destoava das muitas outras heroínas

literárias de seu tempo, Lobato se rende a uma imposição mercadológica de sua época, presa a um ideal visual étnico tratado com naturalidade.

As cores na capa de Narizinho - da mesma forma que as ilustrações contidas em seu miolo - são parcas e meticulosamente distribuídas, e em ambos os espaços o corpo da personagem está apenas no traço, ou seja, sem nenhum tom que a defina como é descrita no texto. A personagem de Monteiro Lobato não foi a primeira de sua época ou mesmo a última a ser apresentada de maneira distinta de seu verdadeiro aspecto.

Ainda dentro da questão da preferência visual do público e muito antes do que atualmente se prega, no mercado editorial, como estudo para uma ação de venda de determinado produto, a primeira construção visual de Narizinho seguiu uma outra tendência de época além do já mencionado tom da pele da personagem. O aparecimento da revista *O Tico-Tico*, em 1905, segundo Arroyo (1990, p. 152) representou uma “importante renovação nos métodos e objetivos da imprensa infantil”, haja vista que o universo das histórias em quadrinhos, em especial, abria um novo espaço para a contação de histórias e também para a ilustração, influenciando artistas nacionais e seu público leitor.

Se nos dias atuais vemos com naturalidade crianças consumindo diferentes produtos relacionados aos seus heróis preferidos, tal fato não foi diferente no início do século XX, pois o comércio de *merchandising* voltados para as crianças foi um dos grandes interesses para investimentos da indústria, não apenas do entretenimento, mas também editorial. Um dos muitos personagens das tiras em quadrinhos da época que teve um maciço investimento de produtos foi o Buster Brown (Figura 104), criado em 1902 pelo cartunista Richard F. Outcault, que, de acordo com Ianone (1994), tornou-se uma verdadeira febre entre as crianças estadunidenses que passaram a se vestir como o próprio personagem (Figura 105), o qual figurava em anúncios dos mais variados, ganhando, inclusive, uma série cinematográfica entre 1925-1929.

**Figura 104** - Buster Brown e seu cão Tige



Fonte: Niceart gallery ( *online* ).

**Figura 105** - Criança em trajes Buster Brown



Fonte: Pinterest ( *online* ).

De acordo com Lima (2020), não há o que discutir, a personagem de Outcault influenciou Voltolino em sua construção visual da personagem de Monteiro Lobato. Na primeira vinheta (Figura 106), que abre a história, podemos perceber as semelhanças entre

Narizinho e Buster Brown. Em seu traço, Voltolino nos dá uma personagem quase andrógina em paridade com a sua correspondente estrangeira, porém tal relação se dilui nas demais imagens do livro, voltando a se repetir na última arte da obra, fazendo com que a personagem retome o seu aspecto inicial após a sua imersão onírica no mundo da fantasia.

**Figura 106 - Arte Voltolino**



Fonte: Monteiro Lobato & Comp. 1ª. ed. São Paulo (1920, p. 3).

O travestismo sempre foi um recurso frequente em muitos contos infantis, fosse como recurso de encantamento ou mesmo para esconder a identidade por meio de disfarces, como esclarece Cruz (2003, p. 14), que evidencia em seu trabalho diferentes contos que se valem desta temática, muitos dos quais publicados na própria revista *O Tico-Tico*, de autoria da escritora feminista portuguesa Ana de Castro Osório (1872-1935), a qual, inclusive, propôs em 1925 “uma parceria intelectual e editorial” com Monteiro Lobato, mas este se recusou alegando “não ter interesse em publicar obras portuguesas no Brasil, nem em vender seus livros em Portugal”.

Os escritos de Ana de Castro Osório, de acordo com Cruz (2003), eram compostos por compilações de antigas narrativas e por trabalhos autorais, alguns dos quais mostram a força das mulheres unidas ou mesmo valendo-se da perspicácia para se defenderem e fazerem valer os seus direitos, como em *O conto da Tia Verde-água*, quando duas amigas se juntam e se disfarçam de homens para bater no marido de uma delas por ele agir de forma abusiva. Em outros, as personagens acabam “mudando de gênero, de classe social ou de espécie no decorrer da história, pelo simples fato de parecerem diferentes por se vestirem de modo discordante com o esperado pelos demais personagens” (Cruz, 2003, p. 14).

Em se tratando da ilustração, Cruz (2003, p. 25) destaca que embora a androginia da personagem seja ou não capturada perfeitamente pelo trabalho do artista, “cabe, portanto, aos pequenos leitores verem as gravuras” e tirarem suas próprias conclusões acerca do sexo da personagem, “ou mesmo a não se importarem com isso”. Um conto que reflete tal questão é *A afilhada de S. Pedro*, que narra a história de um casal que sem opções de padrinho para a filha mais nova, depois de muito procurar, encontram um mendigo que aceita o apadrinhamento na condição de que jamais diriam a ninguém o verdadeiro sexo da criança e sempre a vestiriam como um menino.

Entretanto, ao se valer da imagem de Buster Brown para compor Narizinho na primeira vinheta do livro, Voltolino não nos diz que a personagem é masculinizada, simplesmente nos mostra, em sua visão enquanto ilustrador, que estava atento às novidades de seu tempo, intertexto gráfico que concede à personagem a mesma força aventureira do herói dos quadrinhos, pois Narizinho é livre em seu mundo, longe da cidade, é senhora de si, e diferente da imagem de capa - onde ela foi retratada com longos cabelos amarrados por um vistoso laço -, na ilustração que principia a história, ela tem os cabelos desgrehados tal qual na última imagem do livro. No entanto, essa construção Narizinho/Buster Brown mantém-se por pouco tempo, pois, na medida em que a narrativa segue o seu curso, a menina se transforma, a criança desaparece e em seu lugar surge uma mulher (Figuras 107 e 108).



**Figura 107 - Arte Voltolino**

Fonte: Monteiro Lobato & Comp. 1ª. ed. São Paulo (1920, p. 17).

**Figura 108 - Arte Voltolino**

Fonte: Monteiro Lobato & Comp. 1ª. ed. São Paulo (1920, p. 17).

As imagens nos cercam desde que somos capazes de visualizar o mundo com precisão. Arelado a esse mundo visual-físico, carregado de informações, também o verbo, oralizado em infindáveis composições narrativas, sedimenta imagens repletas de “ideais, convenções, conceitos e signos” impostos pela sociedade, como alega Correia (2010, p. 3). O espelho com o qual a sociedade nos presenteia e que devemos corresponder ao seu reflexo, na verdade, é um fomentador de sonhos que por décadas permeiam o imaginário infantil, pois para ser um herói ou heroína dos livros é necessário seguir um caminho de retidão no comportamento, não transgredir o que a sociedade determina como certo.

Cada época idealiza um conceito social de como os seus integrantes devem se portar e através da sua cultura tais informações são passadas para todos, embora hoje exista um grande avanço nessa questão que nos mostra o protagonismo feminino e a sua ruptura com os cânones impostos pelo patriarcalismo. Percebemos, pois, que conquistas foram realizadas, no entanto, não se trata de falar que a luta foi vencida. Narizinho reflete o sonho das jovens de seu tempo, viver um conto de fadas e ser uma jovem princesa pronta para casar-se, um ideário que, de acordo com Correia (2010, p. 4), ainda se mantém “massivamente nos produtos culturais para a infância”, entretanto, uma nova linguagem na construção dessas personagens, mais fortes e ousadas, dividem espaço com as princesas submissas do passado, na preferência dos leitores.

A figura da princesa surge massivamente nos produtos culturais para a infância como um modelo de feminilidade, encerrando mensagens e valores sobre uma maneira de ser e uma maneira de parecer que seduz magicamente as meninas, incidindo sobre as suas subjectividades. No entanto, esta figura não se reduz unicamente ao imaginário infantil, aparecendo os seus significados e incidências no quotidiano, nos meios de comunicação social, na indústria de consumo, nas práticas sociais, na concepção de amor romântico, cristalizando um modelo de identidade desejável e uma forma de pensar o amor (Correia, 2010, p. V).

Ao atravessar a passagem para o reino das Águas Claras, a pequena Lúcia desabrocha, ganha uma volúpia feminina distinta das princesas Disney, cuja magreza é hoje uma marca registrada. A roupa confeccionada por Dona Aranha, costureira do reino, realça ainda mais o busto da personagem, que em dado momento nos faz lembrar uma jovem cortesã francesa. Narizinho, em sua primeira imagem conceitual, no traço de Voltolino, é cheia de facetas, de menina livre, dona de um mundo particular que se transforma em uma representação dos desejos das jovens leitoras de sua época, uma princesa não apenas em coroa e cetro, mas em corpo de mulher, pronta para se casar.

Em 1921, Monteiro Lobato dá continuidade às aventuras de Narizinho, publicando pequenos contos em duas edições na *Revista do Brasil* nas respectivas edições 61 e 62; além dessas, novas edições avulsas são editadas, todas elas com arte de Voltolino. Nesse processo, é interessante ressaltar o quanto o traço do artista evoluiu, permitindo uma nova construção da personagem que ganhou traços mais definidos e elaborados, modificando tanto o corte quanto a cor do cabelo, que passou a ser negro. Porém, o mais importante se destaca no campo da realeza mágica atribuída à Lúcia, que embora se apresentasse como uma princesa com direito à coroa na cabeça não se metamorfoseava mais em mulher, continuava com a sua persona infantil (Figura 109).

Figura 109 - Arte Voltolino



Fonte: Revista do Brasil, 1921, n. 62 (p. 122).

O pesquisador Magno Silveira, em seu site<sup>64</sup> dedicado à obra infantil de Monteiro Lobato, informa-nos que na edição número 61 da *Revista do Brasil*, além da arte de Voltolino ilustrando Narizinho, o artista J. Prado<sup>65</sup> também retrata a personagem em um cabeção<sup>66</sup> na primeira página do conto (figura 110). Em sua composição, J. Prado constrói uma paisagem bucólica com Narizinho envolta em sombras (o que nos impossibilita distinguir a cor de sua pele) e a mirar a imensidão verde que cerca o Picapau Amarelo. Entretanto, essa mesma arte que foi usada em duas edições seguidas para abrir os contos de Lobato foi utilizada em edição posterior, no caso a de número 69, passando aparentemente a ser uma arte corriqueira, haja vista que surgiu em um texto que não pertencia às histórias de Narizinho.

O traço de J. Prado apresenta uma personagem estilisticamente mais real e menos cartunesca, o seu traço a bico de pena é quase um esboço, mas até por isso a ideia de imensidão e paz que o mundo rural possui nos leva a contemplar a imagem, buscando detalhes e quase nos fazendo sentir a brisa que movimentava todo o verde.

<sup>64</sup> De reinação em reinação – 100 anos de Narizinho. Biblioteca do Visconde. Disponível em: <https://bibliotecadovisconde.com.br/04-para-alem-do-publico-infantil/> Acesso em: 21 set. 2022.

<sup>65</sup> O artista ilustrou de forma sublime em meados de 1920 uma tradução da obra de Oscar Wilde, *O dever de matar*, publicado pela Cia. Graphico-Editora Monteiro Lobato.

<sup>66</sup> Vinheta desenhada que se configura no topo da página.



**Figura 110 - Arte J. Prado**

Fonte: Revista do Brasil, 1921, n. 62 (p. 121).

As mudanças de perspectiva em relação à Narizinho que observamos no trabalho de Voltolino enquanto artista mor de Monteiro Lobato, caracterizam a personagem em seu caminhar ao longo das décadas seguintes como uma escultura inacabada, ainda sendo lapidada. De acordo com Silveira (2015), o ilustrador Kurt Wiese assume a arte das obras de Monteiro Lobato, entretanto, o artista não modifica a construção visual de Narizinho desenvolvida pelo seu antecessor, na verdade, ele a fortalece, mantendo quase todos os detalhes físicos, modificando apenas a roupa. Nesse ponto em questão, tanto a pequena heroína como o seu primo Pedrinho usam trajes com a temática de marinheiro, estilo bastante comum na época (Figura 111). O traço de Kurt Wiese banha a obra de Lobato com um novo elemento, o movimento (quase inexistente em Voltolino), de modo que as cenas ilustradas ganham uma dinâmica narrativa ainda maior, não por acaso o cinema de animação já se fazia presente em meados de 1920, fato que levou muitos artistas a buscarem por novas perspectivas em seus trabalhos, pois da mesma forma que a tecnologia, a arte foi se desenvolvendo e sempre se resignificando.

**Figura 111** - *A caçada da Onça*, 1924, Arte Kurt Wiese



Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 22).

Semelhante ao mestre Voltolino, a ilustração de Wiese também evolui, possibilitando o leitor a ter uma nova construção da personagem Narizinho. Basta compararmos as ilustrações de 1924 de *A caçada de Pedrinho* com a arte de *Hans Staden*, publicada, segundo Silveira (2015), em 1927, pois percebemos, nessa última obra, que os cabelos da menina Lúcia estão maiores e com aspecto de cacheado (Figura 112).

**Figura 112** - *Hans Staden*, 1927, Arte Kurt Wiese



Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 23).

Curiosamente com a saída de Kurt Wiese, que passou a residir nos Estados Unidos permanentemente, de acordo com Silveira (2015), a personagem de Lobato mais uma vez ganhou uma nova roupagem conceitual, a bem da verdade voltou a ter os cabelos dourados como na imagem de capa de 1920. O autor dessa volta ao passado foi o artista Jean Gabriel

Villin que, em 1928, ilustrou a obra *O noivado de Narizinho* (Figura 113), na qual a personagem retoma o encanto de princesa que dava a ela um corpo de mulher.

**Figura 113** - Arte Jean Gabriel Villin



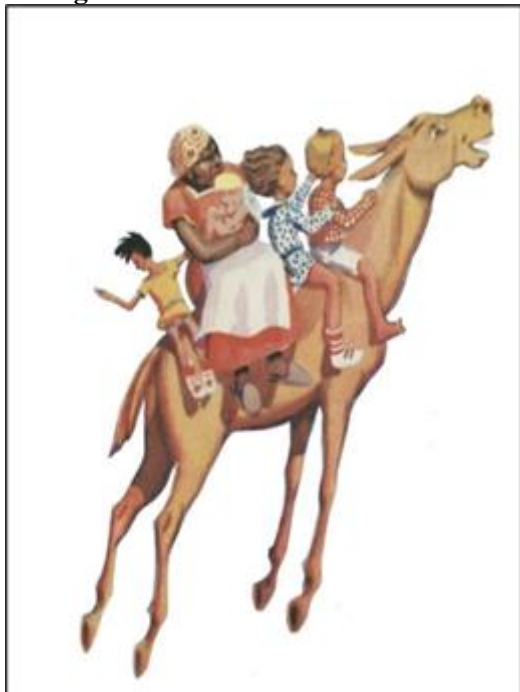
Fonte: Produtos do sítio (*online*).

Da mesma forma que ocorreu na passagem do bastão de Voltolino para Kurt Wiese, na transição deste último para Villin, temos a mesma manutenção da proximidade do traço entre os artistas, razão pela qual, conforme Magno Silveira<sup>67</sup>, o trabalho do ilustrador foi, por certo tempo, confundido com o traço de Wiese. Para tal ação existe bem mais do que um intertexto entre artistas, trata-se de manter um reconhecimento por parte do leitor para que a mudança não cause estranhamento, então, é possível ressaltar que o planejamento gráfico visava a uma certa padronização, mesmo que não tão permanente, pois o mesmo artista modificava o seu traço em outras publicações da coleção, não se tratando apenas de uma evolução pessoal, haja vista que todos os ilustradores eram mais do que capacitados para o ofício, basta observarmos a arte de Jean Gabriel Villin e a variedade de traços com a qual ele executa o seu trabalho, dando formas e novas cores à Narizinho. Em uma imagem da obra *Viagem ao céu* (Figura 114), o artista

<sup>67</sup> De reinação em reinação – 100 anos de Narizinho. Biblioteca do Visconde. Disponível em: <https://bibliotecadovisconde.com.br/07-o-noivado-de-narizinho-1928/> Acesso em: 24 set. 2022.

constrói uma personagem em tom moreno e com cabelos castanhos, já em outra edição da mesma obra (Figura 115), temos uma jovem totalmente loira.

**Figura 114** - Arte Jean Gabriel Villin



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

**Figura 115** - Arte Jean Gabriel Villin



Fonte: ameninacentenaria (online)

Mas é na arte interna de *Viagem ao céu* (Figura 116), realizada por Villin, que percebemos a força da nova personagem, não apenas com cabelos loiros, mas com um corpo esguio, sem as delicadezas de jovem princesa. Narizinho é a representação da jovem aventureira que sai em busca de desafios, a exemplo de caçar uma onça junto com o seu primo e os demais amigos. Jean Gabriel Villin será o último dos artistas da velha guarda a conceder à pequena heroína cachos dourados.



**Figura 116** - Arte Jean Gabriel Villin

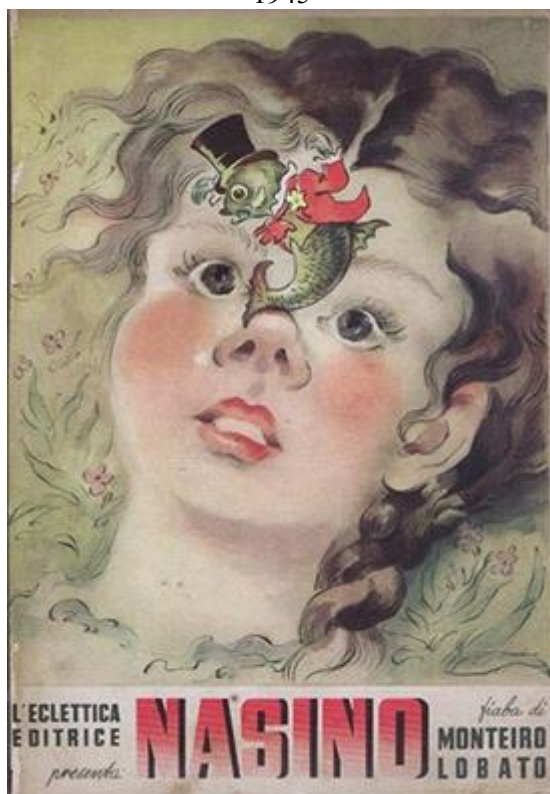
Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 31).

A dificuldade visível ou a máxima liberdade da equipe editorial de Lobato para se chegar a um consenso na imagem de Narizinho nos lembra o título do filme de Busby Berkeley, de 1943, com Carmem Miranda, *Entre a Loira e a Morena*, denominação que serviria muito bem para ilustrar as tentativas de padronizar a personagem. De acordo com Mortoza (2021, p. 7), as cores dos cabelos sempre vão carregar “grandes significados”, do erotismo ao recato angelical, significantes “que tem feito parte das narrativas sociais que reificam, fragmentam e violentam as existências femininas, as submetendo à hegemonia masculina”. Em todos os meios do entretenimento, seja no audiovisual ou nos espaços narrativos, cabelos longos, curtos, lisos, crespos e ondulados refletem quem somos, a qual mundo pertencemos e até mesmo como tentamos fingir ser outro alguém. Ao contrário da cor pele que não podemos esconder, os cabelos são também a máxima de nossa identidade.

Nesse sentido, formas e cores na arte sempre buscaram definir padrões estéticos e - com o advento da fotografia, que veio a suplantiar a arte figurativa - fortalecer ainda mais o ideal de homem e mulher que se busca ter na sociedade. Tais padrões tornaram-se ainda mais fortes na contemporaneidade com as novas tecnologias. Seja ou não por certa dificuldade para se chegar a uma unidade na imagem de Narizinho, Silveira (2015) nos fala que Lobato sempre manteve uma boa relação com os seus ilustradores e concedia a todos certa liberdade criativa, permitindo a cada um deles darem vida a uma personagem como bem lhes aprouvessem, entretanto, o traço desses artistas estava de acordo com suas visões de mundo, seguindo à revelia da descrição do texto escrito, uma ação que, anos mais tarde, vemos se repetir em edições estrangeiras do universo lobatiano.

De acordo com a teoria da adaptação postulada por Hutcheon (2013), no processo de transposição de uma obra literária, seja por meio da tradução ou adaptação do texto fonte, a obra sempre vai sofrer alterações mais tênues ou mais intensas, para que possa ser melhor absorvida pelo público-alvo, ação denominada de indigenização. Entretanto, a imagem não está isenta de modificações, pois elas podem ser usadas em suas formas originais sem restrições, serem retiradas por completo, serem modificadas em certos aspectos e, por fim, serem totalmente substituídas por uma arte de algum ilustrador local, como bem evidenciamos na ação de Lobato ao publicar sua coleção na Argentina e em alguns países vizinhos de idioma espanhol. Em tais publicações, o escritor brasileiro deu preferência aos ilustradores locais, para darem vida ao seu mundo ficcional além de, como já postulado, preferir inserir os desenhos de Gustave Doré em sua adaptação de *Don Quixote* pelo fato de serem mais familiares para os leitores. Isso posto, compreendemos que em processos de adaptações, a arte pode representar o público nativo, original (Figuras 117 e 118).

**Figura 117** – Arte de Vincenzo Nicoletti para a edição italiana de *Reinações de Narizinho*, 1945



Fonte: ameninacentenaria (online)

**Figura 118** - Arte de Vincenzo Nicoletti para a edição italiana de *Reinações de Narizinho*, 1945



Fonte: ameninacentenaria (online)

A arte de Vincenzo Nicoletti nos oferece uma Narizinho em uma leve morenidade, com cabelos negros e cacheados, seja para se aproximar das pequenas leitoras italianas ou manter

uma certa aproximação com o traço das brasileiras, o certo é que Nicoletti dá à personagem uma mestiçagem verdadeira que se coloca bastante fiel aos escritos de Lobato.

A busca por uma construção visual mais próxima do público leitor alvo, que está recebendo a obra literária, é também um recurso dos ilustradores, para que estes se sintam atraídos para a obra em questão e consigam uma imersão maior na leitura. Um exemplo significativo a ser apresentado sobre esse postulado diz respeito à tradução/adaptação de *O Picapau Amarelo* para a Rússia, construída em dois momentos, uma em 1987 (Figura 119) e uma posterior, de 1997, de *Reinações de Narizinho*<sup>68</sup> (Figura 120).

**Figura 119** - Arte de capa de V. Poshchastieva



Fonte: fantlab (online)

**Figura 120** – Arte de folha de rosto de V. Vtorenko



Fonte: shaltay0bolta (online)

A arte da ilustração sempre vai ser a busca pela imagem ideal, pela captura perfeita do mundo e de nós mesmos. Desse modo, nas ilustrações de V. Poshchastieva e V. Vtorenko, percebemos a conexão com o seu próprio mundo, com a sua nacionalidade, excluindo, assim, toda a alma de brasilidade não apenas nas personagens, mas no espaço do Picapau Amarelo.

<sup>68</sup> Nesta adaptação/tradução a obra de Monteiro Lobato ganhou o inusitado título de: *Emília, Pedigno e Nosiska*, a partir de uma tradução realizada por nós. Além disso curiosamente no site da livraria (<https://shaltay0boltay.livejournal.com/62879.html>), onde encontramos a referente obra a mesma é classificada como: *A versão brasileira das aventuras de Pinóquio*.



O traço usado pelo ilustrador Nino, em fins da década de 1920, representou a pura influência dos cartoons da época, marcados pelos estúdios Fleischer e Disney. Sob a sua pena, o universo do Picapau Amarelo tornou-se mais estilizado, simplificado por assim dizer, suas construções visuais concederam movimento às personagens em cena. Entretanto, como bem observamos nas ilustrações anteriores da obra lobatiana, nota-se que a abastança capilar é uma constante, marca registrada da feminilidade, mas quando nas mãos de Narizinho ganha vida, ela se mostra moderna em seu corte, da mesma forma que as vamps, modelo sedutor de mulher que vigorava no cinema da época, com o corte à *la garçonne*, bem na altura das orelhas, estampando sua conexão com os novos tempos.

Tempos de certa liberdade na moda feminina e nas atitudes, reflexo de uma luta por “direitos igualitários” que, de acordo com Rocha (2015, p. 9), foi mantendo-se viva desde “sua origem, em 1848, com a convenção dos direitos da mulher, em Nova Iorque”, o movimento feminista tornou-se um grito por liberdade, mas uma “manifestação de um pensamento crítico”, uma “luta pelas igualdades civis entre os sexos”. O recurso do travestismo mais uma vez é utilizado e a Narizinho de Nino aparenta ser um garoto em trajes sumários, que lembram um calção e blusa, além de um par de botinas. Nesse exemplo, o único item que a destaca como pertencente ao sexo feminino é um vistoso laço de fita amarrado no topo da cabeça (Figura 121).

**Figura 121** - Arte de Nino



Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 25).

Um artista de grande sensibilidade “literária e pedagógica”, é assim que Silveira (2015) define Belmonte, que tem um traço repleto de curvas e detalhes, um trabalho bastante fácil em sua interpretação, além de ser uma arte bastante reconhecível do grande público, pelo

fato de o artista transitar em diferentes revistas e jornais da época. Entretanto, se por um lado o traço de Belmonte possa ser considerado possuidor de uma ampla riqueza narrativa, sem desvios de compreensão (mesmo sendo extremamente decorativa), sua força maior se encontra na construção de tipos, reflexo da sua percepção da sociedade: a melindrosa, o ricaço da cidade, o matuto, a dona de casa etc. Através de sua arte Belmonte é, pois, um biógrafo do Brasil.

Se existe um referencial para o traço de Belmonte com toda certeza é Winsor McCay (1871-1934), cartunista e animador estadunidense que deu vida ao onírico mundo do *Pequeno Nemo*, em 1905 (Ianone; Ianone, 1994). Ao contrário dos cartunistas de sua época, os quais davam preferência ao formato de tiras para narrarem as suas histórias, McCay usava uma prancha inteira (página) para desenvolver o seu trabalho e sua arte era marcada por um alto nível de qualidade na diagramação, exibindo um traço limpo e rico em detalhes – uma escola que influenciou o fazer de Belmonte.

Esse artista paulistano sempre se mostrou um filho das revistas de caricatura, de modo que sua construção gráfica dos netos de Dona Benta mostra bem tal vínculo. A Narizinho criada pelo ilustrador, em 1925 (Figura 122), possui um rosto bem menos angelical que nas versões anteriores, com seus cabelos à *la garçonne*, seja quando está estampada em arte de capa ou nas páginas internas, ela não evidencia qualquer traço de etnia. na capa, apenas roupas e cenário possuem cores, entre três e quatro tons, no máximo, a servir de chamariz para os leitores.

**Figura 122** - Arte de Belmonte

Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 34).

Ainda na década de 1930, a coleção infantil de Monteiro Lobato ressurgiu com nova arte. Dessa vez, é o talento de J. U. Campos que, ao contrário de Nino e Belmonte, retoma uma via mais romântica, principiando em *Serões de Dona Benta*, de 1937 (Figura 123). Nessa obra, temos uma construção figurativa mais tradicional, clássica. Na arte de capa da referente edição, vê-se nitidamente o uso de cores para cobrir as personagens, haja vista que um levíssimo tom rosado define a pele da personagem Narizinho e de seu primo, característica em nada conectada com a descrição do autor. No entanto, em seu trabalho na coleção infantil de Lobato, J. U. Campos nos apresenta diferentes fases de sua arte, fato que permite observarmos distintas nuances da personagem Lúcia em seu traço, desde uma referência ao mestre Voltolino em anos distintos (Figura 124), até o uso de belíssimas aquarelas (Figura 125).

**Figura 123** - Arte de J. U. Campos, 1937

Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 42).

**Figura 124** - Arte de J. U. Campos para *Reinações de Narizinho* – 1943 e 1958

Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 40).

**Figura 125** - Arte de J. U. Campos, *Caçadas de Pedrinho*, 1948

Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 41).

A coleção infantil de Monteiro Lobato é ampla em editoração e rica em diferentes construções visuais, entretanto, no que concerne a uma catalogação linear de seus ilustradores, todo esse empenho se torna infrutífero, pois em um mesmo ano é possível encontrar ilustrações de J. U. Campos, como em *O Poço do Visconde*, ao lado da arte de Raphael de Lamo, em *Histórias de Tia Nastácia* (Figura 126), única obra ilustrada pelo artista em 1937. O trabalho de Lamo foge por completo do tradicional “caricato”, como bem nos alega Silveira (2015, p. 38), cujo maior destaque é a de ter dado vida a uma Tia Nastácia com traços que revelam os “atributos naturais da raça negra e seus costumes”. Porém, *Narizinho* ilustrada por Raphael de

Lamo, embora mais realista, mantém-se na linha estética dos demais artistas, aparentando ser muito mais uma jovem branca do que uma menina morena.

**Figura 126** - Arte de Raphael de Lamo - *Histórias de Tia Nastácia*, 1937



Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 39).

Por volta de 1939, o ilustrador Rodolpho Marques de Sousa retomou o estilo de arte caricata nas obras infantis de Monteiro Lobato, contudo, o seu trabalho em muito evidencia influências estilísticas de seus antecessores, pois é clara a sua proximidade com Nino. Porém, sua dinâmica cartunesca vai além, conseguindo desenvolver uma elasticidade maior, típica do universo dos desenhos animados, com curvas precisas, deixando espaços vazios na construção dos desenhos (Figura 127). A elaborada composição nos remete também à arte de Belmonte, uma vez que as personagens mantêm quase o mesmo semblante dado pelo artista paulistano, mas sem o exagero da caricatura, porque as crianças têm faces de crianças e não de adultos.

De acordo com Silveira (2015), o trabalho de Rodolpho chamou a atenção dos pequenos leitores que escreveram para Monteiro Lobato reclamando que achavam feio a maneira como o artista desenhava os personagens, em especial a Tia Nastácia. No entanto, lamentavelmente, o artista não inova na concepção gráfica de Narizinho, aliás, de nenhuma das demais personagens. Podemos afirmar que existe uma certa tentativa de padronização visual de todas as personagens, independente do traço de cada ilustrador, e não postulamos isso de forma leviana, pois, de acordo com Silveira (2015, p. 49), esse desejo por uma unidade gráfica era algo almejado por Monteiro Lobato. Mas, embora tal desejo tenha se concretizado com mais empenho nas capas, vemos que os ilustradores usam um diálogo entre si, de certa forma,



facilitando o trabalho de ambos. Vemos isso acontecer nas muitas composições de cenas que ficaram marcantes em toda a coleção como, por exemplo, o momento em que Narizinho, deitada próximo ao riacho, finge dormir enquanto o Príncipe Escamado e o Besouro Cascudo andam sobre o seu rosto.

**Figura 127** - Arte de Rodolpho Marques de Sousa - *O Picapau Amarelo*, 1939



Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 37).

Mantendo-se fiel ao traço figurativo clássico de J. U. Campos, com a mesma idealização gráfica das personagens, mas com o peso do realismo da mesma forma que Raphael de Lamo, o ilustrador André Le Blanc dá vida a um trabalho que vai ecoar como referência em artistas como Augustus e Manoel Victor Filho (Figura 128). As histórias em quadrinhos são o grande referencial de Le Blanc que, de acordo com Silveira (2015, p. 45), “nos anos de 1940” foi o artista “assistente do célebre quadrinista Will Eisner”, além de ter trabalhado nos estúdios Hanna-Barbera, uma celebridade internacional em sua arte que, inclusive, deu aulas na Escola de Artes Visuais de Nova York.

A estética dos quadrinhos é a maior das características das ilustrações de Le Blanc, não apenas no que concerne a sua estética do traço, como nas composições desenvolvidas pelo artista que emulam o movimento sequenciado tal qual uma história em quadrinhos. Sob à pena de Le Blanc, a jovem Narizinho aparenta estar numa quase adolescência, mas é em uma coleção das obras completas, evidenciada por Lima (2020), que o ilustrador nos entrega uma arte colorida onde podemos constatar um tom mais amorenado de pele na personagem, característica compartilhada também pelo seu primo, diferente do rosáceo que exibe Dona Benta ou mesmo

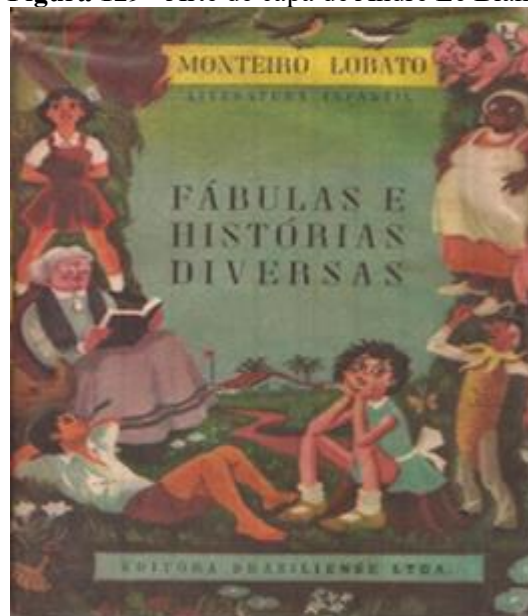
a boneca Emília (Figura 129)<sup>69</sup>, nesta arte de capa percebemos uma segunda leitura da personagem por parte de Le Blanc.

**Figura 128** - Arte de André Le Blanc – *Viagem ao Céu* (1947)



Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 46).

**Figura 129** - Arte de capa de André Le Blanc



Fonte: Capas de livros – Brasil (online).

Rupturas são comuns no espaço cultural, mudanças são constantes e refletem as transformações pelas quais a sociedade se ressignifica. No que concerne à coleção infantil de Monteiro Lobato, podemos dizer que ela demorou para absorver um pouco da estética inovadora que a famosa Semana de 1922 propunha, ou seja, fugir do tradicional traçado perfeito e linear das formas anatômicas tão vigentes nas Escolas de Belas Artes. É apenas em 1947 que a coletânea de treze contos infantis e uma peça teatral do próprio escritor, intitulada *Histórias diversas*, foi editada pela Editora Brasiliense. A arte dessa obra ficou a cargo de Odélia Helena Setti Toscano, uma artista dona de um novo e revigorante olhar para a ilustração que, ao contrário dos demais ilustradores lobatianos, soube construir um trabalho diferenciado tanto na arte de capa quanto nas ilustrações internas da obra em discussão.

Enquanto os ilustradores homens se valiam apenas do uso do nanquim e de aquarelas, Odélia Setti era uma artista de múltiplas técnicas de composição, porém, são as formas geométricas e as texturas que se destacam em sua obra gráfica<sup>70</sup>, uma ligação com o seu passado, haja vista que seu pai era um designer têxtil de estampas e os recortes de tecidos eram

<sup>69</sup> A ilustração é referente à Coleção *Obras Completas de Monteiro Lobato* - 2ª Série - Literatura Infantil, volume 15. 1956 (6ª edição).

<sup>70</sup> As informações aqui evidenciadas, biográficas, como também acerca de seu vasto acervo, estão contidas no site particular dedicado à artista. Disponível em: <https://www.odileatoscano.com.br/tecnica> e mantido pelo Edital de apoio à digitalização de Acervos – Secretaria Municipal de Cultura, SP. Acesso em: 10 out. 2022.



para ela um jogo, como o quebra-cabeças chinês, tangram. Através de esboços da personagem Narizinho (Figura 130), é possível perceber a manutenção de uma construção gráfica já consagrada por Odélia Helena.

**Figura 130** - Esboço de Narizinho - Odélia Helena Setti Toscano



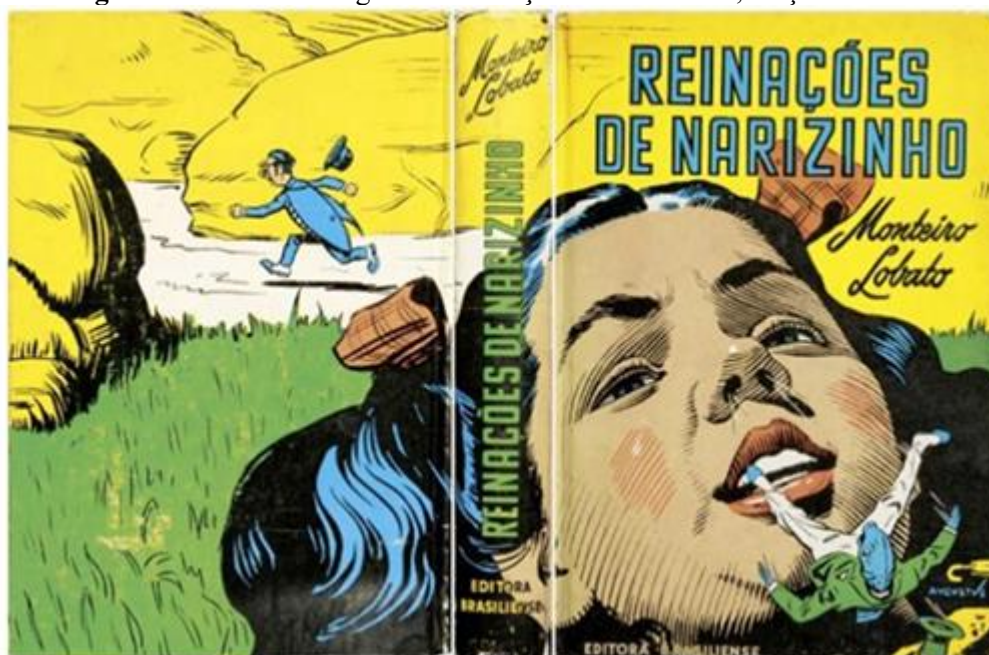
Fonte: Acervo Odiléa Toscano (*online*).

A arte inovadora e delicada de Odélia Helena Setti Toscano ficou restrita apenas a um único volume da coleção infantil lobatiana. Entretanto, no mesmo ano da publicação de *Histórias diversas*, um novo conceito gráfico foi posto em prática para a coleção infantil do Picapau Amarelo, e mesmo sendo apenas reservado ao espaço da capa, tal mudança concedeu um novo vigor para a coleção que, nas palavras de Silveira (2015), refletia, como bem já postulamos, um desejo do autor de unificar a coleção, aumentando em muito as vendas dos livros.

A nova arte de autoria de Augustus impactou os leitores da época e que muito se assemelhavam às revistas *pulps*, em sua arte rica em dramaticidade, como atesta Lima (2019), uma estética já trabalhada pela equipe de Lobato na década de 1930 com a *Coleção Terramarear*, publicada pela Cia. Editora Nacional, mas com uma paleta de cores bem mais ampla e suave, ao contrário da tricomia<sup>71</sup> empregada na colorização das ilustrações de capa da coleção infantil (Figura 131).

<sup>71</sup> De acordo com Vollmer (2012, p. 104), a tricomia refere-se à “reprodução de originais a cores, utilizando-se as três cores primárias: amarelo, magenta e ciano, impressas nessa ordem. A seleção de cada uma dessas cores é feita em câmera fotográfica” (ABC da ADG – Glossário de termos e verbetes utilizados em designer gráfico).

**Figura 131** - Arte de Augustus - *Reinações de Narizinho*, edição de 1948



Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 48).

No exemplo acima, há cores intensas e uma arte bastante realista, como bem evidenciamos, rica em dramaticidade que já permite ao leitor realizar inferências acerca da obra. No entanto, temos que salientar dois elementos que se destacam: o primeiro deles diz respeito à manutenção da concepção estética de Narizinho, semelhante à que foi desenhada por J. U. Campos e por André Le Blanc, fato que constrói uma relação afetiva com toda a coleção. Em segundo lugar, temos a cor da pele da personagem ressaltada como morena, não apenas na edição de *Reinações de Narizinho*, mas também na obra *Caçadas de Pedrinho* (Figura 132), de modo que a arte de capa desta nova série é a única na qual vemos a personagem Lúcia ser representada fielmente.

**Figura 132** - Arte de Augustus



Fonte: Catálogo Ilustradores de Lobato (2015, p. 51).

Embora considerado um belo projeto gráfico, as capas de autoria de Augustus se tornam apenas invólucros bem trabalhados, pois o projeto gráfico interno fica em muito a desejar, sem qualquer inovação, apenas com reedições de artes já conhecidas. Com o falecimento do escritor, em 1948, toda a sua coleção passa por um período de estagnação, sem novos projetos gráficos e sem novos artistas a darem vida ao universo do Picapau Amarelo, passando um longo tempo apenas com republicações da obra em edições encadernadas e outras de qualidade inferior.

A arte de capa de Augustus prevaleceu, a partir de então, como principal marca da coleção, dividindo espaço com outras edições tanto de capa dura como simples. Segundo Lima (2019), em fins da década de 1960 e princípio dos anos de 1970, dois novos ilustradores passam a dar vida ao universo lobatiano: Paulo Ernesto Nesti (Figura 133) e Manoel Victor Filho. Dividindo de certa forma a atenção dos leitores, ambos os profissionais deste período mantiveram uma certa similitude no traço.

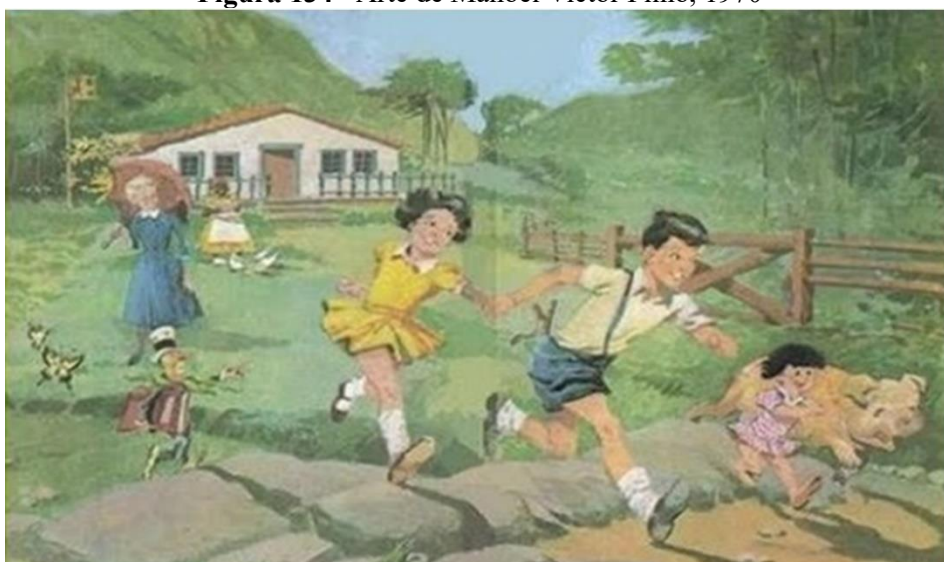
**Figura 133** - Arte de Paulo Ernesto Nesti, 1970



Fonte: shopee (*online*)

Acreditamos que o trabalho de Paulo Ernesto Nesti na coleção infantil de Monteiro Lobato tenha se tornado ofuscado devido a sua semelhança com o traço de Manoel Victor Filho (Figura 134). Este, por outro lado, tornou-se um dos ilustradores mais reconhecidos por quase três décadas, cujas edições ilustradas foram as mais variadas em formatos.

**Figura 134** - Arte de Manoel Victor Filho, 1970



Fonte: memoria (*online*)

Tanto a Narizinho de Nesti como a de Victor Filho exibem uma pele rosácea. É claro que, em algumas imagens, podemos notar certo escurecimento da cor da pele da personagem, mas isso em muito está mais relacionado com a qualidade da impressão do que com a intenção

do artista em torná-la amorenada, como bem descreve o seu criador, pois devemos levar em conta a questão da qualidade gráfica dos anos que correspondem às edições nas quais os ilustradores trabalharam. O mérito maior que podemos dar a esta última fase das ilustrações da obra infantil de Lobato é que toda a construção visual das personagens se apresenta como que em um modelo definitivo para servir de referência para os futuros ilustradores que deram a sua contribuição para o mundo do Picapau Amarelo.

Assim, o trabalho de ilustração de Manoel Victor Filho consegue absorver todos os traçados antigos e construir com relevância a estética de todas as personagens de forma mais realista, de tal forma que basta olharmos as ilustrações aquareladas ou mesmo coloridas com guache para que nossa memória afetiva nos coloque em contato com a adaptação televisiva da Rede Globo, pelo fato de esta ter sido produzida em um cenário ao ar livre. Não se trata de desmerecer os demais ilustradores, pois cada um deles contribuiu com uma peça para formar este universo da fantasia, mas coube ao professor Manoel Victor Filho unificá-las de maneira harmoniosa.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte sempre foi uma ferramenta de representação viva do caminhar de toda a sociedade humana e através dela mantivemos parte de nossa história pregressa, em códigos e imagens. Escrita e ilustração são elementos fundamentais da narrativa, onde cada um segue suas próprias regras de composição, cabendo ao leitor exercitar o seu olhar para ler e interpretar a mensagem constituída por ambos. No entanto, para que os códigos da narrativa se perpetuassem, os suportes que os carregavam foram mais do que importantes.

Do registro pré-histórico nas pinturas rupestres, passando pelo papiro até chegar no objeto livro que hoje conhecemos, a nossa riqueza histórica foi mantida, porém suportes mais avançados foram descobertos através do trabalho incansável do homem em buscar cada vez mais a sua evolução. A ciência nos deu o rádio, a fotografia e o cinema, tecnologias que não apenas encurtaram as comunicações como ampliaram a nossa visão de mundo, sem contar que foram marcantes tanto para a literatura como para o teatro, influenciando o próprio fazer artístico.

A tecnologia sempre esteve atrelada à arte, pois essa ferramenta de expressividade da alma humana foi usada, e ainda é, com bastante fervor na indústria da impressão, seja no âmbito governamental, da publicidade ou no espaço do livro - em todos esses, a profissão do ilustrador foi sendo modelada até se consolidar como tal em fins do século XIX. O artista gráfico galgou, então, um degrau a mais em importância, pois de mero ornamentador de belas figuras passou à coautoria de uma obra ou mesmo a ser seu único idealizador.

Os ilustradores aqui apresentados se classificam em uma primeira fase - a qual podemos denominar de formadora do universo gráfico visual do Picapau Amarelo - de pura experimentação que reflete a sociedade de seu tempo, encerrando com o trabalho de Manoel Victor Filho; contudo, as leituras visuais desse mundo de fantasia ganham novo vigor com a força da mídia televisiva e da relação que passou a existir entre a literatura e o mercado de consumo, quando novos artistas passaram a dar nova vida aos personagens de Lobato. Na verdade, nas leituras particulares ou até mesmo no vínculo com as adaptações televisivas das histórias do Sítio, as diferentes leituras de Narizinho estão longe de terem alguma proximidade com a idealizada pelo seu criador, e nem por isso questionável pelos leitores, mas cada uma delas representando um aspecto vivo do tempo, não apenas no Brasil.

A liberdade que Lobato concedia aos seus ilustradores se manteve até os dias de hoje, uma prova de que não se deve impor limites para a imaginação, para desenhar o Picapau Amarelo. Existe, no entanto, apenas algumas normas a serem seguidas, regras básicas de todo

grande ilustrador: ter sido criança reinadeira e ter sonhado bastante com as leituras da infância. Isso porque foi por causa de uma lembrança forte de uma leitura da infância, neste caso o *Robinson Crusoe*, que Monteiro Lobato levou todas as crianças a viverem em um mundo mágico repleto de aventuras, uma estação para os milhares de outros reinos da fantasia literária infantil.

O trabalho de Manoel Victor Filho, que encerra o grande ciclo de ilustradores da obra infantil de Monteiro Lobato, representa o somativo de uma era de experimentações, que tem no próprio desenvolvimento da arte impressa no país um forte referencial, pois os nossos profissionais do traço são, como já bem postulamos, filhos tanto da publicidade como das revistas de caricatura e, posteriormente, de variedades e do cinema, espaços que refletiam a sociedade brasileira e noticiavam o mundo, de modo que todos estes formaram uma grande escola em constante movimento.

E Narizinho, desde a sua primeira aparição, espelha esse movimento de renovação, pois a personagem principal de Monteiro Lobato foi sendo modelada, ajustada ao sabor da evolução da indústria impressa e das implicações sociais, uma heroína literária que foi acolhida por milhares de crianças e também adultos, entretanto, à revelia de seu criador, a personagem foi desenvolvida pelos artistas, a bel prazer, como uma jovem branca, com cabelos loiros ou negros como a noite, e em certas pinceladas ocasionais, pintados em um leve tom de castanho.

Curiosamente, a contradição existente entre as ilustrações e o texto de Lobato sobre o tom de pele de Narizinho sempre se mostrou um fato invisível aos olhos dos leitores, ou mesmo desinteressante, até mesmo para os que verbalizam atitudes racistas no escritor. Com relação aos pequenos leitores, identificados como o maior público em questão, recuperamos aqui o postulado de Cruzes (2003) ao dizer que parte da criança dar ou não importância à ilustração apresentada a ela ou levar em consideração apenas o que o texto lhes oferece. Sendo assim, nos processos de nossa pesquisa, percebemos que a construção visual de Narizinho não se provou ser de relevância para os pequenos. Isso não significa que postulamos um descrédito da arte e dos ilustradores de Lobato, mas evidenciamos, sim, que o texto ao longo do tempo sempre se sobrepôs à imagem, sempre foi a história a falar mais alto.

Isso posto, compreendemos que, para a criança, a brasilidade no aspecto da morenidade de Narizinho, ao longo de décadas, jamais se destacou como um elemento de importância, tanto nas ilustrações coloridas de capa como nas imagens internas. Mas para o mercado editorial e o ilustrador da época, representava um *status* visual a ser mantido, mesmo que estivesse em contradição com a obra escrita, pois embora as belas mouras protagonizassem narrativas encantadas, elas eram representadas graficamente como europeias ou, quando muito, narradas



como bruxas deformadas. Heroínas literárias sempre mantiveram um tom rosáceo de pele, cabelos esvoaçantes e um semblante angelical.

Na obra *A Menina do Narizinho Arrebitado*, essa incompatibilidade entre o texto e a imagem representa, em primeiro lugar, um racismo institucionalizado, um fator de época, o que nos obriga a ler a obra de forma contextualizada; além disso, mas acima de tudo, reflete a necessidade do lucro da editora que precisava vender e para isso necessitava conquistar, em primeiro lugar, o leitor, através do apelo visual. Sendo assim, os ilustradores bem sabiam como atrair o público, pois conceber uma protagonista nos mesmos moldes de Alice, de Lewis Carroll; Dorothy Gale, de L. Frank Baum ou mesmo de Wendy Darling, de J. M. Barrie, seria a melhor escolha, afinal o discurso acerca da representatividade inexistia na época.

Embora a menina Lúcia tenha passado décadas habitando um corpo que não era o seu, as artes de Nino e Augustus ainda deram certa voz a sua real persona - a jovem heroína lobatiana foi plural nos cabelos, em tons de: loiro, castanho e negro; nas dimensões e tipos destes: curtos e longos, ondulados ou lisos, mostrando um pouco das muitas brasileiras da época, no entanto, para muitos, é o tom da pele, ao invés da herança de sangue, que faz o brasileiro. Sabemos bem que somos parte de uma trindade étnica que constituiu a nação e não importa se muitos de nós carregam uma cor mais clara ou mais escura, é necessário compreender que estamos ligados a esta ancestralidade formadora de nossa nação, que nos faz unos e distintos do resto do planeta.

A bem da verdade, a única Narizinho ilustrada de modo fiel ao texto lobatiano e isenta de qualquer problemática de impressão surgiu primeiramente em uma tradução/adaptação russa da obra de Monteiro Lobato (Figura 135), pelas mãos do artista O. Sannikov, para o Picapau Amarelo, construção que nos dá uma personagem com a pele acanelada, exibindo a forte mestiçagem brasileira.

**Figura 135** - Arte de O. Sannikov para a tradução de Narizinho, 1992



Fonte: fantlab (*online*)

Com tudo isso, Narizinho se mostra uma personagem de representatividade gráfica plural, da mesma forma que os seus leitores são diversos, pois cada ilustrador concebeu uma leitura artisticamente livre e pessoal da menina. Em sua teoria da adaptação, Hutcheon (2013) no esclarece que, como leitores, desenvolvemos uma particular visão de toda obra que lemos, haja vista que mesmo com as descrições do autor, ainda assim damos a nossa contribuição pessoal para o mundo literário no qual estamos nos aventurando. Assim são os ilustradores, leitores que até certo ponto trabalham em conjunto, mas que buscam dar a sua visão do que se propõem a emular graficamente, no caso destes, as suas visões particulares de mundo.

Em *A Menina do Narizinho Arrebitado*, o texto suplanta a beleza das imagens no inconsciente do leitor, mas não as desmerece, embora tal relação afetiva com as ilustrações apenas ocorra pelo saudosismo de uma época e pela beleza indiscutível do trabalho realizado. Dessa mesma forma, na primeira edição de *Gabriela, Cravo e Canela*, de 1958, de autoria de Jorge Amado, a ilustração da capa de autoria de Clóvis Graciano não explicitava o tom da pele da personagem, deixando que o leitor desenvolvesse tal construção. A Narizinho de Lobato segue a mesma regra, porém, em seu caso, o loiro dos cabelos estampados na imagem de capa é um simples chamariz, um atrativo visual para fisgar o leitor pertencente a toda uma sociedade que ainda se mantinha presa a preconceitos coloniais.

Narizinho é, por fim, uma personagem de múltiplas facetas que ainda hoje se constrói, um ser de aspecto indefinido, pois a cada nova abordagem artística no universo de Lobato tudo se reconfigura. Ao contrário da Alice, de Carroll, a jovem heroína de Lobato não está parada no tempo, talvez seja esse o motivo de jamais ter existido uma discussão ou mesmo um levante

crítico sobre a fidelidade às palavras de seu criador na sua interpretação: eis o motivo do silêncio de muitos leitores, uma aceitação comunal que por certo não os define como racistas.

Por fim, lembremos que desde a primeira edição de *A Menina do Narizinho Arrebitado* publicada, Monteiro Lobato fez diversas alterações na obra, seja adicionando ou retirando passagens, entretanto, o tom de pele da menina Lúcia jamais foi alterado. Se, como bem postulamos há pouco, não é o tom de pele que nos define como pertencentes a um povo, mas o sangue que corre em nossas veias, sendo assim, em uma simplória alegoria, podemos ver as palavras imutáveis contidas no livro como este líquido da vida que carrega o DNA ancestral da personagem, ele nos diz quem ela é de verdade, não importa quantas encarnações gráficas ela venha a ter: a jovem reinadeira é a representação da brasilidade, mestiça e viva como todos nós leitores.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Cultura Letrada:** literatura e leitura. São Paul. Editora UNESP, 2006.

ABREU, Márcia; VASCONCELOS, Sandra; VILLATA, Luiz Carlos; SCHAPOCHNIK, Nelson. **Caminhos do romance no Brasil:** século XVIII e XIX. UNICAMP, 2008. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/caminhos.pdf> Acesso em: 16 mai. 2021.

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

ALENCAR, José Salmo Dansa de. Do desenho de criança à ilustração infantil. PUC Rio. **Blucher Design Proceedings** Nov de 2014, Número 4, Volume 1. Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/11ped/00143.pdf> Acesso em: 04 jun. 2022.

ALMEIDA, Edson Wilson de. Um Tico para formar adultos. **Revista eletrônica História em Reflexão**, Dourados, MS, v. 11, n. 21, jul./dez. 2017. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/7335/4048> Acesso em: 18 set. 2022.

AMADO, Jorge. Livros infantis. **Revista Brasileira Synthese do Momento contemporâneo**, n. 6, jan-fev, 1935. p. 201-204. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=139955&pasta=ano%20193&pesq=jorge%20amado&pagfis=16367> Acesso em: 18 ago. 2021.

AMARO, Danielle. **Discutindo arte:** uma introdução. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1º semestre de 2012. Disponível em: <https://museu.pinacoteca.org.br/wp->

content/uploads/sites/2/2017/01/DANIELLE\_AMARO\_discutindo\_arte.pdf Acesso em: 21 set. 2020.

ANDRADE, Joaquim. **Imagens que falam: Uma aproximação da Iconografia Hindu**. Revista de Estudos da Religião Nº 4 / 2006 / pp. 1-17. Disponível em: [www.pucsp.br/rever/rv4\\_2006/p\\_andrade.pdf](http://www.pucsp.br/rever/rv4_2006/p_andrade.pdf) Acesso em: 30 mar. 2021.

ANDRADE, Juliana Parreira Zuza. O papel da ilustração no livro-ilustrado: uma discussão sobre auto-nomia da imagem. **Anais do SILEL**. Volume 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2013/759.pdf> Acesso em: 12 jun. 2020.

ANTUNES, Ricardo. **Guia do ilustrador**. 2007. Disponível em: <http://www.guiadoilustrador.com.br/> Acesso em: 17 jun. 2021.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **História da educação e da pedagogia**. Geral e Brasil. 3. ed. rev. Ampl. São Paulo, Moderna 2006.

ARAÚJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

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

AZEVEDO, Carmem Lúcia de.; CAMARGOS, Márcia; SACCHETTA. In. p. 6-7. Um duende lobatino. 1997. Fac-símile de: LOBATO, Monteiro. **O Saci Perêre**: resultado de um inquérito. Seção de obras O Estado de São Paulo, 1918.

BAITELO JR., Norval. Apresentação. In: GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume editora, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013.

BANDEIRA, Manoel. **Impressões literárias**, Artigo: Parte 1, p. 19 – Parte 2, p. 20. Diário de Notícias, RJ, 12/11/1933. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718\\_01&pasta=a%20193&pesq=lobato&pagfis=16946](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_01&pasta=a%20193&pesq=lobato&pagfis=16946) Acesso em: 10 ago. 2022.

BARBOSA, Rui. **Oração aos moços**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, vol 271, 2019. Disponível em: [https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/564558/Oracao\\_aos\\_mocos\\_Rui\\_Barbosa.pdf](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/564558/Oracao_aos_mocos_Rui_Barbosa.pdf) Acesso em: 20 ago. 2022.

BASTOS, Maria Helena Camara. Documento da educação das meninas por Fénelon. **História da Educação – RHE**, v. 6, n. 36, Jan/Abr 2012, p. 147-188. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/22401/pdf> Acesso em: 16 mai. 2021.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna. Conceção e organização**

**Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos.** São Paulo: Paulus, Coleção dicionários, 1999.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes. **Voltolino e as raízes do modernismo.** Editora marco Zero em co-edição com o Programa Nacional do Centenário da República e Bicentenário da Inconfidência Mineira MCT/CNPq e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1992.

BIOLETTI, Susan; LEAHY, Rory; FIELDS, Jonh; MEEHAN, Bernard; BLAU, Werner. **The examina-tion of the Book of Kells usingmicro-Raman spectroscopy.** Journal Raman Spectrosc, 2009, n. 40, 1043-1049. Research Article. Disponível em: <https://analyticalsciencejournals.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/jrs.2231> Acesso em: 26 abr. 2021.

BONNET, Márcia C. Leão. **Entre o artifício e a arte:** pintores entalhadores no Rio de Janeiro, setentista. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte.** 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.

BRANDÃO, Ana Lúcia. **“Racismo delirante” é tratamento grotesco,** Monteiro Lobato merece respeito. Folha de São Paulo On Line, 15 fev 2021 – atualizado em 16 fev 2021. Disponível em: 'Racismo delirante' é tratamento grotesco, Monteiro Lobato merece respeito - 15/02/2021 - Ilustrada - Folha (uol.com.br) Acesso em: 17 ago. 2022.

BRERO, Caroline Elisabeth. **A recepção crítica das obras a menina do Narizinho Arrebitado (1920) e Narizinho Arrebitado (1921).** UNESP 2003. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/99164> Acesso em: 12 jul. 2022.

BRITO, Taesilla Couto de. Fénelon, entre antigos e modernos. **Letras, Santa Maria,** v. 21, n. 43, p. 285-304, jul./dez. 201. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/download/6906/418> Acesso em: 15 mai. 2021.

BURBANO, Alberto Miret. **La identidad visual en el sector de la moda sostenible.** Arquetipo p. 25-44 , año 9, n. 17, julio-diciembre, 2018. Disponível em: <https://revistas.ucp.edu.co/index.php/arquetipo/article/view/66/59> Acesso em: 16 nov. 2021.

CALIXTO, Roberta; COELHO, Luiz Antônio. **As vanguardas europeias do século 20 e as influências da semana de arte moderna na ilustração de livros de literatura infantil brasileiros.** PUC Rio, 2012. Disponível em: [http://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/Pibic/relatorio\\_resumo2012/relatorios\\_pdf/ctch/ART/DAD-Roberta%20Calixto.pdf](http://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/Pibic/relatorio_resumo2012/relatorios_pdf/ctch/ART/DAD-Roberta%20Calixto.pdf) Acesso em: 21 set. 2020.

CALIXTO, Roberto. **As vanguardas europeias do século 20 e as influências da semana de arte moderna na ilustração de livros de literatura infantil brasileiros.** Departamento de Artes e Design, PUC-Rio, 2021. Disponível em: [https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio\\_resumo2012/relatorios\\_pdf/ctch/ART/DAD-Roberta%20Calixto.pdf](https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2012/relatorios_pdf/ctch/ART/DAD-Roberta%20Calixto.pdf) Acesso em: 21 dez. 2021.

CAMARGO, Luís. **Ilustração do livro infantil**. Belo Horizonte, MG: Editora Lê, 1995.

CAMARGO, Mário de. [Org.]. Gráfica, **Arte e indústria no Brasil: 180 anos de história**. 2 ed. São Paulo, Bandeirantes Gráfica, 2003.

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

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. São Paulo; Rio de Janeiro: FAPESP: Ouro sobre Azul, 2009.

CÂNDIDO, Antônio. **O direito à literatura**. Vários escritos. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 169-191.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. **O Egito Antigo**. São Paulo: Brasiliense, 1982 (Col. "Primeiros Passos").

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas**. 2 ed. ampl. São Paulo, Ateliê Editorial, PROIN – Projeto Integrado Arquivo do Estado/USP. Fapesp, 2002. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=0oGZoZ-tl44C&oi=fnd&pg=PA6&dq=contrabando+de+livros+&ots=vHFZB1rWv1&sig=3PJ\\_u\\_kLds0\\_KNcXfHv0MegRV7c&redir\\_esc=y#v=onepage&q=contrabando%20de%20livros&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=0oGZoZ-tl44C&oi=fnd&pg=PA6&dq=contrabando+de+livros+&ots=vHFZB1rWv1&sig=3PJ_u_kLds0_KNcXfHv0MegRV7c&redir_esc=y#v=onepage&q=contrabando%20de%20livros&f=false) Acesso em: 24 mai. 2021.

CARVALHO, Ana Isabel. **A capa de livro: o objecto, o contexto, o processo**. Universidade do Porto Faculdade de Belas Artes, Porto, 2008. Disponível em: <http://mdi.fba.up.pt/investigacao/anacarvalho.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2021.

CARVALHO, Edilson Barbosa. **Política da ironia. Uma leitura d'O presidente negro, de Monteiro Lobato**. UEMC-MG, 2011. Disponível em: [https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/01/POLITICA\\_DA\\_IRONIA\\_Uma\\_leitura\\_d%C2%92O\\_presidente\\_negro\\_de\\_Monteiro\\_Lobato.pdf](https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/01/POLITICA_DA_IRONIA_Uma_leitura_d%C2%92O_presidente_negro_de_Monteiro_Lobato.pdf) Acesso em: 21 ago. 2022.

CASTRO, Ruy. **Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20**. 1ª – ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CERRILLO, P.; SOTOMAYOR, M. V. (2016). **Censuras y Literatura Infantil y Juvenil en el siglo XX (EnEs-paña y en 7 países latinoamericanos)**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

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

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

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo.

Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil:** das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo. Barueri, SP: Editorial Manole, 2010.

COLOMBO, Mariah Eduarda. **Consciência diante do perigo:** as representações do medo ao longo da história da arte. Das Artes, 2020. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/consciencia-diante-do-perigo-as-representacoes-do-medo-ao-longo-da-historia-da-arte/> Acesso em: 29 mai. 2022.

CORREA, Murilo Filgueiras; ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. **Os Sítios do Picapau Amarelo:** multimidialidade e criação de universos narrativos nas obras de Monteiro Lobato. **Guavira Letras**, n. 17, ago.-dez. 2013, p. 285-300. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/107> Acesso em: 29 mai. 2022.

CORREIA, Rita Mira. **O arquétipo da princesa na construção social da feminilidade.** FCSH – Faculda-de de Lisboa, Set. 2010. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/303714076.pdf> Acesso em: 19 set. 2022.

CORREIA, Viriato. **Monteiro Lobato.** A Noite. Rio de Janeiro 15 de Julho 1948, p. 3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970\\_04&Pesq=monte%20lobato&pagfis=53646](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&Pesq=monte%20lobato&pagfis=53646) Acesso em: 12 ago. 2022.

CORTELAZZO, Patrícia Rita. **O ensino do desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e o acervo do museu D. João VI (1826-1851).** UNICAMP, 2004. Disponível em: Microsoft Word - UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS.doc (unicamp.br) Acesso em: 25 mai. 2021.

COSTA, Andriolli. **Revisa Saci-Pererê 100 anos do inquérito.** Editorial p. 7. Disponível em: [https://issuu.com/andriollicosta/docs/saci\\_perere\\_-\\_100\\_anos\\_do\\_inqu\\_\\_rit](https://issuu.com/andriollicosta/docs/saci_perere_-_100_anos_do_inqu__rit) Acesso em: 30 set. 2021.

CREPALDI, Lideli. **A influência das cores na decisão de compras:** um estudo do comportamento do consumidor no ABC paulista. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 2006. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/101507895620222080633703116993941865065.pdf> Acesso em: 03 nov. 2021.

CRUZ, Eduardo da. **“parecendo que somos dois mundos, quando afinal somos um só”: contos de Ana de Castro Osório n’Tico-Tico.** Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 15, número 2, p. 13-29, 2019. Disponível em: [https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as\\_sdt=0%2C5&q=androgenia+nas+ilustra%C3%A7%C3%B5es+dos+contos+infantis&btnG=#d=gs\\_qabs&t=1663545067544&u=%23%3Ddv\\_F1m2tfyMJ](https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=androgenia+nas+ilustra%C3%A7%C3%B5es+dos+contos+infantis&btnG=#d=gs_qabs&t=1663545067544&u=%23%3Ddv_F1m2tfyMJ) Acesso em: 18 set. 2022.

D’ANGELO, Biagio. Entre materialidade e imaginário: Atualidade do livro-objeto. **IPOTESI, Juiz de Fora**, v.17, n.2, p. 33-44, jul./dez. 2013. Disponível em:



<https://docplayer.com.br/16246927-Entre-materialidade-e-imaginario-atualidade-do-livro-objeto.html> Acesso em: 27 ago. 2020.

DARBY, Peter. The Codex Amiatinus Maiestas Domini and the Gospel Prefaces of Jerome. **Speculum** 92/2 (April 2017). The Medieval Academy of America.. disponível em: <https://nottingham-repository.worktribe.com/output/858018> Acesso em: 26 abr. 2021.

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

DEBUS, Eliane Santana Dias. Caça às bruxas: Lobato na mira da censura. **Letras de Hoje** v.. 37, n. 2, p. 145-151, junho, 2001. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/14392> Acesso em: 05 ago. 2022.

DOSSIN, Francielly Rocha. Apontamentos acerca da presença do artista afro-descendente na história da arte brasileira. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 121-130, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15351> Acesso em: 25 ago. 2021.

EFING, Antônio Carlos; SOUSA, Maristela Denise Marques de. (2014). O COMPORTAMENTO DO CONSUMIDOR SOB INFLUÊNCIA DA PUBLICIDADE E A GARANTIA CONSTITUCIONAL DA DIGNIDADE HUMANA. **Revista Direitos Fundamentais & Democracia**, 16(16), 70–94. 2014, Recuperado de <https://revistaeletronicardfd.unibrazil.com.br/index.php/rdfd/article/view/532> Acesso em: 26 abr. 2022.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. 3ª ed. Martins Fontes: São Paulo, 1999.

EULALIO, Alexandre. **Henrique Alvim Corrêa: guerra e paz**. Cotidiano e imaginário na obra de um pintor brasileiro no 1900 europeu. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1981.

FERRARO, Alceu Ravanello; KREIDLOW, Daniel. Analfabetismo no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais. **Revisra Educação & Realidade**, n. 29, ano 2 jul/dez 2004, p. 179-200. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25401/14733> Acesso em: 30 nov. 2021.

FERREIRA, Débora Pazetto. **Investigações acerca do conceito de arte**. UFMG, FAFICH, 2014, Belo Horizonte. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-9RVFC9/1/tese\\_final\\_com\\_ficha.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-9RVFC9/1/tese_final_com_ficha.pdf) Acesso em: 06 jul. 2022.

FERREIRA, Lia Tavares. **Xilogravura e Literatura de Cordel**. Sua relação com as artes, a publicidade e a Comunicação Visual. UNICEUB, Brasília/DF 2005. <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1246/2/20063921.pdf> Acesso em: 05 dez. 2021.

FERREIRA, Maria Thaizza Rafaelly da Silva. **A evolução do livro: do papiro ao iPad**. UFRN 2010, Disponível em: <https://monografias.ufrn.br/jspui/handle/1/92> Acesso em: 12 fev. 2021.

FIOVARATI, Carlos. Radiografia do campo. **Revista Pesquisa FAPESP**, n. 289, mar. 2020. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/radiografia-do-campo/> Acesso em: 14 jul. 2022.

FONSECA, Leticia Pedruzzi. **Uma revolução gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898**. São Paulo: Blucher, 2016. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-list/uma-revolucao-grafica-juliao-machado-e-as-revistas-ilustradas-no-brasil-312/list> Acesso em: 18 nov. 2021.

FONSECA, Ramon Silva Silveira da.; GOMES, Eunice Simões Lins. Fundamentos do barroco como amálgama da religião e da política. **Revista Horizonte**, Belo Horizonte, v. 11, n. 31, p. 944-964, jul./set. 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2013v11n31p944> Acesso em: 13 abr. 2021.

FREIRE, Marcelo Ghizi. Lendo a ilustração ou ilustrando a leitura. **I seminário brasileiro sobre livro e história editorial**. FCRB – UFF/PPGCOM – UFF/LIHED, 2004, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://docplayer.com.br/1310664-Lendo-a-ilustracao-ou-ilustrando-a-leitura.html> Acesso em: 22 abr. 2021.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler** (em três artigos que se completam). São Paulo, Autores Associados/Cortez, 1982. Pedagogia do oprimido. 6ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil I**. 34ª ed. Record, Rio de Janeiro, 1998.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: Introdução à história da sociedade Patriarcal no Brasil – 2: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano**. 10ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1998.

FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**. São Paulo: Nova Aguilar, 2000. (Série Intérpretes do Brasil, v. 3).

GALEANO, Aloma Lopez; SEIDEL, Roberto Henrique. Cinema e literatura: estéticas distintas e complementares. **A Cor das Letras**. UEFS, 2008, n. 9, p. 43-54 Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/316732361\\_CINEMA\\_E\\_LITERATURA\\_ESTETICAS\\_DISTINTAS\\_E\\_COMPLEMENTARES/link/5912442faca27200fe49356c/download](https://www.researchgate.net/publication/316732361_CINEMA_E_LITERATURA_ESTETICAS_DISTINTAS_E_COMPLEMENTARES/link/5912442faca27200fe49356c/download) Acesso em: 24 abr. 2022.

GLEIZE, Lênia Pisani; FERNANDES, Christian. A imagem artística contextualizando o texto literário: proposta de um busca do intertextual no EMI/IFSC/FPOLIS. **VI Seminário leitura de imagens para a educação: múltiplas mídias**. Florianópolis, 19 e

20 de agosto de 2013. Disponível em: [https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id\\_cpmenu/5932/Artigo19\\_15505121125739\\_5932.pdf](https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/5932/Artigo19_15505121125739_5932.pdf) Acesso em: 29 abr. 2022.

GÓES, Alcides Ferreira. **Transformações nas artes gráficas no início do século XIX: os segredos para preparar tintas de impressão**. PUC-SP, 2019. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/13423/1/Alcides%20Ferreira%20Goes.pdf> Acesso em: 20 nov. 2021.

GOMES, Rodolfo Venicius Rodrigues. O grotesco rabelaisiano na obra: As viagens de Gulliver, de Jonathan Swift. p. 1285 – 1293. **Anais [do] 7º. Seminário de Literatura Infantil e Juvenil [de Santa Catari-na] – SLIJ**/organizadoras Dilma Beatriz Juliano, Eliane Debus, Nelita Bortolotto, Jilvania Bazzo – Florianópolis: UFSC; UNISUL, 2016. Disponível em: <https://literalise.wordpress.com/2017/03/27/anais-do-vii-slij/> Acesso em: 04 ago. 2022.

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

HITCHCOCK, SusanTyler. **Frankenstein: as muitas faces de um monstro**. São Paulo: Larousse do Bra-sil, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. [Tradução de André Cechinel]. 2ª ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

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

ICHILEVICI, Vita. **Literatura infantil e o politicamente correto: dimensões éticas, estéticas e mercadológicas**. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-03072019-150204/?gathStatIcon=true> Acesso em: 06 abr. 2022.

JÚNIOR, Henrique Cunha. Geometria, geometrização e arte afro-islâmica. **Revista Teias**, v. 14, n. 34, p. 102-111, 2013. Os 10 anos da Lei 10.639/2003 e a Educação. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24350> Acesso em: 10 mar. 2021.

JUSTAMAND, Michel. As comunicações e as relações sociais nas pinturas rupestres. **Anuário de Ar-queologista**, Rosario, 2014, #7, págs. 51-65. Disponível em: <http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/5039/Justamand.pdf?sequence=3> Acesso em: 06 nov. 2020.

KIRST, Carmem Lúcia de Oliveira. **O texto e a imagem nos livros infantis**. UFRGS, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/157381> Acesso em: 29 abr. 2022.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. **Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor**. São

Paulo: Edusp. Com-Arte, 2006. Coleção Memória Editorial n.4.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 2002.

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

LEITE, José Roberto Teixeira. “Negros, pardos e mulatos na pintura e na escultura brasileira do séc. XVIII”. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). **A mão afro-brasileira**. São Paulo: Tenege, 1988.

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

LIMA, Joaes Cabral de.; LUCENA, Siomara Regina Cavalcanti de.; MARQUES, Ana Clara de Araújo; LIRA, Layne Maria dos Santos Batista. **A materialidade do livro infantil a partir da leitura de *O carteiro chegou***.

LIMA, Joaes Cabral de.; SEGABINAZI, Daniela Maria. A progressão das capas das adaptações de Peter Pan de J. M. Barrie no Brasil pós monteiro lobato: do advento Disney à contemporaneidade. Página 127- 146. **Anais IV Jornada de literatura e educação** e simpósio internacional de literatura e educação Literatura: aproximações entre a Educação Básica e o Ensino Superior. UFPB, 2019. Organizadoras Eliana Vasconcelos da Silva Esvael, Girlene Marques Formiga, Josete Marinho de Lucena. – João Pessoa: Editora da UFPB, 2019. file:///C:/Users/Rodolfo/Documents/ANAIS%20IV%20JORNADA%20LITERATURA%20E%20EDUCA%C3%87%C3%83O.pdf Acesso em: 26 mai. 2022.

LIMA, Joais Cabral de. **Peter Pan de Monteiro Lobato: Um olhar por meio de protocolos de leitura**. UFPB 2020.

LINS, F. Uma aventura chamada Tupi: os primeiros anos da tv brasileira. **RuMoRes**, [S. l.], v. 7, n. 13, p. 120-137, 2013. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2013.58935. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/58935> Acesso em: 29 mai. 2022.

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

LOBATO, Monteiro. **A Menina do Narizinho Arrebitado**. Livro de figura. Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Comp., 1ª. ed. São Paulo, 1920. Edição fac-similar.

LOBATO, Monteiro. **Cartas de São Paulo**. Faz vinte e cinco anos. [Entrevista concedida a] Silveira Peixoto. Vamos Lêr! Ano VII, n. 374, p. 26, 30 set. 1943. Rio Editora S.A. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/183245/17545>. Acesso em: 02 mai. 2022.

LOBATO, Monteiro. **Cidades Mortas**. Editora Globo, São Paulo, 2009.

LOBATO, Monteiro. **Monteiro Lobato não quer mais escrever**. [Entrevista concedida

a] Silveira Peixoto. *Vamos Lêr!* Ano IV, n.127, p. 46-50, 05 jan. 1939. Rio Editora S.A. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/183245/6276> Acesso em: 13 dez. 2021.

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

LOPES, Eliane Marta Teixeira [et al.]. **Lendo e escrevendo Lobato**. Belo Horizonte: Editora Autentica, 1999.

MACHADO, Diana Santos. **Espectros, mitos e histórias de minas em Madrinha Lua, de Henriqueta Lisboa**. UEMC, 2015 Montes Claros. Disponível em: <https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/01/Espectros-mitos-e-hist%C3%B3rias-de-Minas-em-Madrinha-Lua-de-Henrique-Lisboa.pdf> Acesso em: 23 abr. 2022.

MACHADO, Maria Cristina Gomes; MARTINELLI, Laís Pacífico. Monteiro Lobato e o ideário escola-novista: um modelo de escola no Sítio do Picapau Amarelo. **Revista Contrapontos – Eletrônica**, vol. 17, n. 1 – Itajaí, Jan-Abr 2017. p. 94 – 116. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/rc/article/view/8663> Acesso em: 11 ago. 2021.

MACIEL, Mayara. **Aleijadinho: um artista muito especial**. Belo Horizonte: Instituto Muito Especial, 2009.

MAN, John. **A história do alfabeto**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

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

MARCHEZAN, Luis Gonzaga. Org. **o conto regionalista: do regionalismo ao pré-modernismo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

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

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

MATIAS, Keidy Narely Costa. **O Papiro de Ani: uma análise iconográfica através dos recursos do pro-jeto MAAT**. MAAT/UFRN, 2011. Disponível em: <https://cchla.ufrn.br/shXIX/anais/GT01/GT%2001%20-%20Keidy%20Costa%20-%20Humanidades.pdf> Acesso em: 21 abr. 2021.

MAZIERO, Maria das Dores Soares. **Arnaldo de oliveira Barreto e a Biblioteca Infantil Melhoramentos (1915-1925): histórias de ternura para mãos pequeninas**. UNICAMP, 2015, São Paulo. Disponível em: [https://www.fe.unicamp.br/alle/teses\\_dissert\\_tcc/arquivos/tesecompleta\\_mariadasdores\\_mazziero.pdf](https://www.fe.unicamp.br/alle/teses_dissert_tcc/arquivos/tesecompleta_mariadasdores_mazziero.pdf) Acesso em: 27 abr. 2022.

MAZZA, Emílio. O espírito da arte chinesa. **Revista de História**, v. 25 n. 52 p. 451-462, 1962. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/issue/view/9132> Acesso em: 15 mar. 2021.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2005.

MEDEIROS, Diego Piovesan. **O cartaz publicitário na Belle Époque (uma leitura da arte de Henri Toulouse-Lautrec)**. UNISUL, 2005 [http://paginas.unisul.br/agcom/revistacientifica/artigos/artigo\\_diegopiovesan.pdf](http://paginas.unisul.br/agcom/revistacientifica/artigos/artigo_diegopiovesan.pdf) Acesso em: 03 nov. 2021.

MITCHELL, W. J. T. **Iconology: text, image and ideology**. Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 9-10. Disponível em: <https://b-ok.global/book/815249/6cacba> Acesso em: 18 nov. 2020.

MORTOZA, Gabriela Draibe. **O cabelo enquanto signifiicante de destaque na construção subjetiva e identitária de feminilidades no Brasil**. PUC-SP, 2021. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/26279/1/Gabriela%20Draibe%20Mortoza.pdf> Acesso em: 26 set. 2022.

MUKAROVSKY. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

NADWI, Abdul Majeed. Panchatantra: Its impact on Perso-Arabic Literature. **IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)** Volume 12, Issue 3 (May - Jun. 2013), PP 33-35 Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1041.2943&rep=rep1&type=pdf> Acesso em: 20 abr. 2021.

NEUFELD, Paulo Murilo. Memória médica: a Gripe Espanhola de 1918. **Revista Brasileira de Análises Clínicas**. 2020. Disponível em: <http://www.rbac.org.br/artigos/memoria-medica-gripe-espanhola-de-1918/> Acesso em: 14 jul. 2022.

NEWELL, Peter. **The hole book**. Harper & Brothers, New York, 1908. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2003juv25818/> Acesso em: 12 abr. 2021.

NEWELL, Peter. **The rocket book**. Harper & Brothers, New York, 1912. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2003juv25818/> Acesso em: 12 abr. 2021.

NEWELL, Peter. **The slant book**. Harper & Brothers, New York, 1910. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2003juv25818/> Acesso em: 12 abr. 2021.

NOCHLIN, Linda. **From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?**. Art news, est 1902, 2015. Disponível em: [From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?](https://www.artnews.com/2015/05/19/1971-why-have-there-been-no-great-women-artists/) – ARTnews.com Acesso em: 21 ago. 2021.

NOGUEIRA, J. A. **Literatura infantil** – Reabilitemos a imaginação. O Estado de São

Paulo, 1922, 28 set, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19220928-15956-nac-0005-999-5-not> Acesso em: 08 ago. 2022.

NUNES, Claudio Omar Iahnke. *Leitura na idade média: a ruptura com a oralidade. Biblos*, Rio Grande, 21: 0-00, 2007. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/biblos/article/download/840/324/1728> Acesso em: 27 abr. 2021.

OLIVEIRA, Amauri Costa de. **Tolerância e Liberdade religiosa no Islã**. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2018, São Paulo. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/3698/2/Amauri%20Costa%20de%20Oliveira.pdf> Acesso em: 11 mar. 2021.

OLIVEIRA, Gilberto Maringoni de. **Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1867-1910)**. USP, São Paulo 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-15092006-231444/publico/AGOSTINImaringoni.pdf> Acesso em: 27 abr. 2021.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll**. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002.

OLIVEIRA, R. **Pelos jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Martins; FERREIRA, Shirley. Literatura e identidade nacional: desafios do romantismo e modernismo brasileiros. **Revista Eletrônica Fundação Educacional** São José, 9ª edição., 2019. Disponível em: <https://www.fsd.edu.br/wp-content/uploads/2019/12/ARTIGO-DA-RITA-E-SHIRLEY-9U00aa-ed.pdf> Acesso em: 18 ago. 2022.

OLIVO, Júlio César Cancellier de. A cor na propaganda política: significados e produção de sentidos. **Anais do 6º Encontro Celsul** - Círculo de Estudos Lingüísticos do Sul, 2004. Disponível em: [http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/CELSUL\\_VI/Individuais/A%20COR%20NA%20PROPAGANDA%20POL%C3%8DTICA%20SIGNIFICADOS%20E%20PRODU%C3%87%C3%83O%20DE%20SENTIDOS.pdf](http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/CELSUL_VI/Individuais/A%20COR%20NA%20PROPAGANDA%20POL%C3%8DTICA%20SIGNIFICADOS%20E%20PRODU%C3%87%C3%83O%20DE%20SENTIDOS.pdf) Acesso em: 04 nov. 2021.

OPPENHEIM, David Ernst. Sessão 104, de 20 de abril de 1910. p. 263-275. ALABONE, Marta Raquel. PRADO, Luiz Eduardo [Tradução]. Minutas da Sociedade Psicanalítica de Viena: Sobre o sui-cídio (1910). **Revista Brasileira de Psicanálise**. Volume 53, n. 4, 263-282. 2019. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v53n4/v53n4a18.pdf> Acesso em: 08 ago. 2022.

ORNELLAS, Bárbara Coutinho; CRUZ, Eduardo da. A participação feminina no periódico Brasil-Portugal (1899-1914). **Rev. Interd. em Cult. e Soc. (RICS)**, São Luís, v. 4, n. especial - dossiê temático. 2018. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/9577/5577> Acesso em: 09 dez. 2021.



PACOVSKA, Kveta. El balcon de Matéo. “**El álbum ilustrado es el primer museo que el niño descubre**” Kveta Pacovska. 2020. (03m28s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=GGp\\_RQn4Hv0](https://www.youtube.com/watch?v=GGp_RQn4Hv0) Acesso em: 12 mai. 2021.

PANYELLA, Imma. El papiro egipcio: el primer libro de la historia. **Revista TK**, 17 2005/dec. Disponível em: <http://www.asnabi.com/revista/tk17/34panyella.pdf> Acesso em: 12 fev. 2021.

PAULINO, Maria das Graças R. Leitura popular: o novo e o repetido. p. 55-58. ZILBERMAN [org.] et al. **Atualidades de Monteiro Lobato: uma revisão crítica**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

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

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Arte antiga**. Vol IV. Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, Im-prensa da Universidade de Coimbra. Disponível em: [https://digitalis.uc.pt/pt-pt-livro/obras\\_de\\_maria\\_helena\\_da\\_rocha\\_pereira\\_iv\\_arte\\_antiga](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/obras_de_maria_helena_da_rocha_pereira_iv_arte_antiga) Acesso em: 15 fev. 2021.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

PIAIA, Victor Rabello. Viriato Corrêa e o “Fafazinho”: imprensa e público infantil no início do século XX. **ANAPUH**, Brasil – XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo so-cial. Natal – RN, 22 a 26 de jun. 2013. Disponível em: [https://www.anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548875808\\_8f5ecb6909807412f5746d77bbab72b7.pdf](https://www.anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548875808_8f5ecb6909807412f5746d77bbab72b7.pdf) Acesso em: 18 ago. 2022.

PICARD, Michel. **La lecture comme jeu Causerie introductive au congrès de l'ABF, « Qui lit quoi ? »**, mai 1984. Bibliotheque numerique, Lectures. Disponível em: <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/44324-la-lecture-comme-jeu> Acesso em: 27 mar. 2022.

PILLAR, Analice Dutra. **A Leitura da imagem**. p. 77 — 86. PILLAR, Analice Dutra et al. Porto Alegre Pesquisa em artes plásticas. Ed. Universitária/UFRGS/Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, 1993. Porto Alegre.

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

POZZER, Kátia Maria Paim. A escrita cuneiforme no antigo oriente próximo: origens e desenvolvimento [p. 39-55]. POZZER, Kátia Maria Paim. BAKOS, Margareth Marchiori [org.]. **III Jornada de estudos do oriente antigo**. Línguas, escritas e imaginário. Coleção História 20, EDIPURCS. Porto Alegre, 1998. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt->

BR&lr=&id=Ajl9rsTOU2gC&oi=fnd&pg=PA39&dq=a+escrita+cuneiforme&ots=sNKJLXc1Ci&sig=IEzfHAtDn94Shbgj8rLB2xijPg&redir\_esc=y#v=onepage&q=a%20escrita%20cuneiforme&f=false Acesso em: 18 nov. 2020.

POZZER, Kátia Maria Paim. Arte, Sexo e Religião: a deusa Istar na Mesopotâmia. Das Questões, n#5, janeiro/julho 2018. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/231255251.pdf> Acesso em: 18 nov. 2020.

QUEIROZ, Renato da Silva. As epidemias como fenômenos sociais totais: o surto de gripe espanhola em São Paulo (1918). **Revista USP**, São Paulo, n.63, p. 64-73, setembro/novembro 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13367> Acesso em: 12 jul. 2022.

RAMOS, Everardo. Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas. UFRN, 2012, **Escritos III**, p. 285-309. Disponível em: [http://arquivos.info.ufrn.br/arquivos/20122462491012122727120f5722e0377/Everardo\\_Ramos\\_-\\_Origens\\_da\\_imprensa\\_ilustrada\\_brasileira\\_1820-1850\\_-\\_Imagens\\_.pdf](http://arquivos.info.ufrn.br/arquivos/20122462491012122727120f5722e0377/Everardo_Ramos_-_Origens_da_imprensa_ilustrada_brasileira_1820-1850_-_Imagens_.pdf) Acesso em: 15 nov. 2021.

RAMOS, Flávia Brocchetto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry. Entre a ilustração e a palavra: buscando pontos de ancoragem. **Espéculo**, n. 26, marzo – junio 2004 Año IX. Disponível em: [https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/ima\\_infa.html](https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/ima_infa.html) Acesso em: 22 mai. 2021.

RAMPAZO, Alexandre. A materialidade do livro como elemento da narrativa. **FronteiraZ**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S.l.], n. 24, jul. 2020. ISSN 1983-4373. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/49394/32336>> Acesso em: 25 ago. 2020.

REBOUÇAS, Ângela Cláudia Rezende do Nascimento; BASTOS, Ana Karine Pereira de Holanda. Os anúncios publicitários do século XIX e XX: tradições discursivas nos jornais do Recife. **SINALGE**, IV Simpósio Nacional de Linguagem e Gêneros Textuais, 2017. Disponível em: [https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/sinalge/2017/TRABALHO\\_EV066\\_M D1\\_SA13\\_ID800\\_22032017100236.pdf](https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/sinalge/2017/TRABALHO_EV066_M D1_SA13_ID800_22032017100236.pdf) Acesso em: 06 nov. 2021.

REIS, Sérgio Rodrigo. **Obra de Aleijadinho conta história da Paixão de Cristo em Congonhas**. Estado de Minas, postado em 30/03/2013 00:12 / atualizado em 30/03/2013 08:40. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/03/30/interna\\_gerais,365039/obra-de-aleijadinho-conta-historia-da-paixao-de-cristo-em-congonhas.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/03/30/interna_gerais,365039/obra-de-aleijadinho-conta-historia-da-paixao-de-cristo-em-congonhas.shtml) Acesso em: 23 abr. 2022.

RIBEIRO, Darcy (Editor *et al.*). Suma etnológica brasileira. Índios da América do Sul. **Edição atualizada do Handbook of South American Indians**. - Edição 2 - Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

RICCARDO, Pizzinato. **Exitus et Reditus**: The “Codex Aureus” of Saint Emmeram as pictorial exegesis. The Johns Hopkins University, EUA, 2012. Disponível em: Exitus et

Reditus: The “Codex Aureus” of Saint Emmeram as pictorial exegesis - ProQuest Acesso em: 08 mai. 2021.

RIVIÈRE, Juan Roger. **Introducción a la estética del arte de la India**. Boletín de la Asociación Española de Orientalistas IV (1968): 65-75. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/6317> Acesso em: 30 mar. 2021.

ROCHA, Marcos Maciel de Sousa. **Moda, feminismo & gênero: a conquista dos direitos das mulheres sob a ótica da moda**. UnB, Brasília, 2015. Disponível em: <http://bdm.unb.br/handle/10483/14664> Acesso em: 05 out. 2022.

SACCHETTA, Vladimir. **Defesa da Ku-Klux-Klan não tira grandeza de Lobato, diz biógrafo**. [Entrevista concedida a] Terra Magazine, postada no site: Vermelho: Esquerda bem informada, 11/05/2011. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2011/05/11/defesa-da-ku-klux-klan-nao-tira-grandeza-de-lobato-diz-biografo/> Acesso em: 21 ago. 2021.

SALES, José das Candeias. **A pintura no Egito Antigo** – Entre convenções de representação e princípios de expressão gráfica: uma arte intelectual [p. 175-195]. Arte Pré-Clássica: colóquio comemorativo dos vinte anos do Instituto Oriental da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Instituto Oriental Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007. RAMOS, José Augusto. ARAÚJO, Luís Manuel de. SANTOS, António Ramos dos. [Org.]. Fundação Calouste Gulbenkian.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, Ana Flávia da.; BRANCALHÃO, Evelyn Flávia; SILVA, Thaysa Bardão Alves da. Da crítica ao cômico: uma análise discursiva da construção identitária do caipira. UNIFACEF, R. E. L. - **Revista Eletrônica de Letras**, v. 7, n. 7, edição 7, jan-dez 2014. Disponível em: <http://periodicos.unifacef.com.br/index.php/rel/article/view/1024> Acesso em: 15 jul. 2022.

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

SILVA, Larissa Rachel Gomes. Mulheres/artistas na história da arte: a busca pelo reconhecimento e visibilidade. Universidade Regional do Cariri, URCA. **Cadernos de cultura e ciência.**, v.17, n.1, p.52-63, Jul, 2018. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/cadernos/article/download/1702/pdf> Acesso em: 19 ago. 2020.

SILVA, Laura Oliveira da. **As ilustrações e o incentivo a leitura na infância**. UFRGS, 2018. Porto Alegre, RS. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/189755> Acesso em: 18 nov. 2020.

SILVA, René Marc da Costa. **Cultura popular e a educação** [int.] . p. 8-11. Cultura popular e educação. Salto para o futuro. Salto para o futuro/TV Escola/SEED/MEC, Brasília, 2008.

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

SILVEIRA, Marcelo da Rocha. A arte e o artista negro na academia no século XIX. **Revista Z Cultural**, ano XIV, 2019. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2019/08/A-ARTE-E-O-ARTISTA-NEGRO-NA-ACADEMIA-NO-S%C3%89CULO-XIX-%E2%80%93-Revista-Z-Cultural.pdf> Acesso em: 19 ago. 2021.

SOURIAU, Étienne. **Vocabulaire d'Esthétique**. Paris: Presse Universitaires de France, 1990. 1524 p.

SOUZA, Natalia Maria Ribeiro. **A literatura de cordel e a xilogravura como ferramentas de aprendizagem no ensino da arte-educação**. UNB, Polo Goiás-GO 2019. Disponível em: [https://bdm.unb.br/bitstream/10483/22350/1/2019\\_NataliaMariaRibeiroDeSouza\\_tcc.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/22350/1/2019_NataliaMariaRibeiroDeSouza_tcc.pdf) f Acesso em: 29 nov. 2021.

SPEGLER, Maria Laura Pozzobon. Literatura infantil: a palavra e a imagem se entrelaçando na história. **Leitura, Teoria e Prática** v. 29, n. 56, p. 36 – 43, 2011. Disponível em: <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/55> Acesso em: 22 mai. 2021.

STELLA, Jorge Bertolaso. A origem da fábula. **Revista de História**. São Paulo, v. 42, n. 85, p. 175-182, 1971. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/129590> Acesso em: 19 mai. 2021.

SUZUKI, Tae. Cultura e sociedade japonesa: da época primitiva às origens do estado. **Estudos Japoneses**, n. 23f pp. 75-90, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/download/142915/137784/282193> Acesso em: 18 nov. 2021.

TAKEUCHI, Teresa Midori. **A ilustração na produção literária: Harry Clarke**. UESP 2007. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2008.GT1\\_tereza\\_takeuchi1.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2008.GT1_tereza_takeuchi1.pdf) Acesso em: 19 ago. 2021.

TAVARES, José Nilo. Imprensa na Década de 1920: Sociedade, Política e Ideologia. 54 **Revista Brasileira Estudos Políticos** 133 (1982). Disponível em: <https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/rbep54&div=11&id=&page=> Acesso em: 11 jul. 2022.

TELLES, Izabel. **Feche os olhos e veja: use o poder transformador das imagens do inconsciente**. São Paulo: Editora Ágora, 3ª ed. 2003.

**V de Vingança.** Direção de James McTeigue EUA: Warner Bros, 2005. 1 DVD (132 min).

VALENTE, Thiago Alves. Monteiro Lobato: rasgado, queimado, cancelado e imprescindível. **Jornal da UNESP On Line**, 25/02/2022. Disponível em: <https://jornal.unesp.br/2022/02/25/monteiro-lobato-rasgado-queimado-cancelado-e-imprescindivel/> Acesso em: 15 ago. 2022.

VALÉRIO, Rosângela Almeida. Ilustração do texto verbal: uma leitura interdisciplinar. **R. Interd.**, São Paulo, Volume 1, número 0, p.01-83, Out., 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/interdisciplinaridade/article/viewFile/16148/12181> Acesso em: 23 out. 2020.

VOLLMER, Lara. **ABC da ADG.** Glossário de termos e verbetes utilizados em designer gráfico. Blucher, 2012. São Paulo, SP. Disponível em: [https://issuu.com/editorablucher/docs/issu\\_abc\\_da\\_adg](https://issuu.com/editorablucher/docs/issu_abc_da_adg) Acesso em: 18 nov. 2020.

WHITE, Vera Lucia. **A influência do filme de Walt Disney nas traduções e adaptações brasileiras de Peter Pan entre 1953 e 2011.** USP, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-23082012-111457/pt-br.php> Acesso em: 25 mai. 2022.

ZEFERINO, Ademir; PIRES, Marcia. **Os primeiros passos para o incentivo à leitura na educação infantil.** EDUCERE, XII Congresso Nacional de Educação, PUCPR, 2015. Disponível em: [https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/20673\\_9200.pdf](https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/20673_9200.pdf) Acesso em: 13 mai. 2021.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lúcia Cademartori. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação.** 3ª ed. Ática, 1987. São Paulo.

ZUZA, Júlia Pereira. O papel da ilustração no livro-ilustrado: uma discussão sobre autonomia da imagem. **Anais do SILEL.** Volume 3 n. 1 Uberlândia, EDUFU, 2013. Disponível em: [http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013\\_759.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_759.pdf) Acesso em: 26 abr. 2021.

## IMAGENS

Fig. 1 Disponível em: <http://www.passion-egyptienne.fr/religion%20egyptienne.htm> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 2 Disponível em: <https://www.meretsegerbooks.com/pages/books/M3185a/budget-ernest-alfred-wallis/the-book-of-the-dead-the-papyrus-of-ani-scribe-and-treasurer-of-the-temples-of-egypt-about-b-c-1450> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 3 Disponível em: <http://museuegipcioerosacruz.org.br/o-farao-narmer-senhor-das-duas-terras/> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 4 Disponível em: <https://risdmuseum.org/art-design/collection/storage-jar-amphora-25083> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 5 Disponível em: [www.23book.com/370000/362389.shm](http://www.23book.com/370000/362389.shm) Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 6 Disponível em: <http://www.peuplescavaliers.be/peuplescavaliers/forum/viewtopic.php?t=130> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 7 Disponível em: <http://cillaschulman.files.wordpress.com/2008/09/cena-de-caca-pre-historica.jpg> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 8 Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/670614200734683819/> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 9 Disponível em: <https://art.famsf.org/katsukawa-shunsho/narihira-urges-lover-not-marry-no-13-wa-untitled-series-illustrations-chapters> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 10 Disponível em: <https://www.pompanon.fr/gallery/493-tapisserie-de-bayeux.html> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 11 Disponível em: Consciência diante do perigo: as representações do medo ao longo da História da Arte | DASartes Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 12 Disponível em: <https://grandecervejeiro.blogspot.com/2010/05/o-primeiro-da-brahma-cerveja-pilsener.html> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 13 e 14 Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/scrip\\_0036-9772\\_1987\\_num\\_41\\_1\\_1462](https://www.persee.fr/doc/scrip_0036-9772_1987_num_41_1_1462) Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 15 Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20160425-the-book-of-kells-medieval-europes-greatest-treasure> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 16 BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. Paulus, Coleção dicionários, 1999, p. 126. São Paulo.

Fig. 17 Disponível em: <https://www.timetoast.com/timelines/aesthetic-virtual-museum-of-fine-art> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 18 Disponível em: NEWELL, Peter. **The slant book**. Harper & Brothers, New York, 1910. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2003juv25818/> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 19 Disponíveis em: NEWELL, Peter. **The hole book**. Harper & Brothers, New York, 1908. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2003juv25818/> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 20 Disponível em: <https://digital.collections.slsa.sa.gov.au/nodes/view/2177> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 21 Disponível em: [http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2018-06/primeiro\\_livro\\_de\\_leitura\\_barreto\\_1915.pdf](http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2018-06/primeiro_livro_de_leitura_barreto_1915.pdf) Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 22 e 23 Disponíveis em: <https://www.catawiki.eu/l/40635027-f-de-salignac-de-la-mothe-fenelon-les-aventures-de-telemaque-fils-d-ulisse-1775> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 24 Disponível em: <https://rasthamag.com/wp-content/uploads/2020/03/panchatantra-768x822.jpeg> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 25 Disponível em: [http://juancarlosramirezroca.blogspot.com/2007\\_12\\_01\\_archive.html](http://juancarlosramirezroca.blogspot.com/2007_12_01_archive.html) Acesso em: 15 nov. 2021.

Figuras 26 e 27 Disponíveis em: <https://aalegriadepartilhar.blogspot.com/2010/04/hoje-com-minha-filha-de-10-anos-por.html> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 28 Disponível em: <https://www.harpyaleiloes.com.br/peca.asp?ID=276694> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 29 Disponível em: <https://nacao.net/2006/01/30/angelo-agostini-1843-1910/> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 30 Disponível em: [https://www.tebeosfera.com/numeros/tico-tico\\_o\\_1905\\_o\\_malho\\_1.html](https://www.tebeosfera.com/numeros/tico-tico_o_1905_o_malho_1.html) Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 31 Disponível em: <http://lemad.fflch.usp.br/node/3281> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 32 Disponível em: <http://acervohistoricodolivroescolar.blogspot.com/2010/11/serie-biblioteca-infantil.html> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 33 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=1> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 34 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=7731> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 35 Disponível em: <https://selosdobrasilfilatelia.blogspot.com/2017/09/selos-do-brasil-1843-1861.html> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 36 Disponível em: <http://horniconography.com/horn-alone/> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 37 Disponível em: <https://www.abebooks.fr/art-affiches/Rare-Antique-Print-SATIRE-ENGLISH-ARMY-ENROLLMENT-Noel-Freres-1815/22589586202/bd> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 38 Disponível em: <https://hid0141.blogspot.com/2020/07/anuncios-antigos-para-quando-cocaina-e.html> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 39 Disponível em: <https://www.ala.org/alsc/awardsgrants/bookmedia/caldecott>



Fig. 40 Disponível em: <https://chihiro.jp/foundation/aboutcollections/> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 41 Disponível em: <https://victorianweb.org/painting/18c/gillray1.html> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 42 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702641&pesq=&pagfis=15> Acesso em: 15 nov. 2021.

Fig. 43 Disponível em: <https://escolanedi.blogspot.com/2014/04/caricatura-um-passeio-bem-humorado-pela.html> Acesso em: 16 nov. 2021.

Fig. 44 e 45 Disponíveis em: [https://cervisiafilia.blogspot.com/2011\\_03\\_01\\_archive.html](https://cervisiafilia.blogspot.com/2011_03_01_archive.html) Acesso em: 20 nov. 2021.

Fig. 46 Disponível em: <https://www.harpyaleiloes.com.br/peca.asp?ID=2470943> Acesso em: 23 nov. 2021.

Fig. 47 Disponível em: <http://www.oexplorador.com.br/primeiro-livro-brasileiro-com-capa-ilustrada/> Acesso em: 23 nov. 2021.

Fig. 48 Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2016/07/01/a-guerra-dos-mundos-ganha-edicao-de-luxo-com-desenhos-de-brasileiro.htm> Acesso em: 26 nov. 2021.

Fig. 49 Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/57440551@N03/15520039121> Acesso em: 26 nov. 2021.

Fig. 50 e 51 Disponível em: ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

Fig. 52 Disponível em: <https://www.livrariaferreira.pt/livro/confissao-geral-de-marujo-vicente-no-rio-de-janeiro/> Acesso em: 30 nov. 2021.

Fig. 53 Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170\\_1827\\_1200005.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1827_1200005.pdf) Acesso em: 02 dez. 2021.

Fig. 54 Disponível em: <https://www.iberlibro.com/HISTORIA-IMPERATRIZ-PORCINA/30147436760/bd> Acesso em: 04 dez. 2021.

Fig. 55 Disponível em: ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. Melhoramentos, São Paulo, 1990.

Fig. 56 Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=113696> Acesso em: 04 dez. 2021.

Fig. 57 Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/William-Shakespeare/482490> Acesso em: 12 dez. 2021.

Fig. 58 e 59 Disponíveis em:  
<https://www.ebay.com/itm/142687528881?hash=item2138d6e7b1:g:D4kAAOSwJWFa dLq~> Acesso em: 12 dez. 2021.

Fig. 60 Disponível em: CAMARGO, Mário de, [Org.]. **Gráfica, Arte e indústria no Brasil: 180 anos de história.** 2 ed. São Paulo, Bandeirantes Gráfica, 2003.

Fig. 61 Disponível em: <https://sebonascanelasleiloes.com.br/peca.asp?ID=3579003>  
 Acesso em: 08 dez. 2021.

Fig. 62 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **Monteiro Lobato não quer mais escrever.** [Entrevista concedida a] Silveira Peixoto. Vamos Lêr! Ano IV, n.127, p. 46-50, 05 jan. 1939. Rio Editora S.A. Rio de Janeiro. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/183245/6276> Acesso em: 13 dez. 2021.

Fig. 63 e 64 Disponível em:  
<https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=529813&ctd=532> Acesso em: 17 dez. 2021.

Fig. 65. **Capa da 1ª edição de Urupês**, por J. Wasth Rodrigues. 1918. Livro. Disponível em:  
<http://oficinafu.blogspot.com/2018/06/urupes-100-anos.html>. Acesso em: 17 mar. 2019.

Fig. 66 Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9299/autocaricatura-de-voltolino> Acesso em: 02 jan. 2022.

Fig. 67 Disponível em: <https://www.exodusbooks.com/kurt-wiese/402/> Acesso em: 02 jan. 2022.

Fig. 68 Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/nino-borges/17937>  
 Acesso em: 02 jan. 2022.

Fig. 69 Disponível em: <https://www.portoferreiraonline.com.br/noticia/jean-villin-vai-ganhar-exposicao-sobre-vida-e-obra-em-outubro> Acesso em: 02 jan. 2022.

Fig. 70 Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/memoria/belmonte-cartunista-livro/> Acesso em: 02 jan. 2022.

Fig. 71 Disponível em: <https://monteirolobato.com/linha-do-tempo/1927-1931-lobato-em-nova-iorque/> Acesso em: 02 jan. 2022.

Fig. 72 Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9\\_LeBlanc](https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_LeBlanc) acesso 02/01/2022.

Fig. 73 Disponível em: <https://www.odileatoscano.com.br/artista> acesso 03/01/2022.

Fig. 74 Disponível em: <https://fbenencase.blogspot.com/> acesso 03/01/2022.

Fig. 75 Disponível em: <https://www.abim.inf.br/bicentenario-da-morte-de-aleijadinho/>

Acesso em: 23 mar. 2022.

Fig. 76 Disponível em: <https://www.bing.com/newtabreidir?url=http%3A%2F%2Frezairezai.blogspot.com%2F2011%2F04%2Fnosso-senhor-dos-passos-imagens.html> Acesso em: 23 mar. 2022.

Fig. 77 Disponível em: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2014/02/propaganda-antiga-da-coca-cola-1896.html> Acesso em: 26 abr. 2022.

Fig. 78 Disponível em: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2015/02/cerveja-supimpa-brahma-1928.html> Acesso em: 26 abr. 2022.

Fig. 79 Disponível em: CAMARGO, Mário de, [Org.]. **Gráfica, Arte e indústria no Brasil: 180 anos de história**. 2 ed. São Paulo, Bandeirantes Gráfica, 2003.

Fig. 80 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **Peter Pan**. Editora Brasiliense, 11ª ed. 1959.

Fig. 81 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **Peter Pan**. Editora Brasiliense, 15ª ed. São Paulo, 1968. p. 15.

Fig. 82. Disponível em: LOBATO, Monteiro. **Peter Pan**. Editora Brasiliense, 20ª ed. São Paulo 1977.

Fig. 83 Peter Pan, Disney, 1953. Disponível em: <https://crissilangwell.com/2016/09/19/loving-the-wind-peter-pan-and-the-blattant-racism-of-1911/> Acesso em: 11 mai. 2022.

Fig.84 Disponível em: <http://designsemsobrenome.blogspot.com/2013/06/santa-rosa-um-design-servico-da.html> Acesso em: 12 mai. 2022.

Fig. 85 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **A Menina do Narizinho Arrebitado**. Livro de figura. Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Comp., 1ª. ed. São Paulo, 1920. Edição fac-similar. Página 7.

Fig. 86 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **A Menina do Narizinho Arrebitado**. Livro de figura. Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Comp., 1ª. ed. São Paulo, 1920. Edição fac-similar. Página 16.

Fig. 87 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **A Menina do Narizinho Arrebitado**. Livro de figura. Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Comp., 1ª. ed. São Paulo, 1920. Edição fac-similar. Página 3.

Fig. 88 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **A Menina do Narizinho Arrebitado**. Livro de figura. Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Comp., 1ª. ed. São Paulo, 1920. Edição fac-similar. Página 23..

Fig. 89 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **A Menina do Narizinho Arrebitado**. Livro de figura. Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Comp., 1ª. ed. São Paulo, 1920. Edição fac-similar. Página 24.

Fig. 90 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **A Menina do Narizinho Arrebitado**. Livro de figura. Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Comp., 1ª. ed. São Paulo, 1920. Edição fac-similar. Página 43.

Fig. 91 Disponível em: <https://marginalia.com.br/2015/11/16/colecao-terramarear/> Acesso em: 22 mai. 2022.

Fig. 92 Disponível em: <https://marginalia.com.br/2015/11/16/colecao-terramarear/> Acesso em: 22 mai. 2022.

Fig. 93 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **Peter Pan**. Cia Editora Nacioanl, São Paulo, 1930. Biblioteca Infanto Juvenil Monteiro Lobato, São Paulo, SP, 2019.

Fig. 94 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **Peter Pan**. 2ª ed., Cia Editora Nacional, São Paulo, 1935. Páginas 20 e 21.

Fig. 95 Disponível em: <http://yotepongolapeli.blogspot.com/2014/03/disney-peter-pan-de-clyde-geronimi.html> Acesso em: 25 mai. 2022.

Fig. 96 Disponíveis em: <http://guiadosquadrinhos.com/edicao/disneylandia-1-serie-n-24/di003104/73404> Acesso em: 26 mai. 2022.

Fig. 97 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **Peter Pan**. Editora Brasiliense, 15ª ed. São Paulo, 1968. p. 58 e 59.

Fig. 98 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **Peter Pan**. Editora Brasiliense, 15ª ed. São Paulo, 1968. p. 58 e 59.

Fig. 99 Disponível em: <https://lascarasdelcine2.blogspot.com/2014/07/errol-flynn.html> Acesso em: 28 mai. 2022.

Fig. 100 Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/2016/06/18/conservationists-a-quivver-as-bats-threaten-site-where-robin-hoo/> Acesso em: 28 mai. 2022.

Fig. 101 Disponível em: <http://espaconarizinho.blogspot.com/p/quem-e-narizinho.html> Acesso em: 28 mai. 2022.

Fig. 102 Disponível em: <http://alexandrehq.blogspot.com/2013/01/o-sitio-do-picapau-amareloapresenta.html?m=1> Acesso em: 29 mai. 2022.

Fig. 103 Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/sitio-do-picapau-amarelo-1-serie-n-12/si00299/22136> Acesso em: 29 mai. 2022.

Fig. 104 Disponível em: <https://rockquadrinhoscans.blogspot.com/2018/04/album-do-sitio-do-picapau-amarelorge.html> Acesso em: 29 mai. 2022.

Fig. 105 Disponível em: <https://listasdelivros.blogspot.com/2018/07/colecao-obra->

infanto-juvenil-de.html Acesso em: 02 jun. 2022.

Fig. 106 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **A Menina do Narizinho Arrebitado**. Livro de figura. Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Comp., 1ª. ed. São Paulo, 1920. Edição fac-similar. Página 5.

Fig. 107 Disponível em: Disponível em: <https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2015/10/primeiros-livros-infantis-monteiro-lobato.html>. Acesso em: 03 jun. 2022.

Fig. 108 Disponível em: Disponível em: <https://br.pinterest.com/alessandrath/reinacoes-de-narizinho/> Acesso em: 03 jun. 2022.

Fig. 109 Disponível em: <http://boaleituraparavoces.blogspot.com/2013/04/biblioteca-pedagogica-brasileira.html> Acesso em: 03 jun. 2022.

Fig. 110 Disponível em: <http://www.monteirolobato.com/uploads/3ef09cad687c798f9802a6077371d79b.jpg>. Acesso em: 03 jun. 2022.

Fig. 111 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **Peter Pan**. Editora Brasiliense, 20ª ed. São Paulo 1977.

Fig. 112 Disponível em: <https://www.traca.com.br/livro/316190/#> Acesso em: 21 ago. 2022.

Fig. 113 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **A Menina do Narizinho Arrebitado**. Livro de figura. Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Comp., 1ª. ed. São Paulo, 1920. Edição fac-similar.

Fig. 114 Disponível em: <https://www.saraiva.com.br/ali-baba-e-os-quarenta-ladros-de-as-mil-e-uma-noites-col-primeiros-classicos-2217357/p> Acesso em: 11 set. 2022.

Fig. 115 Disponível em: <https://livrosinfantisantigos.blogspot.com/2011/10/ali-baba-e-os-quarenta-ladros.html> acesso Acesso em: 09 set. 2022.

Fig. 116 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **Peter Pan**. Cia Editora Nacional, São Paulo, 1930. Biblio-teca Infanto Juvenil Monteiro Lobato, São Paulo, SP, 2019.

Fig. 117 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **Peter Pan**. Cia Editora Nacional, São Paulo, 1930. Biblio-teca Infanto Juvenil Monteiro Lobato, São Paulo, SP, 2019.

Fig. 118 Disponível em: O'CONNOR, Daniel. **The Peter Pan Picture Book**. G. Bell & sons, Lon-don1911. Disponível em: <https://archive.org/details/peterpanpictureb00barr/page/12>> Acesso em: 12/09/2022

Fig. 119 Disponível em: <https://frenesilivros.blogspot.com/2020/03/ali-baba-e-os-quarenta-ladros.html> Acesso em: 16 set. 2022.

Fig. 120 Disponível em: <https://www.niceartgallery.com/Richard-F-Outcault/A-Buster->

Brown-Banner-oil-painting.html Acesso em: 16 set. 2022.

Fig. 121 Disponível em: [https://www.pinterest.com/pin/561050066051559468/?nic\\_v3=1a5kqeFA1](https://www.pinterest.com/pin/561050066051559468/?nic_v3=1a5kqeFA1) Acesso em: 16 set. 2022.

Fig. 122 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **A Menina do Narizinho Arrebitado**. Livro de figura. Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Comp., 1ª. ed. São Paulo, 1920. Edição fac-similar. p. 3

Fig. 123 Disponível em: LOBATO, Monteiro. **A Menina do Narizinho Arrebitado**. Livro de figura. Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Comp., 1ª. ed. São Paulo, 1920. Edição fac-similar. p. 17

Fig. 124 Disponível em: Disponível em: **Lúcia ou a Menina do Narizinho Arrebitado**: a colmeia, p. 121-126. Revista do Brasil, 1921, ano VI, v. XVI, n 62, Editora Monteiro Lobato & Companhia. São Paulo — Rio de Janeiro. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/63dd8ac3-9f91-4719-b99c-c61778a9eacd> Acesso em: 20 set. 2022.

Fig. 125 Disponível em: Disponível em: **Lúcia ou a Menina do Narizinho Arrebitado**: a colmeia, p. 121-126. Revista do Brasil, 1921, ano VI, v. XVI, n 62, Editora Monteiro Lobato & Companhia. São Paulo — Rio de Janeiro. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/63dd8ac3-9f91-4719-b99c-c61778a9eacd> Acesso em: 20 set. 2022.

Fig. 126 Disponível em: SILVEIRA, Magno. SESC São José dos Campos, 2015. **Ilustradores de Lobato**. Construção do livro infantil brasileiro, 1920 a 1948. p. 22. Disponível em: [https://issuu.com/sescsp/docs/sesc\\_sao\\_jose\\_dos\\_campos\\_ilustrador](https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_sao_jose_dos_campos_ilustrador) Acesso em: 24 set. 2022.

Fig. 127 Disponível em: SILVEIRA, Magno. SESC São José dos Campos, 2015. **Ilustradores de Lobato**. Construção do livro infantil brasileiro, 1920 a 1948. p. 23. Disponível em: [https://issuu.com/sescsp/docs/sesc\\_sao\\_jose\\_dos\\_campos\\_ilustrador](https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_sao_jose_dos_campos_ilustrador) Acesso em: 24 set. 2022.

Fig. 128 Disponível em: <http://produtosdositio.blogspot.com/2011/02/livro-o-noivado-de-narizinho.html> Acesso em: 24 set. 2022.

Fig. 129 Disponível em: Disponível em: SILVEIRA, Magno. SESC São José dos Campos, 2015. **Ilustradores de Lobato**. Construção do livro infantil brasileiro, 1920 a 1948. p. 27. Disponível em: [https://issuu.com/sescsp/docs/sesc\\_sao\\_jose\\_dos\\_campos\\_ilustrador](https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_sao_jose_dos_campos_ilustrador) Acesso em: 25 set. 2022.

Fig. 130 Disponível em: <http://ameninacentenaria.bbm.usp.br/index.php/lobato-e-os-educadores/> Acesso em: 25 set. 2022.

Fig. 131 Disponível em: Disponível em: SILVEIRA, Magno. SESC São José dos Campos, 2015. **Ilustradores de Lobato**. Construção do livro infantil brasileiro, 1920 a

1948. p. 31. Disponível em:  
[https://issuu.com/sescsp/docs/sesc\\_sao\\_jose\\_dos\\_campos\\_ilustrador](https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_sao_jose_dos_campos_ilustrador) Acesso em: 25 set.  
2022.

Fig. 132 Disponível em: <http://ameninacentenaria.bbm.usp.br/index.php/as-reinacoes-de-narizinho/> Acesso em: 03 out. 2022.

Fig. 133 Disponível em: <http://ameninacentenaria.bbm.usp.br/index.php/as-reinacoes-de-narizinho/> Acesso em: 03 out. 2022.

Fig. 134 Disponível em: <https://fantlab.ru/edition170051> Acesso em: 03 out. 2022.

Fig. 135 Disponível em: <https://shaltay0boltay.livejournal.com/62879.html> Acesso em:  
03 out. 2022.