



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

ROGÉRIO FRANCISCO DOS SANTOS

**O DIÁLOGO COLABORATIVO ENTRE TEXTO E ILUSTRAÇÃO XILOGRÁFICA EM
O LAGARTO DE JOSÉ SARAMAGO**

CAMPO GRANDE/MS
2019

ROGÉRIO FRANCISCO DOS SANTOS

**O DIÁLOGO COLABORATIVO ENTRE TEXTO E ILUSTRAÇÃO XILOGRÁFICA EM
O LAGARTO DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Professora Dr^a Susylene Dias de Araujo
Área de concentração: Linguagem - língua e literatura.

**CAMPO GRANDE/MS
2019**

S238d Santos, Rogério Francisco dos

O diálogo colaborativo entre texto e ilustração xilográfica em
O Lagarto de José Saramago/ Rogério Francisco dos Santos.
- Campo Grande, MS: UEMS, 2019.

116f.

Dissertação (Mestrado) – Letras - Universidade Estadual de
Mato Grosso do Sul, 2019.

Orientadora: Profa. Dra. Susylene Dias de Araujo.

1. Saramago, Saramago 1922-2010 2. Literatura
Infantojuvenil. 3.Cordel. 4. Ilustração. I. Título.

CDD23. Ed. – 808.899282

ROGÉRIO FRANCISCO DOS SANTOS

**O DIÁLOGO COLABORATIVO ENTRE TEXTO E ILUSTRAÇÃO XILOGRÁFICA EM
O LAGARTO DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Susylene Dias de Araujo (Membro Presidente) Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof Dr Altamir Botoso (Membro Interno) Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS

Prof Dr Rony Márcio Cardoso Ferreira (Membro Externo) Universidade Federal de Mato Grosso do Sul- UFMS

Prof Dr Márcio Antônio de Souza Maciel (Membro Suplente) Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS

Campo Grande/MS 29 de Julho de 2019.

Aos meus pais, *Elias Francisco dos Santos (in Memoriam)* e *Maria Rita dos Santos*, que me deram incentivo e apoio para conquistas pessoais e profissionais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me conceder a graça de realizar este trabalho de pesquisa. Ao longo desses anos, me manteve firme com saúde e paz para poder ler, pesquisar e escrever e quando achei que fosse desistir, me sustentou e se encarregou de fazer a caminhada junto comigo. Em todos os momentos, senti sua presença e amor por mim.

Sem me esquecer, estendo esse gesto de agradecimento a pessoas que tiveram papel de importância em minha caminhada no mestrado. Agradecer aos ensinamentos e palavras de meu eterno pai, Elias Francisco dos Santos (in memoriam), este, em vida, sempre dizia, “você será alguém, você vai estudar”, na simplicidade da palavra, enxerguei o seu desejo e dele fiz minha caminhada. Generosamente lembro-me de minha mãe, Maria Rita, de sua paciência e espera a cada vez em que, na estrada estava, me ensinou a valorizar a busca pelo conhecimento e me incentiva a não desistir dos objetivos traçados.

Um agradecimento especial a Professora Dra. Susylene Dias de Araujo, por ter aceito minha orientação e proposto um tema tão especial para a pesquisa. Um obrigado cheio de alegria pelo apoio e paciência no decorrer da realização deste trabalho, além da competência no trabalho desenvolvido.

Um abraço de obrigado e saudades a todos os professores do Programa de Mestrado da UEMS/ Campo Grande, aqui representado na pessoa do Prof Dr Altamir Botoso a quem tenho grande respeito e apreço. A todos vocês doutores que de alguma forma contribuíram para a obtenção de conhecimentos que influenciaram em minha formação.

Dedico este trabalho a todos os meus amigos em nome de Ailton Gordiano, Eliana Pigari Baptista, Eberson Teixeira Rosa, obrigado pelo incentivo, auxílio e amizade. Há tempo, estendo os agradecimentos a Airton, Marthinha, e Francisco, assim como Dona Chiquinha, Walfredo e Paulo Davi, por me receberem e me darem pouso para descaanso em vossas casas ao longo desse processo. Deus os abençoe

Um agradecimento especial a todos os funcionários e professores da Escola Municipal Irene Linda Ziole Crivelli na pessoa do amigo Diretor Daniel Berto e do Coordenador Pedagógico Jorge S. Aguilar, que sempre torceram por mim, me incentivaram e me apoiaram, a todos sou grato pela compreensão.

Por fim, agradeço a minha chefia Luciana de Lima Alves e Roberto Tavares de Almeida, pelo apoio e condições necessárias para realização deste curso, o aval e a compreensão de vocês fizeram a diferença em minha vida, tornando-me mais humilde e manso de coração. O conhecimento é a maior riqueza herdada por um ser humano, ninguém lhe rouba, ninguém lhe tira, e o melhor, podemos ajudar muitas outras pessoas com ele.

Eu sei o que é, sei o que digo, sei por que o digo e prevejo, normalmente, as consequências daquilo que digo. Mas não é por um desejo gratuito de provocar as pessoas ou as instituições. Pode ser que se sintam provocadas, mas aí o problema já é delas. A pergunta que faço é por que é que eu me hei de calar quando acontece alguma coisa que mereceria um comentário mais ou menos ácido ou mais ou menos violento. Se andássemos por aí a dizer exatamente o que pensamos — quando valesse a pena — teríamos outra forma de viver. Estamos numa apatia que parece que se tornou congênita e sinto-me obrigado a dizer o que penso sobre aquilo que me parece importante.

José Saramago

SANTOS, Rogério Francisco dos. **O diálogo colaborativo entre texto e ilustração xilográfica em *O Lagarto* de José Saramago**. 2019. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019.

RESUMO

O objetivo dessa dissertação concentra-se na leitura da obra *O Lagarto* (2016) de José Saramago na tentativa de evidenciar mais uma forte nuance do trabalho do escritor português. Em nosso estudo, uma busca por pressupostos teóricos que sustentem a ilustração como componente colaborativo na leitura do livro para crianças, foi empreendida. Tal empreitada, associada aos dados da biografia do autor, serviu como auxílio para justificar suas escolhas pelos registros linguísticos apresentados na composição discursiva verbal. Foi feita ainda, uma breve menção ao projeto estético de J. Borges, artista que, a partir de xilografias, ilustra a obra em questão, publicada pela Companhia das Letrinhas como resultado de um projeto que se abre ao leitor e aprimora seu contato com a leitura visual do texto literário. Desta forma realizamos o presente trabalho de pesquisa bibliográfica em quatro momentos distintos: no primeiro e no segundo capítulo, realizamos estudos bibliográficos sobre a literatura infantil em Portugal e posteriormente no Brasil, no sentido de aproximar nosso objeto de estudo ao tema mais geral. No terceiro capítulo, com pesquisa bibliográfica em torno da literatura de cordel e do trabalho com as xilogravuras para uma possível associação e compreensão das imagens contidas na obra. Por fim, como quarta fase, iniciamos o trabalho de análise da narrativa em questão. A obra de José Saramago escrita para o público infantil ainda pode render-se a inúmeras possibilidades de interpretação, bem como o conjunto de sua produção para adultos. Com a edição de suas obras por novas editoras, incluindo editoras brasileiras que se abrem a interessantes projetos editoriais, podemos concluir que a literatura infanto-juvenil ainda é uma possibilidade de apresentação da obra do universo de José Saramago às novas gerações. Em *O Lagarto*, considerando a edição tomada como objeto desse estudo, a participação de J Borges, um artista cordelista do interior pernambucano, brasileiro, traz as marcas sociais de sua realidade. O jeito simples com que J Borges vê o mundo justifica sua escolha para o projeto gráfico, o que certamente narra o texto à sua maneira e revela o quanto às ilustrações podem se constituir com grandeza artística e particular na construção dos sentidos. As relações entre texto e imagens são fortes, e fica evidente na obra o regime de colaboração entre ambas para a compreensão de sentido. Como embasamento da leitura que visa a compreensão do diálogo colaborativo entre texto e imagem, recorreremos as teorias de Abreu (1999) Alloa (2015), Arroyo (1967), Hunt (2010), Linden (2011), Nikolajeva e Scott (2011).

Palavras-chave: Literatura infantil, Cordel, Ilustração, José Saramago, J.Borges

SANTOS, Rogério Francisco dos. **The collaborative dialogue between text and woodcut illustration in *The Lizard* of José Saramago**. 2019. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019.

ABSTRACT

The aim of this dissertation was to carry out the reading proposal of the work *The Lizard* (2016) José Saramago in an attempt to highlight another strong nuance of the work of the Portuguese writer. In our study, a search for theoretical assumptions that support illustration as a collaborative component in reading the book for children was undertaken. This work, associated with the author's biography data, served as an aid to justify his choices by the linguistic records presented in the verbal discursive composition. It was also made a brief mention of the aesthetic design of J. Borges, artist who, from woodcuts, illustrates the work in question, published by the Company of Letters as a result of a project that opens to the reader and enhances his contact with the visual reading of the literary text. In this way, we carry out this bibliographic research work in four distinct moments: in the first and second chapter, we will conduct historiographic studies on children's literature in Portugal and later in Brazil, in order to bring our object of study closer to the more general theme. In the third stage, with bibliographical research around the string literature and work with woodcuts for a possible association and understanding of the images contained in the work. Finally, as a fourth phase, we begin the work of analysis of the narrative in question. The work of José Saramago written for the children can still be surrendered to numerous possibilities of interpretation, as well as the set of his production for adults. With the edition of his works by new publishers, including Brazilian publishers that are open to interesting editorial projects, we can conclude that the literature of children youth is still a possibility of presenting the work of the universe of José Saramago to the new generations. In *O Lagarto*, considering the edition taken as the object of this study, the participation of J Borges, a cordelistic artist from the Brazilian countryside of Pernambuco, brings the social marks of its reality. The simple way J Borges sees the world justifies his choice for the graphic design, which certainly narrates the text in its own way and reveals how illustrations can be constituted with artistic greatness and particular in the construction of the senses. The relations between text and images are strong, and it is evident in the work the regime of collaboration between them for the understanding of meaning. As a basis for the reading that aims at understanding the collaborative dialogue between text and image, we refer to the theories of Abreu (1999) Alloa (2015), Arroyo (1967), Hunt (2010) Linden (2011) Nikolajeva and Scott (2011).

Keywords: Children's literature, string, Illustration, José Saramago, J.Borges

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	13
CAPÍTULO 1.....	17
CAMINHOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA INFÂNCIA LEITORA EM PORTUGAL.....	17
1.1 A origem da literatura para infância em Portugal: Da origem a Ditadura de Salazar.....	20
1.2 A produção literária infantil portuguesa pós 1974	25
1.3 José Saramago e J. Borges: trajetória biográfica.....	30
CAPÍTULO 2.....	35
ORIGENS DA LITERATURA INFANTIL NO BRASIL.....	35
2.1 Literatura infantil: alguns caminhos e descaminhos.....	35
2.2 Literatura infantil: texto e ilustração xilográfica em uma perspectiva humanista	38
2.3 Produção do livro: possibilidades para a construção da identidade leitora infantil.....	47
2.4 O livro infantil como brinquedo: infância, imagem e criança.....	59
CAPÍTULO 3.....	65
AS ILUSTRAÇÕES E A LITERATURA DE CORDEL.....	65
3.1 As origens da literatura de cordel: a técnica da xilogravura no Brasil.....	65
3.2 Literatura de cordel: a representação da imagem e a oralidade.....	70
3.3. Cantoria e peleja para a formação ilustrativa do cordel	76
CAPÍTULO 4.....	85
ENTRE O TEXTO E A ILUSTRAÇÃO XILOGRÁFICA DE O LAGARTO.....	85
4.1 A obra <i>O Lagarto</i> de José Saramago	85
4.2 Texto e imagem: elementos de compreensão discursiva	87
4.3 O desfecho do enredo: o caos instaurado em <i>O Lagarto</i>	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
Referências.....	114

LISTA DE FIGURAS DE O LAGARTO 2016

Figura 1 - Capa ilustrativa do livro	88
Figura 2 - Contracapa do livro	88
Figura 3 - Capa interna	90
Figura 4 - Contracapa interna.....	90
Figura 5 - Contracapa.....	90
Figura 6 - Páginas 01 e 02 - <i>O Lagarto</i> (2016)	93
Figura 7 - Página 03 e 04 - <i>O Lagarto</i> (2016).....	94
Figura 8 - Página 05 e 06 de <i>O Lagarto</i> (2016)	97
Figura 9 - Página 07 e 08 de <i>O Lagarto</i> (2016).....	97
Figura 10 - Página 09 e 10 de <i>O Lagarto</i> (2016)	101
Figura 11 - Página 11 e 12 de <i>O Lagarto</i> (2016).....	102
Figura 12 - Página 13 e 14 de <i>O Lagarto</i> (2016)	103
Figura 13 - Página 15 e 16 de <i>O Lagarto</i> (2016).....	104
Figura 14 - Página 17 e 18 de <i>O Lagarto</i> (2016).....	105
Figura 15 - Página 19 e 20 de <i>O Lagarto</i> (2016).....	106
Figura 16 - Página 21 e 22 de <i>O Lagarto</i> (2016).....	107
Figura 17 - Página 23 e 24 de <i>O Lagarto</i> (2016).....	108

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É possível dizer que a literatura é caminho para a interiorização e a criança encontra-se em situação de expectativa e receptividade; toda a sua afetividade está disponível para aderir às situações e tomar partido, sofrer ou divertir-se, acusar ou defender. Para o leitor — criança ou adulto — um texto pode tomar foros de maior realidade do que o próprio cotidiano. (ROCHA, 1992, p. 118)

A motivação de análise nesse trabalho de dissertação consiste no desejo de refletirmos sobre as relações existentes de cooperação de sentido entre o texto e a ilustração no livro *O Lagarto* (2016) de José Saramago. Para efeitos de análise, tentamos compreender o diálogo entre a narrativa e os artefatos visuais que acompanham a mesma, para avaliar como essas combinações contribuem para o todo da obra.

Nossas observações partem da tentativa de compreendermos as relações de continuidade e complementação de sentido que vão se amarrando no conjunto dos episódios da narrativa como tentativa de percebermos como se dá o estreitamento entre as relações estruturais do texto verbal e as imagens. A edição escolhida resulta em um trabalho marcante no qual se observa o exagero no uso das cores pretas, característica recorrente da cultura do cordel e da xilogravura, detalhe que cobre até mesmo o formato e o tamanho das letras que ocupam as páginas como aspectos constitutivos e típicos desta literatura, aqui realizada pelo projeto estético de J. Borges, artista que, a partir de xilografias, ilustra a obra em questão, publicada pela Companhia das Letrinhas.

Em um pensar sobre literatura produzida para crianças, Rocha (1992) nos confirma que,

A literatura para crianças torna-se cada vez mais descritiva de realidades ou fantasias várias — até contraditórias — libertando o leitor de conformismos adultos para que chegue a sua própria realização como fruto dum conhecer mais amplo. Ao modelo exemplar único sucede a multiplicidade nascida das realidades e dos condicionamentos. (ROCHA, 1992, p. 117)

Sendo assim, e partindo dessas reflexões, esse trabalho está organizado em quatro etapas que se interconectam para fortalecer o trabalho de análise aqui proposto: no primeiro e segundo capítulo, realizamos um trabalho bibliográfico acerca da literatura infantojuvenil em Portugal e no Brasil, que nos servirá de embasamento teórico para compreensão da infância e da evolução do livro para

crianças, uma vez que estamos trabalhando com um projeto editorial, gráfico e ilustrativo produzido para este público.

Serão levados em consideração, nos estudos que falam do tema, vários aspectos sociais e históricos que ao longo dos tempos foram sendo responsáveis pelo condicionamento da formação de uma literatura para crianças, aspectos importantes como a leitura realizada pelas crianças, materiais gráficos, autores de obras que conseguiram resistir às mudanças e transformações da sociedade.

Dessa forma, Gomes (1998), nos assevera que “os livros infantis portugueses só muito tardiamente se libertaram da preocupação em educar e instruir, mais do que recrear, através do conto ou da narrativa em verso” (GOMES, 1998, p. 347), aspectos fortemente encontrados na escrita literária do século XVIII até meados do século XX, no Brasil e em Portugal.

No entanto, Natércia Rocha (1992) já previa mudanças no conceito de literatura para crianças, como algo que pudesse sair da amarra pedagogizante, tendo como característica uma literatura como fonte de prazer, como objeto de recreação, como ferramenta de leitura que promove conhecimento crítico, que seja capaz de contribuir na formação da personalidade, trabalhando com mundos possíveis em que se provoque na criança leitora a emoção, o amor, o medo e etc. Dessa forma, a escritora pondera que:

Ao aproximar-se o fim do século, há vastas razões para esperar da literatura para crianças uma presença atuante, um movimento ascensional seguro que arrede de uma vez com a possibilidade de atirar para as mãos das crianças «qualquer coisa», porque para as crianças «qualquer coisinha serve». Se vamos continuar a ler, se o livro vai ter força para permanecer, então que as crianças disponham de livros de qualidade, locais e tempo para os lerem, oportunidades para escolher e recusar. (ROCHA, 1992, p. 116)

Embora ao longo do tempo e da história, os livros para crianças tenham sido utilizados como sendo um recurso para a formação escolar, estes não devem em pleno século XXI apenas ser objetos para pautas de ensino gráfico. É importante visualizar as funções que as narrativas infantis apresentam para a formação de leitores ao trabalhar e potencializar as relações de emoção e amor entre o texto, as ilustrações e o leitor infanto-juvenil. E finaliza Rocha (1992), ao pensar ainda que no século XX, as condições e o espaço conquistado pelo leitor infantil e pelas obras literárias cede lugar para a contemporaneidade:

Da criança que deveria ser obediente, cumpridora, submissa, passa-se gradualmente para a criança capaz de iniciativa própria, menos dependente do poderio ou auxílio do adulto, superando até este em circunstâncias várias, como ser capaz de raciocínio e de ação liberta de regras e ordens restritivas; daí surgem os pequenos heróis e revolucionários. (ROCHA, 1992, p. 117)

Reservaremos ainda no primeiro capítulo um espaço para um levantamento da biografia e da fortuna crítica do autor português José Saramago e do xilogravurista J. Borges, na intenção de visualizar os fios condutores que ligam a parceria para este projeto artístico.

Em nosso terceiro capítulo, faremos algumas reflexões sobre os percursos da literatura de cordel, com olhar mais atencioso para a arte da xilogravura, uma vez que, a partir desse trabalho teórico, teremos embasamento para analisar as ilustrações xilográficas que seguem na narrativa de *O Lagarto* (2016), temática discutida em nosso quarto capítulo: o estudo das relações colaborativas entre texto escrito e as ilustrações na obra supracitada.

Na obra *Cordel Xilogravura e Ilustrações* de Franklin Maxado, iremos perceber que “a literatura de cordel é uma de nossas raízes e um dos nossos próprios recursos naturais” o estudioso segue dizendo que “nosso público evoluiu, como tudo que é humano e se dinamiza para não morrer” (MAXADO, 1982, p. 10). Essa obra traz para as nossas discussões condições para perceber um estudo aprofundado da técnica da xilogravura em solo brasileiro, mais especificamente na região nordeste, onde foi fortemente influenciada pelos pequenos artesãos, escritores, poetas e tantos outros admiradores desta arte.

A xilogravura, técnica de gravar sobre a madeira personagens que ilustravam os cordéis cantados pelos poetas, gerou durante muito tempo renda e crescimento para várias regiões do país e, além disso, foi responsável por construir para a escrita um diálogo de colaboração compreensiva. Nas ponderações de Maxado (1982), iremos entender que:

Uma das facetas da literatura de cordel é, justamente, a xilogravura como ilustração. Aliás, é a sua face, pois vem na capa do folheto, chamando a atenção (juntamente com o título, claro!). E essa arte da ilustração remonta a Antiguidade, quando o homem inventou a escrita com os caracteres desenhados. A xilogravura como ilustração tipográfica, casava com impressão, poesia, texto, canto, música, o primitivo jornalismo e o comércio desses impressos. (MAXADO, 1982, p. 11)

Com toda essa clareza de explicação, iremos perceber, na obra de Saramago, o brilhante projeto editorial composto por meio das ilustrações xilográficas de J. Borges que vai desenhando e dando contornos compreensivos para a escrita. É notória a colaboração, mas também é dado à ilustração o poder de representatividade, de significação por si só, de detentora de múltiplas facetas e entendimentos por parte do leitor.

Para Rocha (1992), é “na ilustração, que a imagem torna-se cada vez mais um meio de comunicação liberto entre autor e leitor” (ROCHA, 1992, p. 120). Em nossa análise posterior, iremos caminhar na tentativa de empreender uma comunicação onde aconteça a liberdade entre o texto escrito e as ilustrações, fazendo ecoar interpretações da obra literária ali narrada. Na mesma direção, deixaremos espaço para outras possibilidades comunicativas que não se esgotam neste trabalho.

No percurso teórico destas etapas de trabalho, destacamos as observações de Alloa (2015), Alves (2010), Arroyo (1967), Benjamin (2009), Hunt (2010), Lajolo e Zilberman (1985), Linden (2011) Maxado (1982), Nikolajeva e Scott (2011), Rocha (1992), Tavares (2005), entre tantos outros, que ao longo desta dissertação forem se fazendo necessários para um texto mais sólido e com clareza interpretativa.

Fechamos nosso trabalho tecendo as considerações finais, como uma tentativa de fazer permanecer em aberto esta escrita, no sentido de trazer para a discussão outros pesquisadores engajados na causa do texto e da ilustração como artifícios que se solidarizem para construir significados para a obra literária.

Além disso, e não menos importante é nosso esforço sobre o pensamento da imagem como elemento constituído de carga composicional interpretativa independente, capaz de propor aos leitores de literatura infantil a descoberta de novos mundos, trabalhando a personalidade, as emoções e vivenciando experiências leitoras com os personagens.

CAPÍTULO 1

CAMINHOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA INFÂNCIA LEITORA EM PORTUGAL

Iniciemos, neste primeiro capítulo, nossas considerações por meio de aporte teórico a respeito do processo de formação da literatura infantil portuguesa, seu processo sócio histórico, seus autores, tradutores e ilustradores, uma vez que há na contemporaneidade um investimento grande no ramo da escrita para crianças. Para Carina Miguel F. da Cruz R. Rodrigues,

A literatura para a infância tem sido objeto de discussão ativa, desde a problematização relativamente à sua categoria como verdadeiro fenômeno literário até a valorização de um público explícito e concreto, importará refletir sobre o seu crescimento e o tipo de destinatário preferencial que pretende atingir. Já que a escrita para crianças tem sido um investimento considerável nos últimos anos, torna-se relevante uma abordagem do seu estatuto no panorama literário português, evidenciando os vários gêneros editoriais contemplados nessa área da escrita para a infância. (RODRIGUES, 2008, p. 161)

Na compreensão do processo de formação dessa literatura em solo português, construiremos uma aproximação com o mundo de José Saramago, autor da obra *O Lagarto* (2016), e, com isso, tentaremos realizar uma compreensão sobre os traços literários de sua escrita para a infância. Ao tomar como ponto de partida os condicionamentos históricos e sociais, que ao longo do tempo foram responsáveis pela produção literária mundial, perceberemos que não menos diferente, isso ocorre em Portugal e, posteriormente, no Brasil.

Para Cervera (1991),

a literatura para a infância deve apresentar um rigor literário, artístico e lúdico, servindo de resposta aos interesses e necessidades íntimas da criança, apresentando contextos e situações próximas das suas vivências, fundamentando assim a pertinência da especificidade deste gênero no cânone da literatura em geral. (1991, *apud* RODRIGUES, 2007, p.165)

Na obra, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, de Natércia Rocha (1992), iremos encontrar uma argumentação pertinente de fatos histórico-sociais ligados à evolução da escolarização para compreender os caminhos feitos pela produção nacional da literatura infantojuvenil. A autora inicia seu processo de inventariação de escritos para crianças, ainda no início do século XX. Em seu estudo, a mesma realiza reflexões em torno das relações existentes entre a criança e o livro, no sentido de fortalecer o texto impresso.

Natércia Rocha inicia sua obra tecendo comentários sobre a bibliografia ainda muito reduzida para crianças no início do século XX, mas que posteriormente veio a crescer mediante o processo de escolarização. Além de escrever dando ênfase para a escrita infantil, a autora detém sua atenção para a questão da ilustração como recurso essencial para a compreensão de significados. Seu trabalho apresenta, como pano de fundo, os caminhos que a escola portuguesa realizou para trabalhar com a leitura de textos escritos na infância, como ela nos assevera no fragmento a seguir:

Com um mínimo de elementos seguros procurou-se fazer aqui uma breve história da produção literária para crianças, selecionando acontecimentos nacionais e estrangeiros com relevância para a evolução do panorama editorial neste setor. No presente trabalho é dado destaque a um fator de irrecusável importância nas transformações verificadas: os ideais educativos e a legislação que procura implementá-los. Se a escola é o local onde se aprende a ler, a expansão do livro está ligada à evolução da própria escola. Por isso, tal como a noção de criança, também a noção das funções da escola vai condicionar a produção do livro para crianças, tanto na quantidade como na qualidade. (ROCHA, 1992, p. 07)

A autora parte do princípio de que o crescimento da produção editorial do livro para a infância se deu na mesma proporção em que a escola avançava. No seu pensamento se a escola é o local de ensinar leitura, é imprescindível a presença e o crescimento do livro neste espaço, no entanto, ao longo de sua escrita, a autora irá trabalhar com a possibilidade de ascensão da leitura e do contato com obras impressas por parte das crianças, além dos muros escolares.

Na medida em que se constrói uma relação com o livro, esta conexão pode perpassar o espaço escolar e se transformar em uma relação de amor em todos os espaços por parte do leitor infantil, que terá a obra como possibilidade de descobertas de outros mundos possíveis de interpretação. Segundo relatos de Rocha (1992), é possível perceber que,

Em Portugal, como noutros países, o desenvolvimento da literatura para crianças liga-se à escolaridade e aos seus objetivos, à legislação sobre sistemas educativos e às grandes correntes dos estudos de psicologia infantil, pois das directrizes que geram depende o lugar concedido ao livro não escolar dentro da sala de aula e a sua projeção na vida extraescolar da criança. Por isso, todos esses elementos devem ser tidos em consideração em qualquer estudo que se queira realizar. (ROCHA, 1992, p. 08)

A autora nos apresenta de forma cronológica e sequencial um panorama de autores e de publicações ao longo do século XX, até chegar ao início do XXI. Esses

autores irão trabalhar com a escrita direcionada para as crianças, sempre pensando na temática do texto gráfico, sem preocupações com aspectos ilustrativos como um recurso interpretativo de grande importância na obra infantil.

Neste pensar, a estudiosa traz para a discussão a leitura e uma possível desescolarização da mesma, pois a concebe como um bem social capaz de transpor os espaços escolares e cravar raiz no seio social, como bem de acesso à emancipação humana. Por ser social, percebemos aqui a leitura concedida como ato de comunicação oral, que ao longo de sua evolução apresenta múltiplas facetas. Nos dias atuais, as crianças possuem um aparato maior de leitura capaz de extrapolar as folhas dos livros, no entanto cabe ensinar e propor a elas uma literatura eficiente e de boa qualidade. Na concepção de Rocha (1992), veremos que:

Como fenômeno social que é, o livro deve ser analisado nas suas características, funções e efeitos, e também no «quando», «como» e «onde» do seu nascimento e este só pode ser compreendido em ligação com condicionantes, inevitáveis ou não. Entre nós, a marginalização dos autores de livros para crianças mal começa a esbater-se, enquanto que a crítica — verdadeira crítica, competente, qualificada e exigente — ainda parece longe do despontar. Também é frequente para não dizer habitual — não ser reconhecido ao ilustrador o direito à intervenção no elaborar da obra, no estudo da relação texto/imagem/mancha tipográfica. Relegar o ilustrador para uma mera função de produtor de ecos — ilustração pleonástica — ou de decorações é negar desde o início possibilidades de acesso a mais altos níveis de qualidade; o artista relegado é menos participante, logo, menos atuante. (ROCHA, 1992, p. 14)

A autora supracitada realiza inferências para a produção de uma literatura infantil eficaz e de alto nível para a produção de sentido na vida das crianças. É necessário dispor aos pequenos em processo de leitura, obras que sejam capazes de despertar o interesse e o gosto, completas em seu projeto editorial, sua estética escrita e ilustrativa.

Rocha (1992) ainda faz referências às relações existentes entre escritor e ilustrador, no início do século XX, este último visto em ponto menor para a produção narrativa, ou ele era visto como subordinado do escritor ou era colocado em total isolamento, sem participação nenhuma na produção editorial, projeto gráfico e ilustrativo. Em sua visão, será o trabalho conjunto de escritores, ilustradores e editores que serão responsáveis por provocar nas crianças uma relação afetiva de amor ou desamor pela leitura. Ainda segundo Rocha (1992):

A análise de relação da criança com o livro conduz nos a um longo mergulho no passado. O livro é a forma palpável assumida por um fenómeno anterior à própria existência desse mesmo objeto. A relação criança/livro é precedida pela relação criança/história contada, a oralidade precedendo o texto escrito. O conto apresentado num suporte material impõe-se porque são fortes as raízes do conto, nascido e propagado pela oralidade. O hábito consolidado transmigra para outras épocas e reclama o serviço de novos meios de comunicação, de tecnologia mais evoluída. (ROCHA, 1992, p. 17)

Percebemos, na fala da autora e ao longo de toda a sua obra, uma relação acentuada e real da produção do livro literário infantil com o conto transmitido por via oral. A princípio, as narrativas eram passadas de geração em geração por meio dos contadores, com o tempo e com objetivos distintos de mercado, as mesmas passam a fazer parte do livro impresso e, na contemporaneidade, este recurso se alarga a outros meios audiovisuais por meio das tecnologias que vieram a somar para a contação de histórias.

1.1 A origem da literatura para infância em Portugal: Da Origem a Ditadura de Salazar

Ainda no século XVIII, Portugal vivia uma crescente evolução por conta dos ideais burgueses e iluministas. A estrutura familiar e social passava por uma profunda mudança por conta da revolução industrial que se expandia em toda a Europa e, com isso, cresce no país a produção literária por meio do romance epistolar e das traduções de clássicos mundiais, como nos confirma José Antônio Gomes (1998),

É no século XVIII que o conceito de infância sofre alterações decisivas, paralelas às mudanças verificadas na educação e na estrutura familiar e social, por influência da crescente afirmação da ideologia burguesa e das ideias iluministas que penetraram no nosso país graças à atividade epistolar e às obras dos chamados estrangeirados. Por isso, só neste século encontramos em Portugal os primeiros esforços conscientes e consistentes no sentido de direcionar determinados livros para os mais novos. O resultado cifra-se, no entanto, em traduções e em textos formativos e de doutrinação que hoje possuem um interesse meramente histórico. (GOMES, 1998, p. 330)

Como visto, é no século XVIII que a infância portuguesa começa a sofrer alterações decisivas em paralelo com as mudanças que vinham ocorrendo na estrutura educacional e familiar. É neste período que se observa em solo lusitano um esforço maior na tentativa de produzir um acervo literário que atendesse as crianças

em suas particularidades. Para tanto, iniciam-se os primeiros trabalhos no campo das traduções, que terá, de modo geral um importante papel para a formação das literaturas, em Portugal e no Brasil esse processo ocorre de maneira semelhante, primeiramente com teor objetivo formativo e doutrinário.

No entanto, toda esta tentativa de produção e circulação do livro, logo é interrompida pelos avanços da Revolução Francesa. Em Gomes (1998), veremos que,

Com os ventos da Revolução Francesa, assiste-se, em finais do século XVIII, a um certo retrocesso do domínio cultural, provocado, em especial pelos obstáculos colocados à circulação dos novos ideais revolucionários. A censura e a apreensão de obras, a vigilância apertada dos cidadãos refletem-se na produção literária e filosófica, condicionando a difusão do livro e os avanços na educação. (GOMES, 1998, p. 330)

A educação portuguesa e a indústria do livro se veem diante de um quadro de retrocesso, pois com a censura, e com a perseguição constante ao modo de vida dos portugueses, a produção literária e o domínio cultural ficam ameaçados. Contudo, esses fatores foram importantes para a formação de uma literatura infantil portuguesa no século XX. Ainda é possível perceber que a Revolução Francesa causou, em Portugal certo isolamento em relação aos demais países europeus, o que gerou atraso na circulação de mercadorias e de contato com outras possibilidades de ascensão política e cultural. Segundo Rocha (1992):

As barreiras erguidas contra a penetração das ideias nascidas da Revolução Francesa atingem duramente a circulação de livros como de pessoas. Por certo que algo ia escapando às malhas de vigilância, como sempre acontece, mas os resultados de tais contatos não podiam ser visíveis. Tudo está sujeito a censura e apreensão, ou seja, perseguição. (ROCHA, 1992, p. 36)

Com a crise política que estava instaurada em Portugal, vão aos poucos surgindo na sociedade portuguesa os ideais e valores do liberalismo, o que provocará um aumento significativo no número de leitores infantis e juvenis como bem nos confirma Gomes (1998) no seguinte fragmento: “com a gradual implantação do liberalismo, a educação sofre profundas modificações e o número de leitores infantis e juvenis aumenta. Ambos os fatos se revestiram de importância no processo de desenvolvimento de uma literatura para a infância” (GOMES, 1998, p. 331).

É somente no século XIX, que os lusitanos terão de fato uma literatura para crianças mais sólida e autônoma, primeiramente por conta das traduções e adaptações e depois das publicações de obras já escritas e editadas por autores portugueses. No entanto, é importante pensar que esta literatura lusitana para crianças veio se fortalecer no século XX, mas que já dava seus primeiros passos em momentos anteriores e que isso precisa ser levado em consideração. Em Rocha (1992), é confirmado que:

O período do grande desenvolvimento da literatura para crianças é o século XIX. Esse desenvolvimento tem levado algumas vezes à afirmação de que a literatura para crianças só surge nesse momento. Se o livro para o público infantil então se define e institui, certo é que há uma longa evolução anterior que conduz a tal situação. (ROCHA, 1992, p. 37)

Um aspecto importante desse momento, e isso ocorre em terras brasileiras também, é que as obras de cunho infantil tinham por objetivo o ensinar, o formar, desprovidos da intenção estética e do prazer pela leitura a que a literatura é associada. Este fato fazia com que o acervo de obras disponíveis se tornasse cada vez mais inadequado às necessidades dos pequenos leitores, como bem nos assevera Gomes (1998):

Com efeito, segundo alguns autores, esta literatura nasce e conquista progressiva autonomia em Portugal no século XIX, um ponto de vista que encontra fundamento no crescendo de publicações destinadas à infância ao longo destes cem anos. Assim, se são inúmeras as traduções vindas a lume, editam-se, paralelamente, muitas obras de autores portugueses: textos para ajudar a “formar o caráter” e o intelecto, donde está ausente a tentativa de ir ao encontro da verdadeira natureza e interesses do público infantil. Sem uma real intenção estética, tais produções destinam-se muito menos a proporcionar prazer aos leitores, do que a ensinar e a educar em função de determinados valores dos adultos. (GOMES, 1998, p. 331)

Essas são questões importantes para se pensar sobre a literatura infantil, uma vez que na contemporaneidade se observa a escrita para crianças como uma fonte inesgotável de prazer, na qual se valoriza a obra por seu valor literário, artístico e lúdico. Entendemos a escrita literária como forma de aproximação ao mundo da criança, suas necessidades e especificidades. A narrativa infantil se aproxima de seu público com todos os suportes que lhe dão a prerrogativa de obra de arte. Mesmo assim, muito dessa produção está ligada ao ensino escolar.

É ainda do século XIX o aparecimento dos maiores escritores portugueses para a infância, eles traziam para suas composições formas variadas como contos,

trabalhos didáticos, artigos sobre civismo e patriotismo, como nos confirma Gomes (1998),

Nos últimos anos do século XIX, revelam-se duas personalidades marcantes na história do livro infantil em Portugal: Virgínia de Castro e Almeida e Ana de Castro Osório, esta última autora de contos, trabalhos didáticos, opúsculos vários e inúmeros artigos sobre problemas de educação cívica e patriótica, além de co-fundadora da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas. (GOMES, 1998, p.332)

Além disso, havia uma preocupação massiva por parte de Ana de Castro Osório (*apud* GOMES, 1998) por contos e rimas na produção de livros com objetivos escolares, pois acreditava a autora que tais escritos eram fonte inesgotável de interesse do público infantil para o gosto pela leitura. Diante disso, optava pelo trabalho com “reconto e adaptação, com arte, de inúmeras histórias da tradição oral” (GOMES, 1998, p. 332), fatos que colocavam a literatura infantil lusitana no caminho para uma vasta produção nacional pautada na qualidade literária.

As obras para a infância terão seu auge em Portugal já no século XX, com a implantação da República e o declínio da Monarquia. Com isso, o ser criança é visto com maior apreço e atenção, aumentando significativamente as narrativas infantis, como bem nos aponta Gomes (1998, p. 333):

A criança é, agora, objeto de uma atenção especial. Os próprios diplomas oficiais o confirmam. Em 1911, reorganizam-se os serviços de instrução primária e cria-se o ensino infantil para ambos os sexos. Multiplicam-se as coleções para os mais pequenos. Muito embora persistam elevados níveis de analfabetismo, a infância passa a constituir um segmento importante da população leitora. Compreende-se, por isso, o incremento da imprensa infantil que atinge seu auge no fim da década de trinta, entrando, em seguida, numa fase de declínio, em parte motivada pela concorrência dos comics americanos.

Durante décadas do século XX, houve crescimento na produção literária para crianças, aumentando a classe de tradutores, adaptadores e escritores. As crianças ganharam visibilidade na sociedade e fizeram crescer o mercado dos livros com histórias que traziam muito do que acontecia na sociedade portuguesa, levando os pequenos ao amor pela terra, à valorização da natureza, aos valores do trabalho, generosidade, por meio de narrativas que tinham por personagens figuras de crianças.

No entanto, ao final da terceira década do século XX até meados dos anos 1974, Portugal esteve imerso no Governo de Oliveira Salazar, que veio a cancelar a

reforma prevista no ensino, levando a educação para um retrocesso como podemos confirmar nas palavras de Gomes (1998), quando cita que:

Na sequência do golpe de 28 de Maio de 1926 e em fase de consolidação da ditadura do Estado Novo, o governo chefiado por Oliveira Salazar leva a cabo, em 1936, uma “reforma” do Ensino Primário que resulta num claro retrocesso no domínio da educação: extinguem-se as classes infantis no ensino oficial e a escolaridade obrigatória é reduzida para três anos, diversas escolas são encerradas e generaliza-se a separação dos alunos por sexos. Por outro lado, os conteúdos de ensino são simplificados e ideologizados, impondo-se concepções elitistas, tradicionalistas e obscurantistas que, durante várias décadas, marcarão a política educativa portuguesa. (GOMES, 1998, p. 337)

E o autor segue afirmando que

Essas quatro décadas de obscurantismo e repressão, atraso econômico e cultural, negação de direitos e liberdades fundamentais (nomeadamente a liberdade de expressão e de criação artística) afastaram-nos da Europa, prejudicaram a produção cultural e, naturalmente, as possibilidades de desenvolvimento da literatura portuguesa para crianças. (GOMES, 1998, p.337)

Importante deixar claro, segundo Gomes (1998), que, durante este tempo que se convencionou chamar de tempos difíceis para o crescimento do regime democrático português e de especial modo para sua literatura, muitas obras nasceram como narrativas produzidas com uma carga moralista em excesso, representadas pelas novelas de costume, contos e algumas biografias.

Contudo, com o enfraquecimento das forças nazistas e fascistas que puseram fim à Segunda Guerra Mundial, nasce novamente o sentimento de esperança no reaparecimento da democracia. Essa ideia se confirma na observação de Gomes (1998):

Com efeito, a derrota das forças nazis e fascistas no fim da Segunda Guerra Mundial gerou em Portugal, nos diversos setores da oposição ao Estado Novo, um sentimento de esperança no regresso da democracia, alicerçado num aparente abrandamento da atitude repressiva e censória do regime. Não só as lutas sociais e políticas pelas liberdades democráticas e pela melhoria de condições de vida se vão intensificando ao longo destas décadas, como se verificam importantes transformações na sociedade, nos costumes e na educação, cujos reflexos na situação da criança e das suas leituras são notórios. (GOMES, 1998, p. 339)

Mesmo diante do obscurantismo que perdurou por quase quatro décadas do governo salazariano, a escrita para crianças continuou a dar passos lentos que eram monitorados pelos representantes do governo e da censura. Muito do que se

produzia, era escrito com fins de ensinar nas classes do ensino primário, por meio de pequenas narrativas escritas nos livros que eram usados na sala de aula para o ensino da leitura e escrita, descontextualizado do espírito crítico e do prazer a que a literatura proporciona.

A literatura infantil passa novamente a assumir novas especificidades como recurso necessário para a infância somente em meados dos anos 1970, pois, como nos assevera Coelho (1984, *apud* RODRIGUES, 2007, p. 167),

[...] a literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenómeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra [e que] na sua essência, a sua natureza é a mesma da que se destina aos adultos. As diferenças que a singularizam são determinadas pela natureza do seu leitor/receptor: a criança.

Em fins da década de 1960 e meados de 1970, com o enfraquecimento do então governo repressor, surge a esperança de retorno da democracia portuguesa e do crescimento cultural. Com isso, os autores começam a realizar novas traduções e a escrever histórias que narrassem a infância em suas particularidades trazendo à escrita narrativa características e marcas da oralidade e da vivência dos fatos que ocorriam em Portugal.

No subcapítulo que segue, iremos discorrer, de forma sucinta e rápida, sobre a escrita para a infância em Portugal após os anos 1970 até a contemporaneidade. Este apanhado terá por intenção observar o crescimento das produções infantis, assim como o elevado índice de escritores e receptores desta literatura.

1.2 A produção literária infantil portuguesa pós 1974

Em 1974, finalmente acontece o regime democrático português, fortalecendo alterações significativas na sociedade, sobretudo no campo educacional, abrindo espaço para um expressivo crescimento cultural, o que reafirmamos baseados nas ponderações de Gomes (1998):

Com o 25 de Abril de 1974 e a instauração de um regime democrático operam-se alterações significativas na sociedade, tanto nos planos político e sócio-económico, como no domínio da cultura. A Escola sofre os efeitos positivos dessa mudança, criando-se condições mais favoráveis para uma democratização cultural e para o acesso à informação. O fim da Censura, a livre expressão e circulação de ideias e a abertura ao exterior favorecem o aparecimento de iniciativas ligadas à reflexão sobre o mundo da criança, a

par de uma certa renovação no domínio dos livros que lhe são destinados. (GOMES, 1998, p. 340)

Posteriormente ao período da guerra, a literatura infantojuvenil portuguesa terá um período de crescimento por parte de autores que se dedicaram a produzir histórias para este público. Ao amadurecer o espaço da cultura para crianças, surge uma escrita com suas particularidades, mas com fins a atender esta faixa etária, uma vez que as crianças situam-se naquilo que Gomes (1998) convencionou chamar de “território de fronteira”, que seria o interesse dos pequenos leitores por uma literatura dita infantil, no contraponto de também sentir interesse pelo resto da literatura. E ainda assevera o autor:

Trata-se de uma faixa etária muito especial, com necessidades próprias, cujos sujeitos rejeitam, não poucas vezes, a condição de crianças, mas não podem ainda ser vistos, nem se veem a si próprios, como adultos. Ao entrar na idade juvenil, algum deste público heterogêneo é já constituído por verdadeiros leitores. Para outros, as portas de uma leitura “a sério” apenas se abrem na pré-adolescência ou na adolescência (e note-se que o adjetivo juvenil se aplica, neste contexto, a uma faixa compreendida entre os 10-11 e os 16 anos). Estamos, pois, perante uma das últimas oportunidades de que dispomos para formar leitores, admitindo embora a existência de exceções felizes a este quando. (GOMES, 1998, p. 342)

Diante desse pensamento, faz-se necessário pensar nas crianças e jovens que são os protagonistas receptores desta literatura e na produção literária com seus temas e assuntos, na intenção de aproximação para a atividade leitora. Tudo isso porque, no pensamento de Gomes (1998), “é nessa fase que o jovem vive momentos profundos de dúvidas, interrogações, identificações ou rejeições, que irão levá-los a construção de sua identidade, em uma sociedade com enorme aparato de recursos lúdicos, capazes de promover novas vivências”.

Assim como o estudioso referido, é necessário nos questionarmos sobre:

Que relações poderão existir entre este processo maturativo e os temas e assuntos dos livros juvenis? Quais as obras à disposição deste público? Que respostas dão às interrogações dos jovens? Eis algumas das questões que se colocam aos criadores, bem como aos utilizadores da literatura juvenil em contexto escolar. (GOMES, 1998, p. 343)

Diante destas questões, veremos que aos poucos foram adentrando, no processo de formação da literatura infantil lusitana, temas oriundos das necessidades sociais, pois os autores foram dando preferências a temáticas sociais para chamar a atenção dos pequenos leitores, as quais serviam de subsídios para o ensino da leitura nas escolas. Diante desse novo olhar para a escrita, surgem obras

carregadas de temas que representam esteticamente situações sociais como a miséria, a velhice, a morte, a poluição, a guerra, o divórcio, o desemprego entre tantos outros. Esses temas eram capazes de entrar em contato com a personalidade da criança e mexer com suas emoções proporcionando-lhe condições de atuar no mundo por meio destas histórias. Natércia Rocha (1992) irá apontar que estes aspectos são recorrentes na escrita dos anos 1960/1970:

No entanto nos anos 60/70 do século XX, alguns escritores sofreram críticas acerbas por trazerem para os livros destinados às crianças problemas sociais e situações graves como a miséria, a velhice, a morte, a poluição, a guerra, o divórcio, o desemprego. A desgraça e a dor nunca deixaram de estar presentes na poesia como nos contos, antes do século XX. (ROCHA, 1992, p. 49)

Juntamente com a necessidade de compreendermos sobre o que escrever para crianças, é imprescindível considerar que as narrativas infantis vão nascendo no Portugal pós 1974, mediante os temas que iam compondo a nova sociedade portuguesa, além daqueles que eram inerentes para a formação da personalidade, e do conceito de infância.

Entender os desejos e aspirações dessa nova classe social era o caminho para apostas em um mercado de artefatos culturais que impulsionariam a indústria para o crescimento. A literatura como obra de arte volta a crescer, primeiramente para atender o ensino e conseqüentemente, adentrar à vida do leitor com prazer e entretenimento. Em Rodrigues (2007), descobriremos que:

A literatura portuguesa para a infância conheceu uma rápida evolução e um particular arranque com a pioneira geração de 70 que, nas décadas seguintes à revolução republicana, revelou contributos decisivos para que se possa considerar esse o período impulsionador da literatura portuguesa de potencial recepção infantil. (RODRIGUES, 2007, p. 172)

É nessa fase que se sobressaem, na cultura do livro em Portugal, escritores preocupados com uma escrita que atingisse seu público a fim de promover a leitura e o gosto literário. Neste caminhar, assistiu-se a um aumento notório da produção de livros destinados para crianças. Por um lado, se viam escritores que produziam obras em um viés mais conservador, retratando temas mais fechados e com fundos moralistas, ainda muito ligados à ideia de Estado Novo. Por outro, nasceram escritores que desafiavam o poder do humor e da crítica, a troca de ideias, o direito à fala, a abolição da censura e abertura do mercado com outras nações que impulsionaram a comunidade lusitana para tempos modernos e inovadores.

Visualiza-se, neste período, forte crescimento de escritores comprometidos com uma literatura de qualidade, com valor estético e artístico, no qual se percebe a leitura por encantamento e não como artefato pressionador de aprendizagem. É desta fase também o esforço constante da ilustração em passar de elemento decorativo a participante e com carga interpretativa capaz de dar sentido aos recursos escritos, colaborando para a compreensão da obra. Segundo Gomes (2007),

Nas últimas décadas do século XX, precisamente no período decorrente entre os finais dos anos 70 e os princípios de 90, que a literatura infanto-juvenil conhece maior evolução em Portugal. Na origem desse acontecimento, estão fenômenos como: a renovação de numerosas bibliotecas escolares; a criação da disciplina de Literatura para a Infância, nos cursos de formação inicial de educadores de infância e de professores do ensino básico, nas escolas do magistério primário e, mais tarde, nas escolas superiores de educação; a divulgação crescente de exposições, seminários, colóquios e ações de formação no âmbito dessa área da literatura; a publicação de alguns volumes, como é o caso das publicações de Maria Laura Bettencourt Pires, com a sua "História da Literatura Infantil" em Portugal (1983), assim como Natércia Rocha, com uma "Breve História da Literatura para Crianças em Portugal" (1984), ambas editadas nos anos 80; a manifestação das primeiras revistas sobre crítica literária e o surgimento de um conjunto de trabalhos de investigação, realizados no âmbito de mestrados e que continuam a ser referência nos estudos da Literatura para a Infância em Portugal (1997, *apud* RODRIGUES, 2007 p. 178).

Essas reflexões mostram que a produção literária para a infância foi crescendo na medida em que se foi compreendendo o próprio conceito de infância. A partir do momento em que houve uma preocupação profunda em entender as reais necessidades deste público, facilitou-se a escrita para autores que mantinham uma atenção especial a temas específicos ou que tivessem certa ligação com a vida infantil, conforme pontua Rodrigues (2007):

O progresso da literatura para a infância está, em certa medida, ligado à própria evolução do conceito de infância e, conseqüentemente, ao progresso registrado historicamente pela escola. Durante muitos anos, a criança apenas tinha acesso à literatura, sem mais, destinada aos adultos. As primeiras obras para crianças tinham uma intenção puramente pedagógica, cuja função complementar consistia na transmissão de saberes, pois, até ao século XIX, a literatura para os mais novos esteve fortemente ligada à escolarização. Fora da escola, a criança tinha unicamente acesso ao conto por via da oralidade, de tal modo que são os contos tradicionais os que estão na origem desse ramo da criação literária. (RODRIGUES, 2007, p. 179)

Além disso, foram crescendo as publicações de escritores que escolheram para si a literatura infantil como ferramenta de trabalho, vindo a público uma infinidade de autores que foram ao longo dos anos teorizando sobre esta literatura e suas características para melhor defini-la. Ainda no século XX, Natércia Rocha (1992) assinalava que era

preciso atender ao fato de já estarem nascidos aqueles que poderão vir a ser os leitores adultos dos anos 2000; eles andam por aí tendo — ou não tendo! — os primeiros contactos com os livros; o amor ou desamor que esteja a nascer fará deles leitores ou não leitores no século XXI. O futuro do livro está nas mãos das crianças, no interesse que consiga despertar nelas perante a concorrência dos modernos meios audio visuais que dão mais espectáculo e reclamam menos esforço. (ROCHA, 1992, p. 114)

Nos dias atuais, vemos tanto em Portugal, como no Brasil, uma infinidade de autores que se dedicam a escrever para crianças, seguindo temas, assuntos, designer gráficos e ilustrativos que representem o gosto da criança pelas narrativas atuais. Além disso, vemos ainda hoje traduções e adaptações de histórias, que antes eram consideradas sob o julgo, como sendo de adulto, mas que por seu projeto gráfico e ilustrativo são direcionadas ao entretenimento de crianças fora e dentro das escolas.

Os espaços onde se encontra a literatura infantil extrapolaram os muros e livros escolares e vieram a compor e fazer parte de livrarias, bibliotecas, congressos, feiras literárias, no sentido de trazer a este público e aos estudiosos do assunto a dimensão de leitura como obra de arte, objeto de prazer, entretenimento e gosto cultural. Além de inventariar as fontes lusitanas acerca da literatura para a infância, traremos para nossa discussão o perfil de Saramago, seu acervo para crianças, e sua relação com o xilogravurista J.Borges.

1.3 José Saramago e J. Borges: trajetória biográfica

A obra *O Lagarto* (2016) é de autoria do escritor José Saramago. Publicada recentemente, conta com a colaboração do cordelista e xilogravurista José Francisco Borges, mais conhecido como J.Borges. Uma breve busca pela biografia de José Saramago revela registros de seu nascimento em 1922, em uma família de camponeses sem terra na província de Ribatejo, em Portugal. Devido às dificuldades econômicas, foi obrigado a interromper os estudos secundários, tendo a partir de então exercido diversas atividades profissionais: serralheiro mecânico, desenhista, funcionário público, editor, jornalista, entre outras. Seu primeiro livro foi publicado em 1947.

Importante apontar que as vivências com um mundo simples trouxeram ao autor atributos para a produção escrita posterior, isso se deu através das lembranças da aldeia em que morou quando criança. As experiências do moleque José lhe rendem material para a produção escrita, sobretudo as de cunho infantojuvenil em que ele conta histórias diante de coisas simples que fazia quando estava na casa dos avós. Segundo Aguilera (2010), notamos

A aldeia por excelência: o imaginário da origem e da identidade. Embora sua família fosse mudar para Lisboa quando Saramago tinha apenas um ano e meio de idade, o menino e o jovem Zé não deixariam de voltar todo ano, nos períodos de férias, a seu vilarejo de nascimento, ao Casalinho de seus avós maternos, Josefa e Jerónimo, duas referências fundamentais em sua vida. Azinhaga: lugar de árvores ressoantes como oceanos, animais resplandecentes e chiqueiros cuidados por um homem alto, silencioso e enxuto, que compartilhava com o neto, sob uma figueira, estrelas e relatos nas noites de um tempo quase sem nada, bendito, porém, pela plenitude do reino das pequenas coisas. (AGUILERA, 2010, p. 15)

É possível perceber ao longo da leitura do livro *As Palavras de Saramago* organizado por Fernando Gómez Aguilera (2010), que o escritor José Saramago foi um exímio observador, um homem politizado em sua essência, comprometido com a vida humana e seu sofrimento. Viveu experiências simplórias no meio rural, que lhe renderam um caráter extraordinário, Saramago nos apresenta uma vida grandiosa com o mundo da escrita e da ilustração.

Aguilera (2010), em sua obra, apresenta uma bagagem esplêndida, das memórias da vida de Saramago, em particular da infância, pois o escritor viveu momentos importantes para se pensar muito da sua produção literária. José Saramago se coloca sempre como um pessimista nato a seu tempo, na

preocupação humana de não se acomodar, de estar sempre questionando, de não aceitar as coisas como são impostas. Ainda sobre suas memórias, é possível ver, por meio de Aguilera (2010), que:

A aldeia representa o lugar da pobreza e da dignidade rigorosa, a negação do artifício, a despensa da melhor memória, o espaço emocional e físico devorado pelo calendário e suas lacerações. O menino Zé catando espigas nos milharais, levando ao pescoço o saco de pano, onde guardava o ínfimo tesouro da necessidade. Zé furtando saborosas melancias e melões. Zé trepando nas figueiras mais doces do mundo. Zé ajudando o avô Jerónimo a alimentar os porcos nas pocilgas ou a cultivar favas na horta... Azinhaga: o contato nu com a natureza, correria com os primos, amores preliminares, lama nos pés descalços e solidões melancólicas, a liberdade de andar sem rumo, desde o amanhecer, pelos olivais prateados, pelas lagoas de Paul do Boquilobo ou junto das águas purificadoras do Almonda, para cima e para baixo da sua beira fabulosa ou dentro do seu caudal, pescando ou remando a bordo da canoinha — o rio que umedece a fábula adolescente do escritor mas também seus versos iniciáticos. (AGUILERA, 2010, p.15)

A partir de 1976, Saramago passou a viver exclusivamente da literatura, primeiro como tradutor, depois como autor. Romancista, teatrólogo e poeta, em 1998 tornou-se o primeiro autor em Língua Portuguesa a receber o prêmio Nobel de Literatura. Saramago faleceu em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, em 2010. Em pesquisa recente pela autobiografia do autor José de Sousa Saramago, é possível perceber sua forte ligação com o mundo da política. O escritor de fato era um homem político em sua essência, exímio defensor dos direitos humanos e dos mais pobres. Com o reconhecimento do Nobel de Literatura,

a minha atividade pública viu-se incrementada. Viajei pelos cinco continentes, oferecendo conferências, recebendo graus acadêmicos, participando em reuniões e congressos, tanto de carácter literário como social e político, mas, sobretudo, participei em ações reivindicativas da dignificação dos seres humanos e do cumprimento da Declaração dos Direitos Humanos pela consecução de uma sociedade mais justa, onde a pessoa seja prioridade absoluta, e não o comércio ou as lutas por um poder hegemónico, sempre destrutivas.¹

Em nossa busca, descobrimos que o sobrenome *Saramago* foi dado ao autor por iniciativa própria de um funcionário do cartório civil de onde fora registrado, em decorrência de que a família do menino era conhecida no povoado por este nome. Vale destacar que “saramago é uma planta herbácea espontânea, cujas folhas, naqueles tempos, em épocas de carência, serviam como alimento na cozinha

¹ Fragmento retirado da AUTOBIOGRAFIA de José Saramago. Disponível em <https://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago> e acessado em 10 de Janeiro de 2019.

dos pobres”, com essa definição vamos percebendo o quanto o vocábulo se encaixa ao perfil do escritor, que, em sua infância pobre, foi um grande estudante, esforçado e com excelentes notas. As dificuldades econômicas da vida o afastaram de alguns caminhos de formação, mas a vontade de aprender era maior, ser um cidadão de representação na sociedade era algo almejado para Saramago.

Segundo informações contidas no site oficial da *Fundação José Saramago*, visualizamos que sua relação com a leitura se dá em espaços e tempos distintos. Em bibliotecas públicas, em períodos noturnos, se faz o caminho do autor com as palavras, “e foi aí, sem ajudas nem conselhos, apenas guiado pela curiosidade e pela vontade de aprender, que o meu gosto pela leitura se desenvolveu e apurou”².

As relações do autor com a imagem se deram ainda na infância, por intermédio de suas relações com a vida campesina vivida por seus avós maternos. Saramago cresce em meio a significação real das coisas, a observação nata e longa de aspectos simplórios que faziam parte da vida no campo, proporcionam-lhe um olhar apurado sobre as realidades da vida. De acordo com Aguilera (2010), no livro *As Palavras de Saramago: Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*, a produção escrita do autor e seu contato com o mundo das imagens advieram de sua infância carregada de experiências significativas, como podemos visualizar no trecho abaixo:

Há imagens que estão aí. E a imagem das coisas tem muito a ver com a pessoa que somos, com o olhar que temos, com a sensibilidade que transportamos dentro de nós. Quando me encontrei com a natureza na minha aldeia de Azinhaga, eu era um menino. Era um menino simples e pobre, nem mesmo precoce. Sensível e sério, isso sim. E um menino sério era um bicho meio esquisito. Estava cheio de melancolia, às vezes de tristeza. Gostava da solidão. Os longos percursos pelos olivais, ao luar. Essa imagem da natureza que sofreu a intervenção do cultivo do homem era minha imagem do mundo. Quando fui para Lisboa, com dois anos, passava os dias sonhando com o momento em que poderia voltar à aldeia, que era onde eu descobria as coisas pequenas. Trepar numa árvore pela primeira vez! Creio que a sensação foi idêntica à do senhor Hillary quando chegou ao Everest e ficou ali, no teto do mundo. Eu me agarrei com força ao tronco, com medo porque a árvore se mexia, mas o mundo era aquele e não outra coisa. (SARAMAGO, 2010, p. 17)

Para a literatura infantojuvenil, Saramago escreveu três obras, sendo elas, *A maior flor do mundo*, *O silêncio da água* e *O lagarto*. A narrativa *A Maior flor do*

² Texto baseado na leitura da autobiografia do autor, contida no site oficial da Fundação José Saramago, disponível em: <https://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/> e acessado em 10 de Janeiro de 2019.

mundo (2001), publicada pela Companhia das Letrinhas, com ilustrações de João Caetano, trata da história de um menino que inventou o nascimento da maior flor do mundo, o mesmo faz a flor dar sombra na mesma proporção que uma árvore grande. Com muito encantamento e fantasia, o autor se torna personagem para poder contar a história, se coloca na posição de alguém que não é capaz de inventar boas histórias para crianças, mas se o fosse “seria a mais linda de todas as que se escreveram desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas”. Uma história divertida contada na simplicidade de alguém que é capaz de compreender os desejos e as artimanhas do ser criança.³

O Silêncio das águas (2011) também é publicado pela Companhia das Letrinhas, apresenta ilustrações de Manuel Estrada. A obra conta a história de um menino que em uma tarde qualquer vai pescar a beira de um rio. A princípio, o personagem se depara com tamanho silêncio, até que ele é surpreendido com um imenso peixe que lhe fiska a isca, mas que, no entanto, consegue se escapar. Na ânsia e no desejo de criança, o mesmo corre até a casa de seus avós para arrumar sua traia de pesca e voltar para acertar contas com o peixe. Mas este retorno é marcado pelo silêncio da água. Em mais um momento Saramago se faz personagem na narrativa.⁴ Por fim, temos *O lagarto* (2016), que narra a história de um imenso lagarto que apareceu na região do Chiado e causa imenso pavor aos moradores .

José Francisco Borges, mais conhecido como J. Borges, é um mestre da literatura de cordel, um dos artistas populares mais celebrados da América Latina e um dos xilogravuristas mais reconhecidos no mundo. O artista nasceu em 1935, em Bezerros, Pernambuco.

Filho de agricultores, começou a trabalhar na roça com dez anos, além de vender colheres de pau que ele mesmo fabricava. Era autodidata e o gosto pela poesia o fez encontrar nos folhetos de cordel um substituto para os livros escolares. Em 1964, J. Borges começou a escrever os folhetos de cordel, e como não tinha condição de pagar um ilustrador, resolveu fazer ele próprio as xilogravuras. Desde então, passou a produzir matrizes por encomenda para ilustrar os mais de duzentos

³ Informações formuladas a partir de leituras realizadas no site: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=40243> e <https://www.revistaprosaveroarte.com/maior-flor-do-mundo-jose-saramago/> e acessado em 10 de janeiro de 2019.

⁴ Texto produzido com base na leitura de textos virtuais e disponíveis em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=40651> e <https://www.infoescola.com/livros/o-silencio-da-agua/> e acessado em 10 de Janeiro de 2018.

cordéis que lançou ao longo da vida. Hoje, essas xilogravuras são impressas em grande quantidade e vendidas para todo tipo de público, o que lhe rendeu diversos prêmios, como consta nas informações obtidas na capa da edição escolhida para esse estudo.⁵

Por meio dessas informações, é possível perceber os laços que estreitam as relações entre a escrita e as ilustrações de autor e ilustrador, ambas trazem marcas simples de seu tempo e do espaço em que viveram, além de contar com propriedade histórias que encantam e que prende o leitor infantojuvenil.

⁵ Informações retiradas da obra *O lagarto*, e com base no site: <https://www.josesaramago.org/lagarto-jose-saramago-j-borges/>, acessadas em 01/09/17.

CAPÍTULO 2

ORIGENS DA LITERATURA INFANTIL NO BRASIL

Neste segundo capítulo, a ideia é apresentar um apanhado histórico sobre os primórdios da literatura infantil, suas características e implicações ao longo do tempo. Logo após, será realizado um estudo sobre o início da literatura infantil em terras brasileiras, enfocando o texto e a ilustração como artefatos na construção discursiva da narrativa, bem como seus aspectos e caracteres frente a uma sociedade em formação. Com isso, pretendemos trazer ao centro das discussões uma literatura para crianças voltada para o ensino das primeiras letras, por meio dos primeiros escritos realizados pelos colonizadores ou das primeiras traduções de clássicos da literatura mundial.

Encaminham-se as próximas reflexões a partir do momento em que se começa a discutir a infância como categoria social, pois a literatura infantil promove a este público direitos de participação por meio de discussões e exposição de seus sentimentos e anseios; daí surgem escritores preocupados com uma escrita que tenha valor estético, temas e carga composicional ao olhar brasileiro.

2.1 Literatura infantil: alguns caminhos e descaminhos

Na leitura de *Literatura Infantil Brasileira – História e Histórias* (1985), de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, podemos constatar que os primeiros escritos para as crianças datam ainda dos séculos XVI e XVII, mas a produção das obras e sua chegada ao mercado consumidor vieram a público na primeira metade do século XVIII. Embora tenha iniciado na França, foi somente na Inglaterra que a literatura infantil teve seu crescimento por conta do processo de industrialização, levando milhares de pessoas do campo para as grandes fábricas e provocando o êxodo rural, como podemos ver no fragmento a seguir:

A industrialização constitui no fenômeno mais geral que assinalou o século XVIII. Foi qualificada de revolucionária e classificou o período, porque incidiu em atividades renovadoras dentro dos diferentes setores do quadro

econômico, social, político e ideológico da época. A rala produção artesanal multiplicou-se rapidamente, com o aparecimento de manufaturas complexas, tecnologias inovadoras e invenções recentes. Localizadas nos centros urbanos, as fábricas logo atraíram trabalhadores do campo, que vinham em busca de melhores oportunidades de serviço. O êxodo rural fez inchar as cidades, incrementou o comércio e incentivou meios de transporte mais avançados. Porém, mão-de-obra abundante significa igualmente falta de empregos, e os dois fatos, reunidos, produziram o marginal alojado na periferia urbana, os cinturões de miséria e a elevação dos índices de criminalidade. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p.16)

O crescimento econômico e político das cidades em detrimento da vida rural não foram garantia de emprego e vida justa a todos, pois, com este crescimento exacerbado, juntou-se uma infinidade de desempregados, que vieram somar uma parcela alta de desocupados sociais, elevando a altos índices de miséria e criminalidade, fato necessário à ascensão e ao crescimento da burguesia. A indústria crescia de modo acelerado, no entanto não atendia a todos com emprego e salários, deixando desamparada uma série de pessoas que colaboravam para a formação de uma classe desfavorecida socialmente; a estes se convencionou chamar de “proletários” e, no centro da ascensão, estava a burguesia, detentora do controle do processo industrial de exploração de riquezas. Para Lajolo e Zilberman (1985, p. 15):

A revolução industrial, deflagrada no século XVIII e, desde então não mais sustada, se associam tanto o crescimento político e financeiro das cidades, como a decadência paulatina do poder rural e do feudalismo remanescente desde a Idade Média. A urbanização, por seu turno, se faz de modo desigual, refletindo as diferenças sociais: do lado de fora localiza-se o proletariado, constituído inicialmente pelas pessoas que haviam se mudado do campo para a cidade; no coração do perímetro urbano, a burguesia que financia, com os capitais excedentes da exploração das riquezas minerais das colônias americanas ou do comércio marítimo, as novas plantas industriais que instalam e a tecnologia necessária a seu florescimento.

Com todas estas transformações, a burguesia passa a ter papel determinante no meio social e com isto se torna uma instituição fortemente política, trazendo para si, aliados que realizavam o trabalho a seu favor. Nesse contexto, ocorre a divisão de trabalho dentro da instituição familiar, que passa a contribuir para o florescimento da burguesia. Como entidade, a família torna-se responsável pelo necessário crescimento das indústrias e a figura paterna fica encarregada pelo sustento, legando à mãe a função de cuidar da casa e dos filhos. Às crianças ficam o papel e o dever de estudar; desta forma a atividade industrial capitalista passa a investir em objetos industrializados e culturais como artifício de crescimento do

mercado, primeiramente o brinquedo, depois o livro e, por fim, os ramos da ciência, que voltam a sua atenção para o universo infantil. Com esta revolução, surge um grande investimento no setor industrial para a infância, classe social que até então tinha certo desprestígio e era tratada com peso de igualdade entre os adultos. As crianças passam pelo desejo capitalista de se constituir como um grupo com necessidades individuais e o ramo dos brinquedos e dos livros, principalmente, ganham espaço, produzidos em alta escala para atender a esta nova clientela. Com a ideia de escola para todos, a produção aumenta vigorosamente, uma vez que até então a mesma era vista apenas do ponto de vista do ensino.

Assim, a escola passa a ser uma instituição que tem por função prover o ensino primário, retirando do trabalho operário milhares de menores para torná-los parte integrante desses espaços, cumprindo uma obrigatoriedade a todos, como podemos confirmar pelo seguinte fragmento:

A criança passa a deter um novo papel na sociedade, motivando o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) de que ela é destinatária. Todavia, a função que lhe cabe desempenhar é apenas de natureza simbólica, pois se trata antes de assumir uma imagem perante a sociedade, a de alvo da atenção e interesse dos adultos, que de exercer uma atividade econômica ou comunitariamente produtiva da qual adviesse alguma importância política e reivindicatória. Como decorrência, se a faixa etária equivalente à infância e o indivíduo que a atravessa recebem uma série de atributos que o promovem coletivamente, são esses mesmos fatores que o qualificam de modo negativo, pois ressaltam, em primeiro lugar, virtudes como a fragilidade, a desproteção e a dependência. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 17)

Observamos ainda que durante um bom tempo, a criança foi vista como um adulto em miniatura, e sem participação no contexto social, não expressava seus pensamentos e sentimentos, não participava de decisões e era compreendida como um ser indefeso, fragilizado e inocente. Esse quadro muda quando se começa a discutir as particularidades da infância. Com a consolidação da classe burguesa como classe dominante e apoiada por instituições sociais como a família e a escola no sentido de alavancar as metas industriais a serem alcançadas, fica claro o crescimento desenfreado de um capitalismo selvagem que se faz presente até os dias atuais.

2.2 Literatura infantil: texto e ilustração xilográfica em uma perspectiva humanista

No Brasil, em relação a Portugal, o processo de formação de uma literatura voltada para as crianças ocorre mais tarde, junto ao período de colonização, por intermédio das obras trazidas da Europa, principalmente de Portugal, onde eram escritos os originais ou a partir de traduções que foram sendo dirigidas aos espaços escolares, para que fossem apresentadas às crianças com intenção didática.

Sendo o capitalismo o modelo vigente na sociedade, a criança passa a ser vista como categoria social individualizada, com necessidades específicas, e liberdade de expressão, o que faz com que o mercado literário tivesse expressivo crescimento. No Brasil do início do século XX, as atenções voltadas à criança aumentam com a ideia de uma escrita indicada especificamente a elas e, assim, ampliam-se os temas, sobretudo em sua imagem, sentimentos e emoções que representam a criança brasileira a partir de suas diferenças em relação ao modelo europeu, no entanto é importante dizer que este trabalho já havia sido iniciado no fim do século XIX com o trabalho de traduções de obras trazidas pelos colonizadores.

Com a formação da literatura infantil, a imagem da criança vai tomando para si novos contornos, em uma perspectiva que traz o público infantil para o centro das discussões e da participação social. O ser infante começa a ter o direito de voz, de expor seus sentimentos, de falar de suas emoções e de participar coletivamente.

Na constituição das obras da literatura infantil, é de extrema importância observar todos os elementos internos que constituem e confirmam a existência da narrativa. A ilustração é algo que tem marcado este ramo da literatura global, uma vez que a mesma traz ao leitor novas possibilidades de compreensão e de ascensão na vida leitora; além do mais, os desenhos contidos nas obras encaminham as crianças para o desenvolvimento de uma sequência na compreensão dos significados. À medida que os livros infantis foram crescendo e se multiplicando,

passaram a ostentar certas feições que, pela frequência com que se fazem presentes, parecem desenhar uma segunda natureza da obra infantil. É o caso, por exemplo, da ilustração. Se a literatura infantil se destina a crianças e se se acredita na qualidade dos desenhos como elemento a mais para reforçar a história e a atração que o livro pode exercer sobre pequenos

leitores, fica patente a importância da ilustração nas obras a eles dirigidas. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 13)

Nas várias referências de pesquisa sobre a literatura infantil, percebemos uma preocupação inicial com a literatura oral como formalização de um campo conceitual desta literatura. Percebemos que existe uma forte relação da literatura infantil com as práticas orais adotadas ao longo do tempo, do espaço e da história. Estas manifestações foram crescendo em terras brasileiras por intermédio de correntes culturais europeias, indígenas e africanas, sendo estas ornamentadas pela mitologia, pelas tradições indígenas e pelas experiências e histórias dos africanos.

O menino colonial, do ponto de vista da literatura oral, contava com muitas histórias, mercê dessa interação oral que encontrava no Brasil, pela confluência das três correntes culturais assinaladas, condições de pleno desenvolvimento. Mas não apenas o menino da região Nordeste – a área mais defendida culturalmente no período colonial – mas também o menino do interior de Minas Gerais, dos Estados do Sul. (ARROYO, 1967, p. 46)

As fontes orais são o primeiro contato que as crianças têm com o mundo da literatura, contato este que só é possível por meio da relação com a família, principalmente com a figura dos mais velhos. No entanto, ainda há muita resistência nesta relação entre literatura infantil e literatura popular, uma vez que a segunda sofre alterações e mudanças ao longo do tempo, acomodando-se a diversos espaços em situações diversas, como podemos confirmar em Arroyo (1967, p. 29):

O processo de conhecimento de todas essas fontes da literatura infantil foi muito complexo no mundo ocidental. Vieram elas também, as fontes, através da expressão oral, espalhando-se pelos povos da Europa, sofrendo em cada região uma acomodação bem acentuada. As alterações e os acréscimos de cada povo a cada história em sua forma original foi um fenômeno de profunda repercussão.

Faziam parte deste acervo oral, não somente as narrativas em prosa, mas, sobretudo a poesia, as canções de ninar ou de berço, cantigas, lendas e contos que se adaptavam à realidade brasileira com características regionais, trazidas ao texto pelo uso de vocábulos próprios a cada região. Além disso, com o tempo foram nascendo novas produções típicas de nossa realidade, retratando além de um mundo fantasmagórico a realidade de uma grande massa de pessoas analfabetas, proporcionando a elas a capacidade de conservarem vivas e guardadas na memória as histórias que circulavam de geração em geração. Tais histórias tinham o poder de causar encantamento, beleza à vida física e mental de muitas crianças que ainda

não tinham acesso aos livros, estas histórias faziam o mundo imaginário das crianças se parecer real, causando-lhes reações como medo, pavor, tristeza, entre tantos outros adjetivos capazes de descrever a infância. Segundo Arroyo (1967, p. 63):

Luís da Câmara Cascudo dizia que o português emigrava para o Brasil “com seu mundo na memória”. O mesmo ocorria com o negro escravo. Estas duas correntes culturais, juntamente com a indígena local, criariam um processo de interação que marcou a paisagem. À literatura impressa este fenômeno não foi estranho, resultando daí o aproveitamento, na temática infantil, dos valores recolhidos da tradição oral.

Percebemos que a rica e forte influência oral, trazida pelas histórias internalizadas mentalmente por gerações de pessoas, contribuíram em muito para a formação do *corpus* literário infantil desta época, primeiramente por um viés que usava tal manifestação para ensinar as primeiras letras. Como recurso escolar, a literatura teve papel fundamental na disseminação de práticas culturais populares, que ao longo dos tempos foram responsáveis por levar a uma parcela grande de crianças registros de histórias construídas para a infância. De acordo com o autor supracitado, iremos perceber que,

todo esse imenso repositório de tradições passou a ser valorizado devidamente, não só na literatura em geral, nas artes plásticas, no teatro, como também, e principalmente, na área da literatura infantil de expressão mais moderna. O tema popular, o tema da terra em sua complexa e rica diversificação, reflete-se amplamente na criação literária para a infância entre a maioria de nossos atuais escritores. É o processo acabado da valorização da base cultural brasileira. (ARROYO, 1967, p. 63)

No momento em que a literatura infantil, em sua maioria importada dos colonizadores era fortemente utilizada para fins escolares, houve grande preocupação por parte de escritores locais em sua maioria tradutores e adaptadores, em produzir uma literatura não somente por brasileiros, mas que trouxesse para dentro do objeto escrito o jeito brasileiro de ser, com suas características e seu espírito nacional, identificando as raízes e costumes do povo e atendendo de fato aos receptores desta produção, não em um sentido de liberdade e prazer, mas no seu objetivo pedagógico de ser texto escrito.

Daí decorre, no final do século XIX e início do XX, a presença de uma literatura didática proveniente de Portugal e que serviria de exemplo por sua vez para muitos escritores e tradutores. No entanto, é importante pensar que existe

diferenças entre estas duas literaturas e que não se pode causar confusão entre uma e outra pois,

Saliente-se não poucas vezes, a fim de evitar confusões possíveis na problemática da formação da literatura infantil brasileira, que a literatura escolar não deve, nem pode, ser confundida com a literatura infantil propriamente dita. Esta possui características próprias, com determinada significação, com valores próprios e em torno dos quais os maiores especialistas nos países europeus pouco divergem. (ARROYO, 1967, p. 165)

No pensamento de Arroyo (1967), existe uma diferença entre ambas as literaturas no tocante a sua formação. Em sua visão, a literatura infantil brasileira nasceu em meio ao processo de colonização, com muitas dificuldades, fundada em processos longos e demorados, surge do processo de miscigenação interna que acontecia entre as diferentes correntes culturais que formavam a colônia. Já a literatura didática escolar trazida pelos europeus era feita para atender ao ensino, desligada destes aspectos de formação, daí pensar em uma diferença a suas raízes europeias.

Em conformidade com Arroyo (1967), é possível perceber que os textos que faziam parte da literatura escolar em sua maioria traziam leituras maçantes e pesadas, pois tais livros eram produzidos com intuito de atender o ensino, distanciados de uma concepção clara e objetiva de literatura, e traziam em sua composição temas em tons moralistas para a aquisição de conceitos e padrões sociais até então exigidos na época, como podemos confirmar no trecho a seguir:

Não são poucos os depoimentos de nossos ilustres intelectuais do século passado sobre o que liam na infância e na adolescência, que indicam forte trânsito na influência europeia no Brasil através de Portugal e livros portugueses. Tais leituras eram quase sempre pesadas e de um espírito moralista acentuando na falsidade ou precariedade, obrigacionais, sem o menor interesse pelo entretenimento, como o compreendemos hoje. O objetivo de tais leituras era armazenar na cabeça da criança conhecimentos, fatos e conceitos dentro dos padrões sociais e educacionais então vigentes. (ARROYO, 1967, p. 83)

É possível pensar que o processo de formação da literatura infantil brasileira, se deu primeiramente pelas relações com o livro escolar, do livro útil e funcional, que vinha da metrópole europeia ou que era traduzido por escritores da colônia. Tais livros tinham intenção primeira de ensinar e não somente de entreter por meio do prazer e do divertimento. Desta forma, sua escrita era direcionada a um fim pedagógico e não somente cultural. Porém, com o tempo, o livro começa a

frequentar outros meios que não os escolares, dando ares de um brinquedo ou objeto que poderia colaborar com o lúdico na vida de crianças.

Ao longo de nossas leituras, percebemos que esta relação entre a literatura e a escola se fortalece por meio da afirmação de um sistema capitalista representado pela forte urbanização e pelo crescimento industrial. O Brasil estava em fase de crescimento e trazia para si modelos de outros países do mundo como o desenvolvimento da sociedade, por meio da expansão industrial.

Com isso, os mais variados escritores passam a ter papel de operários do livro, uma vez que este objeto cultural passa a ser mais uma mercadoria a ser vendida ao estado. Instala-se uma série de produção de livros para os mais variados gostos para atender a uma clientela maior de estudantes, uma vez que se torna um direito da criança estar inserido na escola. Desse modo, é possível pensar que

Os laços da literatura infantil com a escola foram indicados antes: ambas são alvo de um incentivo maciço, quando são fortalecidos os ideais da classe média. Para esse grupo, a educação é meio de ascensão social, e a literatura, um instrumento de difusão de seus valores, tais como a importância da alfabetização, da leitura e do conhecimento (configurando o pedagogismo que marca o gênero) e a ênfase no individualismo, no comportamento moralmente aceitável e no esforço pessoal. Esses aspectos fazem da literatura um elemento educativo, embora essa finalidade não esgote sua caracterização. Como já se observou, a ficção para a infância engloba um elenco abrangente de temas que respondem a exigências da sociedade, ultrapassando o setor exclusivamente escolar. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 76)

Importante dizer ainda que, no século XIX surgem as primeiras obras impressas em nossa terra, pelas mãos de autores que tinham um olhar diferenciado da literatura, não mais da literatura como ferramenta escolar, mas um grupo formado por escritores que tinham uma preocupação em não somente realizar adaptações ou traduções como também produzir histórias que chegassem ao gosto do leitor infantil e permanecessem; daí escrever histórias com um gostinho nacional passa a ser tão importante, que a imagem se faz presente no campo ilustrativo. Interessante observar que Arroyo menciona esse tipo de produção, ricamente ilustrada “com lindas gravuras” (ARROYO, 1967, p. 166). As imagens apresentadas nos livros para crianças tinham a função de colaborar para a interpretação dos enunciados, uma vez que estes eram escritos de maneira simples, e contribuíam para o entendimento dos leitores como podemos ver adiante:

No ano de 1907, por outro lado, Júlia Lopes de Almeida traria um livrinho com tema eminentemente nacional, com o título de *Histórias de Nossa*

Terra. Era um volume todo ilustrado com fotografias, contando histórias curtas, algumas boas e simples, localizadas em várias cidades do país, com evidente sopro de nacionalismo. De permeio, entre as histórias, uma carta cheia de conselhos, de um pai para o aluno, de uma colega para outra, etc. Dela ainda tivemos *Era Uma Vez* (histórias de princesas com evidente propósito moral), publicado em 1927, e *Jardim Florido*, da mesma época. (ARROYO, 1967, p. 165)

No período histórico de transição do Império para República, o país inicia sua caminhada de crescimento com escritores nacionais, produzindo obras de aspecto e assuntos infantis, com aparatos de produção escrita e de ilustrações que passam a atender a nossa realidade, como iremos ver no trecho a seguir:

O período de transição entre o império e a república foi extremamente rico de iniciativas tendentes a proporcionar leitura às crianças brasileiras, com livros de autores brasileiros. Rico e diversificado, observando-se o aparecimento de livros pelas áreas culturais do país onde houvesse ambiente propício. (ARROYO, 1967, p. 167-168)

Segundo o autor, percebemos que a literatura infantil decorre de condições sociais em seu conceito amplo. E que

a literatura infantil como categoria literária, de acordo com a conceituação perfilhada hoje pelos europeus ou americanos, e principalmente europeus, é muito recente, o que não exclui a floração de uma série de problemas. (ARROYO, 1967, p.20).

Como podemos perceber pelas observações citadas, nosso objeto de estudo ainda é um campo novo e amplo, passível de problemáticas, uma vez que retrata aspectos culturais e recorrentes de transformações, que, ao longo do tempo, vão acontecendo e determinando as relações sociais. Cabe-nos, então, tentar trazer para nossas reflexões, algumas definições que nos aproximem de conceitos e fontes do que seja a literatura infantil, tentando perceber suas características e seu processo de formação em nosso país. Sobre esse assunto, Arroyo reconhece que

A conceituação de literatura infantil tem variado muito no espaço e no tempo, tão íntima é a relação, em sua natureza, com a pedagogia. E tão imponderáveis são também os critérios constituídos para o estabelecimento de um conceito definitivo que, as mais das vezes, ou geralmente, atendem apenas a determinadas implicações históricas, sociais e, sobretudo, pedagógicas. É o que ressalta facilmente ao longo do estudo de sua história, que vai encontrar no aparecimento do livro especialmente dirigido à criança – e confirmada depois pela aceitação de livros que não o foram, mas se tornaram clássicos pela sacramentalização dos leitores infantis – indisfarçável surpresa. (ARROYO, 1967, p.34)

Dessa forma, iremos perceber que a literatura infantil está intimamente ligada às histórias orais que circulam na sociedade, resistindo ao tempo e aos seus produtores, pois trata de histórias que mediatizam o universo da magia, dos contos de fadas, que trazem personagens que provocam medo e ao mesmo tempo causam encantamento.

As narrativas orais apresentam o poder de quebrar o preconceito que durante muito tempo foi gerado em torno das manifestações da cultura popular. Sendo em sua maioria aventuras, estas foram as responsáveis, durante muito tempo, por trazer ao centro a imagem da criança e sua liberdade de imaginação. Diante deste elemento real da vida, que é o de criar e inventar, foram surgindo os primeiros livros de literatura infantil, destinados a crianças. Como bem nos aponta Arroyo (1967, p 31), “o século XIX foi, por excelência, o século de afirmação da literatura infantil. Nele nasceram aqueles livros marcantes que vem desafiando o tempo”.

Outros estudiosos irão nos aproximar desta discussão, partindo da ideia de que não existe uma literatura infantil em sua essência, mas que a mesma é uma reconstrução, uma adaptação dos clássicos universais em obras especiais para a idade e o nível de cada criança. Aliado a isso, veremos uma defesa para a formação do conceito de Literatura Infantil atrelada a questões morais e estéticas como uma nítida explicação para a sobrevivência das obras para crianças ao longo do tempo, enfim, são muitas as proposições para a consolidação de uma ideia conceitual; no entanto, iremos perceber que, ao longo de tantas tentativas, é inválido um conceito único para tal campo, uma vez que o mesmo abrange um vasto universo de ideias.

Como percebemos na obra de Arroyo (1967), existe uma inventariação das primeiras fontes de literatura infantil em solo brasileiro, com características do ponto de vista do ensino e que ao longo do século passado cresceu muito pela produção de jornais e manuscritos espalhados por diversos estados do país. Essas produções foram de grande importância para a produção de material infantojuvenil, uma vez que abordavam tanto temas de interesse dos pequenos leitores, como orientavam os profissionais dos mais diversos colégios espalhados Brasil afora.

Assim, ainda no século XIX, surge a imprensa escolar e infantil, que tinha por responsabilidade colocar em registro as histórias que ainda tinham teor oral muito arraigado nas práticas culturais da nação, assim, por meio de jornais e

revistas, conteúdos voltados para o ensino e para a educação de meninos e meninas, como podemos ver no fragmento a seguir:

É fácil compreender-se a importância da imprensa em todo o processo da formação e desenvolvimento da literatura infantil brasileira. Numa época em que praticamente a literatura oral ainda exercia notável influência e era mesmo o instrumento lúcido e instrutivo por excelência da meninada do Brasil, os primeiros jornais dedicados às crianças não só despertavam o interesse do pequeno leitor, através do instrumento de cultura que representavam, como também se constituíam em veículos galvanizadores de vocação e de discussão de problemas e questões relativas ao aprendizado escolar. Os jornais infantis marcaram bem determinado período da literatura infantil brasileira. Para a formação das coordenadas da literatura infantil brasileira, a criação de um campo propício a sua evolução – sem nunca esquecer aqui a importância fundamental do desenvolvimento da educação e do ensino – para a sua base, se assim nós podemos exprimir, foi a imprensa para crianças e jovens, imprensa não só na forma de jornal, como na forma de revistas. (ARROYO, 1967, p. 131)

Ainda diante de questões econômicas, o jornal, as revistas e os manuscritos eram mais baratos e acessíveis, a figura do livro ainda estava distanciada dos livreiros e editores brasileiros, dando largo espaço ao jornal que ilustrava de maneira rápida em poucas folhas estórias direcionadas aos jovens aprendizes.

A preocupação pela imprensa escolar e infantil era grande na segunda metade do século passado e não ficava apenas nas escolas e colégios, em comunidades mais desenvolvidas. O jornal preenchia, sem dúvida, o lugar do livro, então mais difícil e que pouca atenção ainda estava por merecer dos livreiros e editores brasileiros. É possível também que os jornais ficassem mais baratos e atendessem melhor ao complexo criador dos meninos, já ensaiando diversificada reação à literatura infantil que nos vinha de Portugal, feita por autores portugueses ou traduzida por portugueses, com um instrumento linguístico já diferente do que se utilizava no Brasil. (ARROYO, 1967, p. 151)

Diante de tais reflexões, veremos que esta literatura percorre um caminho de ascensão, tendo como reflexão as produções feitas para crianças e para quem as produz. Por um lado tem-se o adulto que produz literatura e de outro, a criança que a recebe e assim nos questionamos como tal relação pode acontecer para que haja eficácia e qualidade na produção das obras infantis? Vemos aqui uma relação literária mais humanista e adiante iremos constatar um declínio dos jornais e um crescimento da indústria do livro para criança, que a princípio se identifica com a perspectiva do mercado. Tal substituição se deu no aspecto da leitura e não do processo de ensino e educação como faziam os jornais; ainda é do século XIX a afirmação de uma literatura infantojuvenil forte, uma vez que acontece neste século

de referência a produção de histórias que marcaram a trajetória nacional de leitores, tornando-se as obras consagradas pelo tempo.

Os livros para crianças, por outro lado, produzidos em escala industrial e praticamente econômica, substituí amplamente, como leitura o jornal infantil. Como leitura, fica bem claro. E não como processo de educação e desenvolvimento do complexo criador da criança. (ARROYO, 1967, p. 160)

É possível dizer que a literatura infantojuvenil ganha estatuto no conflito de alguém que exercita sua capacidade de produzir histórias infantis se colocando no lugar do outro, se vendo, se sentindo criança. A literatura infantil nasce das mãos corajosas de alguém que, ao escrever posiciona-se como ouvinte, como criança, com a inteligência de um escritor que se preocupa com os arranjos visuais. O trabalho com as ilustrações aqui ganha uma proporção maior em relação ao da escrita, por ser esta ainda de tamanha complexidade para às crianças, a ilustração aqui é vista como artefato fundamental e decisivo para a construção de sentido por parte do leitor que realiza certas interferências em seu mundo mágico. Como podemos ver, em Lima, (1966, p.347 *apud* ARROYO 1967, p. 40) que “defende a tese de que o livro deve ser para a criança um meio de estimular o instinto vital, povoar-lhe a imaginação, de provocar-lhe a personalidade”.

Partindo da ideia de liberdade do livro como um brinquedo para a criança, entenderemos a literatura infantil como uma forma de diversão, que leva o leitor ao aspecto da leitura como encantamento, cumprindo com esta parte, esta literatura tomará para si aspectos educativos, de instrução e principalmente estéticos caso isso não ocorra nessa linearidade, corre-se o risco da “imposição que gera uma violência ao espírito e personalidade da criança” (ARROYO, 1967, p. 40).

Conforme assinala Arroyo (1967), veremos que o conceito de literatura infantil pode ser muito amplo e poderá nascer de uma aprovação por parte de seu público, do desejo da criança de conviver e manusear determinados materiais a ela dirigidos, realizando, por meio deste exercício, sua aceitação ou não. É salutar dizer que a obra precisa ser para a criança o brinquedo que consiga mexer com suas emoções; trabalhando com questões psíquicas, morais, aspectos da formação da personalidade, o livro precisa levar o pequeno leitor para experiências imaginativas, construindo novas histórias, reinventando novos saberes com novos sabores. Segundo o autor referido,

É evidente que todos os preceitos, conceitos e teses guardam relatividade, tomando-se em consideração fundamentalmente a mobilidade histórica da sociedade humana e as tendências da cultura em cada país e, por consequência, dos valores e padrões de suas teorias de educação. (ARROYO, 1967, p. 41).

A produção literária infantil decorre do terreno fértil da imaginação, por parte daquele que tem o poder de transformar saberes reais em produtos imaginativos de ficção capazes de causar encantamento e arrebanhar leitores, dando-lhes o poder de construção de histórias capazes de representar a infância em sua essência. Para Lima (1966, p. 198, *apud* ARROYO 1967, p. 42-43), só haverá uma literatura essencialmente infantil “no dia em que houver boas histórias de crianças para crianças”, pois as mesmas “traem a cada instante, em cada pequeno detalhe, uma concepção imperfeita, deformada, efêmera, grotesca da vida que é por natureza a concepção infantil do mundo”, diferente da visão adulta de enxergar e interpretar a realidade deste amplo universo. Diante de tal pensamento, iremos perceber que o livro foi sendo um objeto construído, em nosso país, pelas mãos multiplicadoras de valorosos escritores que se dedicaram a pensar em temas que pudessem levar as crianças de todo o país à leitura. Ainda com esta preocupação constante por parte de alguns escritores, veremos adiante uma popularização do livro como algo de importância para a ascensão social.

2.3. Produção do livro: possibilidades para a construção da identidade leitora infantil

A produção do livro infantil fora construída diante de um olhar de não necessidade em nosso país, talvez por questões econômicas ou até mesmo de mão de obra. O certo é que sua primeira passagem e aparecimento nestas terras decorrem de traduções de clássicos universais para um trabalho ainda muito pequeno no campo do ensino. Culturalmente falando, vamos descobrindo, à medida que avançamos na leitura de Arroyo, que esta literatura nos foi sendo apresentada diante das correntes de formação de nosso povo e a literatura se fez com acesso muito restrito ao público leitor. Ler livros, se encantar com boas histórias, não era um privilégio de todos e isso só foi possível com o processo de uma escrita que atendessem à massa popular como um todo.

Com esta tentativa de aproximar-se de uma escrita popular, é que vai surgindo por parte de muitos escritores uma literatura que registra por meio da oralidade aspectos folclóricos que faziam parte do cotidiano das pessoas. Uma literatura que servia para brincar, entreter, ensinar, tudo isso dentro de um cenário no qual a ilustração por meio da gravura vai prevalecendo e construindo vozes que ecoam na interpretação aos seus leitores.

Um fato importante observado na leitura de *Literatura Infantil Brasileira* (1990), de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, é que em dado momento deste inventário surge a necessidade também de se formar um repertório do livro infantil exclusivamente para a criança, não a tendo como um adulto em miniatura, mas como criança em sua essência. Vemos surgir, neste momento, a escrita de obras exclusivamente com temas infantis, fantasiosos, com personagens variados e engraçados, além de nacionais, ao gosto e com as características da terra, literatura produzida para atender além do ensino escolar. Estreiam neste momento as obras de Monteiro Lobato, que de certa forma contribuíram muito para a produção das verdadeiras bases da literatura infantil brasileira. Tais obras traziam, para o público infantil,

O apelo à imaginação em harmonia com o complexo ecológico nacional; a movimentação dos diálogos, a utilização ampla da imaginação, o enredo, a linguagem visual e concreta, a graça na expressão – toda uma soma de valores temáticos e linguísticos que renovava inteiramente o conceito de literatura infantil no Brasil, ainda preso a certos cânones pedagógicos decorrentes da enorme fase da literatura escolar. Fase essa expressa, geralmente, num português já de si divorciado do que se falava no Brasil. (ARROYO, 1967, p. 198)

Dessa forma, começa a surgir também o espaço das bibliotecas infantis que trabalhavam com traduções e novas escritas que viessem atender a este público em dimensões superiores aquelas de apenas ensinar nas escolas. Assim foram surgindo obras com economia de palavras e textos, com muitas gravuras coloridas que provocavam o gosto da criança para o conhecimento da história:

Não eram volumes pesados, com aquela seriedade doutoral dos lançamentos do século XIX. Pelo contrário, desde seu aspecto externo eram uma festa para os olhos dos meninos pelo seu rosto colorido e a figura simpática da vovozinha cercada de netos. Eram volumes de poucas páginas entremeadas de gravuras também coloridas, estórias compostas em tipo grande, com um equilíbrio de texto em cada página que se constituía em verdadeira atração para a leitura. (ARROYO 1967, p. 187).

Com a revisão de texto por parte de muitos autores, tarefa que tinha por objetivo simplificar o vocabulário de tal modo que se pudesse atingir um número maior de leitores infantis, que ainda não dominavam certas convenções da escrita, foi possível perceber um crescimento de um público leitor ainda em dimensões escolares do ensino. Há, nesta fase, um sentimento de nacionalismo em voga que por hora é considerado sadio partindo do tipo de literatura que importamos de nossos colonizadores.

Com características nacionalistas e de aspectos muito ligados a terra, uma vez que os meios rurais estavam perdendo espaço para a urbanização das cidades, há uma narrativa que entrelaça o espaço físico do país com a paisagem humana a que o livro se destinava: neste caso, as crianças. Para isso, apareciam neste cenário livros em que

Existem e entrelaçam-se, por meio de mutua sugestão, todas as noções que a criança pode e deve receber da escola; e ao mesmo tempo, a sua leitura representa por si mesma uma visão geral do Brasil, um conhecimento concreto do meio no qual vive e se agita a criança; e deste modo se consegue isto, que é a grande aspiração do ensino primário: que a escola ensine a conhecer a natureza com a qual a criança está em contato, e a vida que ela tem de viver e da qual já participa. (ARROYO, 1967, p. 192).

É importante frisar que Monteiro Lobato iniciou sua escrita de livros infantis com teor escolar, no entanto, conseguiu trazer para a obra características específicas de uma literatura que ia muito além do fazer pedagógico, da intenção didática ou educativa. Sua escrita em consonância com as gravuras, representando histórias que desenhavam o cenário rural, com personagens que se aproximavam do sertanejo típico brasileiro, tinha como enfoque a imaginação e a fantasia. Tratava-se de histórias que adoçavam os ouvidos dos pequenos leitores, por sua economia de palavras e suas imagens representativas que eram os novos artefatos desta produção. Dessa forma, nota-se a importância de Lobato para a afirmação da literatura infantil no Brasil:

Era uma fase de grande entusiasmo. Monteiro Lobato esquecia-se inclusive das restrições que opusera a alguns clássicos da literatura infantil traduzidos para o Brasil. Resolvera entrar pelo caminho certo: livros para crianças. “De escrever para marmanjos já me enjoiei. Bichos sem graça. Mas 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 crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no Robinson e no Os Filhos do Capitão Grant”. E indagava: “Que é uma criança? Imaginação e fisiologia”, nada a mais, respondia, certo de que as crianças “são e todos os tempos e em todas as pátrias as mesmas”. (ARROYO, 1967, p. 205)

Percebemos a produção de uma literatura infantil nascida da imagem ingênua, porém rica de uma criança que pertence a ambientes simples, rodeada de pequenos animais, de pessoas que viviam do que as fazendas conseguiam produzir, de espaços propícios para sua imaginação fértil, das lembranças e brincadeiras da infância e dos contos contados pelos mais velhos.

Todas estas situações e espaços, vividos na infância dos escritores se tornarão, posteriormente, artefatos para a construção de suas histórias. Diante disso, Lobato irá dizer a um amigo, por meio de uma carta, que existe diferenças extremas entre o adulto e a criança e que precisam ser levadas em consideração para a produção da escrita infantil. Diferenças de ideias, de sonhos e de vida, o que o levou a tomar para o objeto de sua escrita a criança, por sua pureza de alma e coração, como o afirma no fragmento a seguir:

Ah, Rangel que mundos diferentes o do adulto e o da criança! Por não compreender isso e considerar a criança “um adulto em ponto pequeno” é que muitos escritores fracassam na literatura infantil e um Andersen fica eterno. Estou nesse setor há já vinte anos e o intenso grau de minha reeditabilidade mostra que o meu verdadeiro setor é esse. A reeditabilidade dos meus livros para adultos é muito menor. Não posso dar a receita. Entram em cena imponderáveis inapreensíveis. (Lobato apud ARROYO, 1967, p. 207)

Com estas características e com um olhar sensível e preocupante do que seria viável ao mundo das crianças é que Lobato vai constituindo nesta nova roupagem de literatura. Uma narrativa que fosse original e realista, sendo capaz de apresentar aos pequenos leitores o maravilhoso, em que a força da imaginação fosse capaz de transpor as deficiências e mazelas do mundo atuante. Dessa forma, foram surgindo histórias que “em vez de afugentar o leitor, passam a prendê-lo ao livro. Em vez de ser tarefa, que a criança decifra por necessidade, é a leitura agradável, que lhe dá a amostra do que podem os livros” (ARROYO, 1967, p. 200).

Após algumas reflexões, é possível assinalar que nos dias atuais nossa literatura infantil brasileira ainda esteja muito ligada às influências e ao legado deixado por Monteiro Lobato e outros escritores. Este é um trabalho consciente de análise que se observa por meio das ramificações históricas. Além disso, é notório

que ainda não conseguimos nos desvincular por completo de uma literatura produzida para atender a necessidades escolares, mas, diante disso, nos conscientizemos destas alianças para a construção de uma narrativa que traga traços peculiares à infância:

A atual situação da literatura infantil brasileira, ou seja aquela formada ou influenciada por Monteiro Lobato – ou mesmo não seguindo os padrões vitoriosos da saga deixada pelo escritor paulista – deve ser estudada também na pretensão predominantemente exclusiva de suas coordenadas históricas. Estamos ainda muito próximos dessa literatura infantil para podermos avaliá-la criticamente. De resto, qualquer observador mais atento verificará que o panorama atual da literatura infantil brasileira conserva os valores de um profundo condicionamento histórico. Pretende-se dizer com isso que as correntes tradicionais ainda vigem nos atuais livros nossos para crianças, os quais dela não se libertaram totalmente. A literatura escolar, por exemplo, tem nela um prolongamento e sobrevivência facilmente demonstráveis. (ARROYO, 1967, p. 210)

É importante ressaltar que diferente do século XIX, na atualidade existe uma bibliografia considerável no campo da literatura infantil e que ela, já consegue responder por si, tendo características e espaços próprios no meio social.

O que podemos delinear e deixar bem claro na distinção destas literaturas é a figura do adulto em contraposição à criança e sua mentalidade, seu modo de pensar, agir e enxergar o mundo trazendo para si entendimentos diante de uma obra escrita que revela detalhes, muitas vezes, despercebidos aos olhos adultos, referimo-nos aqui à sensibilidade da infância em detrimento do modo racional de ver e se situar no mundo adulto.

Por mais que ainda hoje tenhamos nossa literatura infantil atrelada às três correntes tradicionais de produções (africana, indígena e europeia), é importante pensarmos por meio desta veia histórica, no sentido de ter contato hoje com livros de variados significados e pesos culturais, obras literárias de valor banal, como também consagradas narrativas que apresentam condições de colaborar na formação imaginativa e na sensibilidade infantil de nossas crianças.

Essas correntes, que fizeram parte de nossa história formada por colonizadores, negros e índios, são responsáveis por trazerem para o *corpus* narrativo infantil brasileiro seus costumes, gostos e modos de vida. Com isso, formou-se assim em solo brasileiro uma literatura oralizada tendendo ao folclore e, logo em seguida, sendo transcrita com valor educativo, chegando ao *status* ficcional. O certo é que podemos ver que a literatura para a infância

Se mostra numa área que transcende a filosofia afirmativa do adulto. A criança ignora a crítica. Daí que um autor de livros para crianças pode ser compreendido e aceito como verdadeiro escritor, e que só espera compensação do próprio leitor infantil. Toda esta problemática, em consequência, vai atingir o campo de estudos e de compreensão da literatura infantil em sua manifestação mais moderna. Escasseiam os elementos de informação e de crítica e o que existe de atual é muito pouco. (ARROYO, 1967, p. 216)

Além disso, é importante frisar a construção de uma escrita para a infância eminentemente brasileira com recortes relacionados à simplicidade de seu povo, de conteúdos e expressões, de imagens ao gosto e idade dos pequenos leitores que aqui iam se formando ao longo da trajetória da literatura infantil. Escrever para crianças é se fazer criança na alma e no coração, tomando-se para si a sensibilidade e a ingenuidade do ser criança, muitas vezes capazes de realizar leituras e inferências na narrativa jamais percebidas pelo ser adulto. É na infância que as crianças projetam em si e para si as histórias que lhes são oferecidas, construindo e atribuindo novos significados para a narrativa e estas são características, às vezes, incompreensíveis para os adultos.

Este fato decorre muitas vezes do pensamento que o adulto constrói sobre a criança: um ser passivo com relação ao que ocorre ao seu redor. No entanto, é importante destacar que é necessário o respeito do adulto para com a criança, sua etapa de vida e suas particularidades. Na obra de Arroyo (1967), é possível perceber que, desde outrora, Monteiro Lobato penetrava no mundo e nos gostos das crianças para conseguir escrever, produzir e adaptar literatura a este público.

Com a preocupação de penetrar na vida e no universo das crianças, Lobato consegue produzir literatura para a classe infante. Esta conexão do escritor com a realidade destas crianças acontecia por meio de sua relação com seu amigo, professor e escritor Rangel, que se responsabilizava por ler seus textos e aproximá-los do mundo infantil, tentando perceber o grau de aceitação deste público. Ao adentrar no universo infantil, é possível pensar e trazer ao foco de nossas discussões a ideia de Damazio (1991, p. 8-9, *apud* LAURO e SANTOS, 2018, p.03) segundo a qual

a criança passa por limitações impostas pelos adultos que as impedem de ser o que realmente são. “Fico sempre com a sensação de que algo se perde pelo caminho. Seja o brilho dos olhos, o sorriso e a palavra espontânea ou a criatividade fácil e corriqueira”(p.8) Para ele, a criança precisa ser respeitada e esse respeito pela criança começa quando reconhecemos sua autonomia que se traduz em: “apreender o mundo, sentir seus limites, seus potenciais, seus desejos e fantasias. Nós só podemos

reconhecer essa autonomia se tentarmos entender como funciona esse sujeito chamado (por nós) de criança” (p.9). É preciso acabar com a visão que as pessoas têm da criança ser um ser indefeso e dependente. A criança não é melhor ou pior que o adulto, ela é diferente porque pensa e sente diferente.

Nesta pesquisa, em que tentamos recolher alguns recortes da trajetória da formação da literatura infantil brasileira e da atuação de seus escritores e receptores, faz-se necessário trazer ao centro da discussão a imagem infantil e suas características, no sentido de pontuar uma literatura humanista que traz para a narrativa um mundo que venha a atender ao gosto literário infantojuvenil. Com estas reflexões, vamos aos poucos clareando uma definição não totalitária da literatura infantil, mas apresentando apontamentos que nos servem para uma compreensão do momento em que ela se formou, abordando suas características de produção, seu público e seus produtores.

Segundo Lajolo e Zilberman (1985), existem olhares diferentes para caracterizar a literatura infantil, como podemos ver no fragmento abaixo:

Outras características completam a definição de literatura infantil, impondo sua fisionomia. A primeira delas dá conta do tipo de representação a que os livros procedem. Estas deixam transparecer o modo como o adulto quer que a criança veja o mundo. Em outras palavras, não se trata necessariamente de um espelhamento literal de uma dada realidade, pois, como a ficção para crianças pode dispor com maior liberdade da imaginação e dos recursos da narrativa fantástica, ela extravasa as fronteiras do realismo. E essa propriedade, levada às últimas consequências, permite a exposição de um mundo idealizado e melhor, embora a superioridade desenhada nem sempre seja renovadora ou emancipatória. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 19)

Com este olhar, é nítido que esta literatura se forma no aparente contato entre o adulto e a criança, que fatores sociais, econômicos, políticos foram importantes para a formação deste bem cultural que é o livro destinado para crianças. A literatura infantil tem um rosto próprio que lhe é peculiar pelo encontro de vários fatores como a representação a que estas obras se propõem, a marca sentimental e emocional do ser criança representada por meio da escrita e das imagens, o poder da imaginação, do mundo fantástico, que vai além de uma realidade efêmera capaz de resultar por parte de seus leitores em um mundo melhor de vivências e experiências.

O sistema capitalista torna-se a mola propulsora para o deslanchar da literatura infantil. Com isso, este aparato cultural adentra nas fronteiras de um mercado consumidor, trazendo consigo, no início do século passado, uma gama de

escritores preocupados com o material destinado ao público infantil. Esse mercado toma grandes proporções por um veio histórico pedagogizante em que se priorizava o ensino das primeiras letras.

Nas narrativas do século XX, viu-se uma infinidade de assuntos que estavam intimamente ligados a nossa terra e que foram determinantes para a formação da literatura infantil brasileira. Há, nesse momento, uma preocupação e ao mesmo tempo uma busca por uma escrita que representasse o gosto e as características nacionais. Forja-se a literatura em que a criança seja protagonista das histórias por meio de seus personagens. Diante deste início de nossa literatura e da imagem da criança, é importante pensarmos que

A presença de um protagonista criança é um dos procedimentos mais comuns da literatura infantil. Via de regra, a imagem de criança presente em textos dessa época é estereotipada, quer como virtuosa e de comportamento exemplar, quer como negligente e cruel. Além de estereotipada, essa imagem é anacrônica em relação ao que a psicologia da época afirmava a respeito da criança. Além disso, é comum também que esses textos infantis envolvam a criança que os protagoniza em situações igualmente modelares de aprendizagem: lendo livro, ouvindo histórias edificantes, tendo conversas educativas com pais e professores, trocando cartas de bons conselhos com parentes distantes. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 34)

Com essa afirmativa, é possível compreender que de fato houve um olhar pontual para o público infantil. Era necessário uma escrita participativa sobre o mundo destes personagens reais que representassem a vida da criança. Neste pensamento, vão nascendo pelas mãos dos mais diversos escritores a formação cultural de muitos brasis, representados pela escrita. Socialmente falando, o século XIX e XX foi o período de emancipação da imagem infantil, por meio de uma sociedade capitalista em ascensão.

O processo de modernização da sociedade brasileira, que se deu através do estímulo ao crescimento industrial e à urbanização, beneficiou a cultura brasileira, na medida em que proporcionou condições de produção, circulação e consumo dos bens em que aquela se constituía. A literatura infantil também foi favorecida, já que a indústria de livros se solidificou e a escola, cujo resultado mais imediato é o acesso à leitura, se expandiu. Quando a concepção de desenvolvimento do Brasil foi condicionada à aceleração do projeto de industrialização, a literatura infantil viu-se envolvida mais diretamente, a ponto de confundir-se com a meta proposta: textos foram escritos segundo o modelo da produção em série, e o escritor foi reduzido à situação de operário, fabricando, disciplinadamente, o objeto segundo as exigências do mercado. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 119)

Nas narrativas desta época, estes personagens da infância brincam com os espaços, com o tempo, com o ser criança, pois a escrita contida no livro é para ele brinquedo com o qual se pode brincar, objeto que se deve manusear, mesmo que num primeiro momento escolar, para depois adquirir proporções além dos espaços escolares. A indústria do livro avançou muito nos últimos anos, trazendo para este público uma infinidade de títulos e adaptações lidos por muitas crianças ao longo do tempo. Com isto, destacamos que

A literatura infantil, como um bom filho, não fugiu a esta luta. Aderiu aos ideais do período e expressou-os às vezes de modo literal, trazendo para a manifestação literária uma nitidez que ela raramente conhece nos textos infantis e não-infantis. Os livros para crianças foram profunda e sinceramente nacionalistas, a ponto de elaborarem uma história cheia de heróis e aventuras para o Brasil, seu principal protagonista. Da mesma maneira, eles se lançaram ao recolhimento do folclore e das tradições orais do povo, com interesse similar aos das escolas de samba, ao pesquisar os enredos para os desfiles. Porém, visando contar com o aval do público adulto, a literatura infantil foi preferencialmente educativa e bem comportada, podendo transitar com facilidade na sala de aula ou, fora dessa, substituí-la. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 54)

Sabemos ainda que de regra, a literatura infantil do século XIX se fez aos pequenos como uma ferramenta para a aquisição da leitura, dos bons costumes, dos aspectos morais, patrióticos e civis, mas que na contramão se desenhou com letras grandes, com paisagens jamais visitadas, a não ser por meio da imaginação.

Em alguns momentos, foi ferramenta de denúncia das mazelas sociais que passaram a existir por meio do crescimento industrial injusto que provocava uma série de problemas sociais como o desemprego, a fome e a miséria ao cenário urbano inchado por conta do enfraquecimento rural. Além disso, é característica primeira desta escrita infantil a preferência por espaços rurais, por serem lugares rudimentares, sem muitas opções de lazer, cabendo aos seus moradores a experiência de narrar aos pequenos as histórias orais de origem folclórica, os causos de encantamento, os contos, enfim toda uma rica cultura de costumes trazidas por negros, índios e europeus que veio resistindo ao tempo para se eternizar por meio das letras e imagens.

Estes espaços se tornam, para a obra de arte e para o leitor, a concepção de mundo e da sociedade. É neste espaço trazido para a narrativa que ficarão registrados os desejos políticos para o país. Lajolo e Zilberman concordam que

O espaço rural e a natureza, enquanto cenário e temática, não foram descobertos pelos escritores estudados. A literatura infantil, desde seu aparecimento, na Europa moderna, mostrou preferência particular pelo mundo agrícola como local para o transcurso de ações. Isso se deve ao aproveitamento, desde o início, de narrativas de origem folclórica ou contos de fadas de proveniência camponesa como matéria prima para a (re)criação literária. Também converteram-se em literatura infantil as fábulas e outros relatos, isto é as formas simples como as denomina André Jolles, gêneros que apelam ao ambiente rural e a personagens vinculadas ao campo, tenham aparência humana ou animal. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 61)

Registramos aqui que, após um largo crescimento industrial, a literatura infantil brasileira interage com outros meios que não mais os rurais para se fazer obra de arte e com isso adentra fortemente nos espaços urbanos e constrói, por meio da ficção, uma narrativa em que seus heróis trazem à escrita um imaginário em que se registra a imagem da sociedade local. Sociedade esta em transformação por conta da industrialização em contraponto com a imagem rural. Essa dualidade enraíza-se em uma tradição que propõe um universo inventado, fruto da imaginação de seus autores.

O certo é que, ao longo dos tempos, a literatura e a escola sempre estiveram próximas e mesmo que as duas tenham suas diferenças, ainda observamos nos dias atuais uma literatura nacional vinculada ao ato de ensinar. Temos também um acervo literário infantil com fins direcionados ao lazer, ao gosto pela leitura por prazer, literatura presente nas academias, discutidas em congressos, nas ruas, praças e avenidas, narrativas que apresentam uma riqueza de conteúdo, de estética e, sobretudo, de valor linguístico cultural.

Temos por todo este país escritores responsabilizados pela produção de narrativas que trazem em sua composição a ilustração como uma linguagem com significados e valores para a vida de seus leitores infantis. Em um mundo de tantas mudanças e transformações em que tudo é muito rápido, o texto escrito alia-se à ilustração em um contexto colaborativo para preencher lacunas e dar conta da significação da narrativa.

Neste trabalho, a imagem apresenta uma roupagem nova e diferente, ao passo que complementa o sentido do texto, tem poder de se apresentar de maneira individualizada ao pequeno leitor infantil, levando-se em consideração o fato de que ele possui a liberdade de interpretações diversas e distintas diante da obra de arte que é o livro.

Na contemporaneidade, iremos observar uma preocupação maior da narrativa por temas urbanizados, uma vez que ela se veste de denúncia social das

inúmeras mazelas encontradas na nação. Além disso, a literatura infantil de nosso tempo busca trazer ao contexto da narrativa a imagem do fantástico universal, juntamente com elementos de lendas brasileiras aliados a assuntos regionais como maneira de quebrar o fio condutor que a deixa enraizada como um gênero que veio somente atender a uma pedagogia conservadora de ensino para a história da escolarização.

Como podemos confirmar, Lajolo e Zilberman (1985, p. 161) afirmam que “o texto infantil contemporâneo busca romper com a esclerose a que o percurso escolar e o compromisso com uma pedagogia conservadora parece ter confinado o gênero”. Para esta mudança de olhar e para uma produção narrativa desvinculada desta marca histórica, os autores de literatura infantil têm apostado em textos capazes de serem, na essência, a representação de um produto verbalizado, capaz e de trazerem, em sua composição aspectos culturais e ideológicos.

Na obra *Literatura Infantil* (2010), de Regina Chicowski, iremos perceber alguns conceitos para se pensar a literatura infantil que julgamos relevantes a este trabalho, uma vez que estamos trazendo a este capítulo um recorte das muitas visões que se tem da formação deste objeto. Na compreensão da pesquisadora,

O conceito de literatura infantil é bastante discutido entre os estudiosos do assunto. Há aqueles que defendem que é o objeto escolhido pelo seu próprio leitor, outros defendem que é objeto de formação de um agente transformador da sociedade e há aqueles que questionam o fato de existir uma literatura infantil. (CHICOSKI, 2010, p. 16)

Partindo do pressuposto de que a literatura infantil é o objeto escolhido por seu próprio leitor, iremos mais uma vez pensar nas obras que chamam a atenção do público infantil pelo valor do conjunto. No geral, obras que possuem valor estético, apresentam conteúdo linguístico acessível a esta faixa etária, trazem inovação em sua carga imagética e sobretudo, sejam capazes de causar encantamento no ser criança, despertando-lhe o imaginário.

Sendo esta literatura responsável pela formação de um agente transformador na sociedade, é importante pensarmos que ela tem função de desenvolver e trabalhar a criticidade nos pequenos leitores. Para isso, é importante visualizarmos a figura da criança como um ser pensante, que tem ideias, realiza inferências em seu mundo e sabe concordar e discordar do que não lhe agrada. Um ser capaz de emitir parecer sobre o objeto literário realizando interpretações diversas

e refazendo os saberes por meio de novas ideias. O texto escrito, em parceria com a imagem, suscita no pequeno leitor novas possibilidades de complementação de sentido, uma nova maneira de ver o mundo.

Por fim, segue o questionamento em torno de uma problemática que durante muito tempo colocou a literatura brasileira infantil como modalidade de uma literatura inferior, literatura esta como sendo comum a adultos e crianças, não dando a atenção necessária que a mesma necessitava. Porém, tal ideia se explica pelo fato de que durante muito tempo, crianças e adultos foram tratados igualmente.

Com isso, atrasou-se o processo de uma área específica que atendesse ao público infantil em suas aspirações e particularidades, no entanto, com o passar dos tempos, com o advento da industrialização e, por conseguinte, com a vinda da escola para todos, tornou-se necessário pensar em uma literatura com teor infantil em todos os seus aspectos, como bem nos coloca Chicoski (2010, p. 16), que assevera que “as crianças merecem atenção especial. A obra destinada a esse público precisa ter qualidade estética. O autor deve ter consciência que a criança é um indivíduo capaz, tem seu tempo individual de internalizar a leitura” (2010, p. 16).

De fato, é nesta ótica que a produção literária para a infância caminhou desde seus primórdios. Estes aspectos são recorrentes na produção literária infantil, uma vez que trata seu público para fazê-lo acreditar em seu momento de crescimento e amadurecimento intelectual. Para a produção da obra, é necessário entender que seus receptores passam por vivências particulares a sua idade e enfrentam obstáculos, e uma série de dificuldades que entre ganhos e perdas são inerentes à vida. A arte da escrita infantil tem o poder de colaborar na formação da identidade, contribuindo para a resolução de conflitos e motivando a criança ao ato prazeroso da leitura. De acordo com Paulino, veremos que

A literatura tem como objetivo não só contato afetivo, desenvolvimento da linguagem, da lógica, da estética, mas, principalmente, a libertação da criatividade, da imaginação, da fantasia. A literatura é uma forma artística de comunicação e não visa apenas transmitir o fato, ela tece o acontecido, transforma-o, dando-lhe um traje mágico e emocional, tornando-o atraente para o engajamento da criança nele. (PAULINO, 1997, p. 118, apud CHICOSKI, 2010, p. 17)

Dessa forma, compreendemos o valor amplo da escrita para a infância que vai muito além do valor de mercado ou de objetivos meramente didáticos.

Destacamos aqui a narrativa escrita e visual a serviço da formação integral do ser criança, além de uma necessidade para a aquisição da leitura e de suas primeiras letras.

A literatura fica encarregada da responsabilidade de provocar na infância a imaginação, a criatividade e a vivência da fantasia, elementos essenciais na constituição de uma fase infante saudável que, posteriormente encaminhará o seu leitor para outras fases da vida com dimensão maior de leitura e interpretação do mundo a sua volta, sendo ele mesmo responsável pelas transformações de que tanto necessita.

No início deste capítulo, discorreremos sobre a relação da literatura infantil com as fontes orais presentes na sociedade e repassados de geração a geração. De fato, é impossível realizar um inventário sobre tais produções sem levar em conta estas reflexões, uma vez que é de extrema importância para a formação humana o exercício de ouvir narrativas, confrontá-las, e viver, ainda que de maneira simplória, a experiência da imaginação. Ao entrar em contato com a contação de histórias, o ser infante toma para si seu primeiro contato com a escrita, mesmo que oralizada e com a imagem que vai construindo ao longo da narrativa.

Neste intervalo, é possível o contato com as emoções que são naturais ao ser humano como alegria, raiva, irritação, insegurança, entre tantas outras capazes de ir colaborando para a formação de adultos seguros com pontos de vista crítico diante da obra de arte.

Sendo também responsável pela formação da personalidade, trabalhando com as emoções e promovendo acima de tudo a cidadania, fica a cargo da literatura e aqui de modo especial à infantil, um caminho para o acesso à cultura, à leitura e escrita, mas também e sobretudo da capacidade humana infantil de se descobrir, de conhecer novos mundos, ares, gestos e aromas, de saber que do outro lado da obra de arte há um mundo de possibilidades a ser descoberto, reinventado e explorado. Nesse sentido, é plausível considerar que o livro infantil seja o outro eu da criança e ela seja capaz de redescobrir caminhos e novas histórias.

2.4. O livro infantil como brinquedo: infância, imagem e criança

Na obra *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, Walter Benjamin (2009, p. 54), em certo ponto de suas reflexões sobre “Livros infantis

velhos e esquecidos”, compreende que a função e a importância do livro infantil só é possível a “quem se tenha mantido fiel à alegria que ele desperta na criança”. Tal afirmação nos coloca diante do pensamento de que o escritor tem grande responsabilidade na criação da obra literária para o público infantil, pois está sobre a suas mãos o compromisso de desenrolar uma narrativa que mexa com as sensações das crianças, sejam elas de alegria ou tristeza, mantendo vivo no coração deste público as características essenciais para a construção do discurso escrito. Vivenciar a leitura por meio da escrita e das ilustrações é estar envolto em emoções que servirão tanto para a compreensão da obra, como para a formação da vida leitora.

Benjamin afirma que

A criança exige do adulto uma representação clara e compreensível, mas não “infantil”. Muito menos aquilo que o adulto costuma considerar como tal. E já que a criança possui senso aguçado mesmo para uma seriedade distante e grave, contanto que esta venha sincera e diretamente do coração, muita coisa se poderia dizer a respeito daqueles textos antigos e fora de moda. (BENJAMIN, 2009, p. 55)

Nesse sentido, é importante entender que, para a produção do trabalho literário infantil é necessária uma postura do escritor como alguém que escreve com clareza e compreensão, não sendo “infantil” em uma denominação pejorativa e diminuída da infância. É necessário um zelo e sensibilidade ao produzir a narrativa, que vão além de estereotipar a imagem da criança segundo padrões arcaicos. Isso se deve ao fato de que, durante anos, pensou-se

Que as crianças são seres tão distantes e incomensuráveis que é preciso ser especialmente inventivo na produção do entretenimento delas. É ocioso ficar meditando febrilmente na produção de objetos, material ilustrado, brinquedos ou livros que seriam apropriados às crianças. (BENJAMIN, 2009, p. 57)

O escritor em si possui uma série de gêneros dos quais pode se apropriar para a construção narrativa de histórias para crianças, uma vez que elas já conseguem se apropriar de detalhes que compõem o texto ficcional. Apropriando-se destes detalhes, conseguem trazer para seu mundo o significado de cada aspecto contido no produto literário, fazendo interpretações diversas e construindo um mundo de significações.

Destacamos, na literatura infantil, a presença da ilustração desde suas remotas manifestações. As ilustrações, para a criança, são um subsídio fortalecedor na atribuição de sentido, pois a leitura da imagem tem o poder de trazer novos sentidos ao livro e, por sua vez, não pode ser vista como um mero artefato contido na obra, com valor secundário, sobretudo para crianças que ainda não se apropriaram da leitura gráfica. Por isso, compartilhamos de uma visão ampla do livro infantil, uma vez que

Nesse mundo permeável, adornado de cores, em que a cada passo as coisas mudam de lugar, a criança é recebida como participante. Fantasiada com todas as cores que capta lendo e contemplando, a criança se vê em meio a uma mascarada e participa dela. Lendo – pois se encontraram as palavras apropriadas a esse baile de máscaras, palavras que revolteiam confusamente no meio da brincadeira como sonoros flocos de neve. (BENJAMIN, 2009, p. 70)

A literatura é veículo cultural importante na sociedade contemporânea por meio de sua produção estética. Compreendemos que ela, pode ter papel transformador na complementação de sentido da vida, uma vez que as crianças são entendidas como seres participantes do meio social. O livro como obra de arte pode propor uma brincadeira permanente do ser infantil com as palavras, ilustrações, com as cores e formatos de que é produzido.

A sensibilidade infantil, por vezes, consegue visualizar características jamais vistas ou percebidas, fato que enriquece o objeto literário e lhe agrega novos valores e significados, pois “ao elaborar histórias, crianças são cenógrafos que não se deixam censurar pelo sentido” (BENJAMIN, 2009, p. 70). Em outras palavras, as crianças não se deixam manipular por um único caminho ou sentido, produzindo novos campos de significação. Em consonância com Benjamin, a estudiosa Regina Chicoski pondera que

Apesar de ainda ser considerada um gênero polêmico, a literatura infantil teve um grande crescimento qualitativo e quantitativo nos últimos anos, assim como excelentes obras têm chegado às mãos dos leitores, também vemos uma avalanche de livros de péssima qualidade chegando ao mercado dia a dia. E os leitores raramente sabem distingui-las e tornam-se consumidores (leitores) desse material. (CHICOSKI, 2010, p. 18)

Sendo um campo novo de estudos, é necessário, de acordo com muitos críticos, um cuidado maior com o que usualmente se escreve e se destina à sociedade como literatura infantil. Já em suas raízes, tendo crescido por meio dos

processos industriais, é necessário mencionar alguns danos que esses processos causaram ao gênero. Um deles foi esta avalanche de produções que diariamente adentrou ao mercado como sendo de cunho infantil e que, às vezes, não se apresenta dentro de uma concepção estética do que seja realmente literatura. Por isso, torna-se importante um estudo teorizado em suas fontes para uma análise substancial do valor literário atribuído a essas obras:

O crescimento quantitativo da produção para crianças e a atração que ela começa a exercer sobre escritores comprometidos com a renovação da arte nacional demonstram que o mercado estava sendo favorável aos livros. Essa situação relaciona-se aos fatores sociais: a consolidação da classe média, em decorrência do avanço da industrialização e da modernização econômica do país, o aumento da escolarização dos grupos urbanos e a nova posição da literatura e da arte após a revolução modernista. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 47)

Por este viés, somos levados a pensar a obra infantil em seus múltiplos aspectos: narrativa escrita e imagética, formato estético, configurações linguísticas, conteúdos, entre outros, que se entrelaçam conjuntamente, para, de fato, considerarmos um texto como literatura infantil. A obra precisa representar a vida, não pode ser mais um livro descontextualizado a serviço de uma leitura mecânica e distante das experiências emotivas, que texto e ilustração podem propor ao seu leitor.

É imprescindível uma narrativa que cause prazer na medida em que está sendo apreciada por meio de uma leitura que traga ao leitor fontes inesgotáveis de conhecimento e experiências, enfim, narrativas que possuam o poder de transportar o leitor para dentro de si. Nesta linha de pensamento, Fanny Abramovich (1997) tece o seguinte comentário:

Acho que gostava mais das aventuras para dentro, para descoberta da emoções, dos sentimentos, dos caminhos internos, das revelações pela busca e empenho pessoal, do que das saídas com canoas e caravelas que navegavam em águas infestadas de jacarés e hipopótamos e onde os conflitos eram mais lineares e os impasses mais objetivos. (ABRAMOVICH, 1997, p. 13)

A clareza das palavras de Abramovich (1997) e a sua convicção sobre o mundo das narrativas que lhe foram apresentadas ainda criança retratam o que verdadeiramente foi a literatura em sua vida. Por estes caminhos e relatos, vamos tomando convicção da responsabilidade apaixonante que é a leitura literária ainda na fase da infância, a descoberta de novos mundos, a vivência das sensações, a

resolução dos conflitos da obra, o desfecho. Tornando-se cada partícula que gera sentido e vida para a história, fundamentais na construção da personalidade infantil.

E continua a referida estudiosa:

Ler, para mim, sempre significou abrir todas as comportas pra entender o mundo através dos olhos dos autores e da vivência das personagens. Ler foi sempre maravilha, gostosura, necessidade primeira e básica, prazer insubstituível. E continua, lindamente, sendo exatamente isso! (ABRAMOVICH, 1997, p. 14)

Embora estejamos pontuando algumas observações das experiências da autora com foco na leitura, no intuito de trazer ao *corpus* de nossas reflexões a posição do bom livro literário, entendemos que Abramovich (1997) narra claramente sua experiência com uma boa literatura, que apresentou significados reais em sua vida leitora. Trata-se aqui de uma leitura que extrapola as fronteiras de um mundo didático para uma experiência de prazer que a faz compreender criticamente o mundo, e é para isto que as histórias narradas, contadas ou lidas devem servir, respeitando o momento de formação de cada criança.

Estando as produções infantis ligadas a um trabalho social que ultrapassa as conjunturas pedagógicas, entendemos seu verdadeiro papel, sua verdadeira finalidade, como a capacidade de envolver gerações e a elas contribuir com conhecimento, prazer e sobretudo transformação social, cabe-lhes aí o “status humanista” de ser na palavra, na ilustração e em todos os seus aspectos produtora de sentido para a vida. Dessa forma, é necessário que se desenvolva a leitura, a contação de histórias bem como outros recursos capazes de respeitar as crianças em suas particularidades. Para Abramovich,

É ouvindo histórias que se pode sentir (também) emoções importantes, como tristeza, a raiva, a irritação, o bem-estar, o medo, a alegria, o pavor, a insegurança, a tranquilidade e tantas outras mais e viver profundamente tudo o que as narrativas provocam em quem as ouve – com toda a amplitude, significância e verdade que cada uma delas fez (ou não) brotar... Pois é ouvir, sentir e enxergar com os olhos do imaginário. (ABRAMOVICH, 1997, p. 17)

A partir das palavras da autora, percebemos o quão importante é o papel dos adultos na contação de histórias para crianças, esta responsabilidade se concretiza em verbos fortes que expressam o valor a que a obra está disposta a causar em seu leitor como ouvir, sentir e enxergar com os olhos da imaginação.

Além disso, não nos esqueçamos da liberdade que precisamos creditar aos pequenos leitores em relação ao material de leitura infantojuvenil. Partimos da ideia da não imposição para que a leitura não se torne um meio didático, cujo fim privilegia um aspecto (apenas de ensinar sinais gráficos) em detrimento de outros.

O adulto pode até, em dados momentos, tendo uma boa literatura em suas mãos, intervir junto às crianças para uma leitura conjunta. Mas, é necessário ter em mente a independência que os caracteres impressos na obra têm para com seu leitor infantil. Mesmo que ainda lhe falte as convenções e o conhecimento da leitura e escrita, o leitor as realiza de maneira particular, em que constrói uma rede de sentidos capazes de mexer com suas emoções. Segundo a autora abaixo

É através duma história que se podem descobrir outros lugares, outros tempos, outros jeitos de agir e de ser, outra ética, outra ótica... É ficar sabendo História, Geografia, Filosofia, Política, Sociologia, sem precisar saber o nome disso tudo e muito menos achar que tem cara de aula... Porque, se tiver deixa de ser literatura, deixa de ser prazer e passa a ser Didática, que é outro departamento (não tão preocupado em abrir as portas do mundo). (ABRAMOVICH, 1997, p. 17)

Diante dessas reflexões e da trajetória da literatura infantil no mundo e no Brasil, frente a sua ascensão em tempos de forte industrialização e de sua função primeira com fins escolares, é que compreendemos o valor cultural que o livro foi ganhando com o passar do tempo.

Com este mapeamento histórico, percebemos a literatura infantil brasileira como uma aliada na transformação da vida de pequenos leitores, recurso imprescindível para o exercício da imaginação, do desenvolvimento da personalidade, da (re) criação, do trabalho com os sentimentos que cada um traz em si, da possibilidade de apoio ao mundo da leitura e escrita, mas sobretudo uma literatura para a infância com papel transformador, capaz de abrir as portas do mundo e mudar a realidade de cada ser humano.

Nesse sentido, estando a literatura, por meio do livro para crianças, como agente transformador, capaz de produzir mudanças na vida, fluindo suas emoções e sentimentos, é que vamos para um trabalho no próximo capítulo com o foco na reflexão sobre a literatura de cordel e de sua técnica por meio do trabalho de xilogravuras, recurso fortemente utilizado na composição visual da obra *O lagarto*, a qual vamos analisar em capítulo posterior.

CAPÍTULO 3

AS ILUSTRAÇÕES E A LITERATURA DE CORDEL

Neste capítulo, realizaremos um estudo teórico sobre a técnica da xilogravura, muito utilizada para a produção das imagens que vieram ao longo do tempo ilustrar e reproduzir a escrita dos folhetos de cordel, no entanto, tentaremos tecer tais apontamentos numa conexão, para que possamos mais adiante, compreender e analisar as ilustrações xilográficas produzidas para a interpretação e compreensão da narrativa *O Lagarto*, que analisaremos no capítulo seguinte.

3.1. As origens da literatura de cordel: a técnica da xilogravura no Brasil

Temos estudos que datam o início da xilogravura no Brasil ainda no século XIX, no Rio de Janeiro. Essa técnica foi trazida pela corte portuguesa, que ao longo do tempo se interiorizou chegando ao nordeste brasileiro e se adequando aos costumes e à realidade do povo, como nos aponta o autor a seguir:

A xilogravura enquanto técnica de fazer da madeira o suporte de talhes e escavações, transformando-a em matriz a ser tintada e pressionada para a obtenção da cópia, chegou ao Brasil com a tipografia, no início do século XIX. Em 1808, a Corte Portuguesa se estabeleceu no Rio de Janeiro, trazendo na bagagem a maquinaria para a impressão Régia e logo se interiorizaria atingindo o Nordeste. (CARVALHO, 1995, p. 144)

Essa técnica trazida da Europa para o Brasil, na época colonial, pelos portugueses, passou por um processo de interiorização, contribuindo para a formação dos folhetos de cordel em inúmeras tipografias espalhadas por todo o nordeste e, posteriormente, outras regiões do país. Esses folhetos eram impressos e retratavam as histórias que faziam parte de um veio histórico em que predominava a oralidade passada de geração em geração. A escrita com poucas palavras e o predomínio das ilustrações facilitavam a compreensão histórica da narrativa por parte do povo, uma vez que possibilitou aos analfabetos da escrita, um caminho

para a compreensão das histórias que circulavam oralmente nas cidades e nos campos, como bem nos aponta Melo:

Histórias que transpõem as fronteiras da oralidade e chegam às folhas em branco pelas mãos dos poetas. Mãos que desenham letras, ainda que toscas, onde as histórias ganham contornos de grafias familiares. Letras miúdas, enrijecidas pelo chumbo, cuidadosamente alinhadas sobre matrizes pelo artífice. Ungidas com a seiva negra, são lançadas sobre o papel que espera, como a terra, a palavra impressa que é semente. Folhas volantes, fruto do trabalho e do engenho humano, caem das máquinas, fartas de palavras. (MELO, 2010, p. 220)

O processo de interiorização histórica que houve com as tipografias foi de fundamental importância para o crescimento e amadurecimento do “*corpus xilográfico*”, uma vez que decorreu daí o folheto de cordel impresso, o mesmo reproduzia os conhecimentos integrantes da vida social, política e cultural do povo. Os poetas apresentam papel importante no trabalho de recolher as narrativas orais e registrá-las por meio da escrita, neste momento usando uma configuração menor de palavras, dando maior atenção ao recurso da ilustração como meio a atingir a classe dos menos favorecidos intelectualmente.

Embora tenha destaque no início do século XIX, a literatura de folhetos veio a ter maior visibilidade e aceitação do público no século posterior, em que esta atividade teve sua expansão em um primeiro momento por motivos mercadológicos, sendo logo depois incorporada ao contexto social como um bem pertencente e representativo das práticas culturais existentes, como bem exemplifica Melo,

a partir do início do século XX, a literatura de folhetos adquiriu maior visibilidade e importância através do trabalho de alguns sujeitos que passam a conciliar os ofícios de poeta, editor e folheteiro, num movimento que transformou estas trajetórias individuais numa experiência social constitutiva das práticas culturais que, aos poucos, ganharam vitalidade. (MELO, 2010, p.52)

Nessa produção, que durante muito tempo, teve seu crescimento no mercado capitalista consumidor, percebemos que os costumes recriavam o universo do mito popular nordestino.

Baseado agora nas manifestações estéticas e tendo aceitação da chamada cultura de massa, essa produção desvinculou-se apenas de sua predileção inicial de ser e ter como função a reprodução gráfica de interesses capitais. Para uma sociedade colonial ainda muito presente no campo agrário, por meio da agricultura e da pecuária e dando lentos passos para seu processo industrial atrasado em relação

a outras nações mundo afora, o cordel passa a ser um forte veículo de informação e entretenimento.

Diante disto, tomaremos para este estudo teórico uma visão alongada e processual que foi acontecendo com a literatura de cordel ao longo de sua história, na tentativa de compreendê-la como manifestação artística. Em Carvalho (1995), teremos um

recorte que implica uma visão diacrônica da xilogravura e de sua passagem de mero recurso tipográfico para uma manifestação artística que se baseia na recriação do universo mítico popular e nordestino, na apropriação de influências massivas e na abertura de um mercado que implica que ela teria ganho um novo estatuto, o de manifestação estética. (Carvalho, 1995, p. 145)

Em terras brasileiras este suporte literário, trazido pelos colonizadores, recebeu novos arranjos, formatos e caracteres próprios que somaram e nutriram-se das contribuições europeias, orientais, africanas e indígenas a que se encontrava interligado em sua formação.

Ainda antes de se engessar como material impresso, o cordel trazia como marca a oralidade e as lembranças que o povo armazenava em sua memória. Eram presentes também, nesta época, os cordelistas ou repentistas, que eram representantes do povo e tinham por função declamar, ler e, às vezes, até cantar nas ruas, praças e feiras livres, os feitos de um povo por meio de versos que em sua maioria narravam duelos entre o bem e o mal.

Logo que foi liberada a publicação de impressos no Brasil e não mais censurada pela corte portuguesa, a folhetaria de cordel, ainda a passos lentos, passou a produzir de maneira um tanto quanto artesanal suas primeiras histórias, primeiro por conta das possibilidades financeiras, segundo o investimento com poucos recursos, com os quais, as tipografias foram instaladas no interior, e, por fim, as condições ainda muito precárias em que foram inseridas na sociedade da época.

Dessa forma, as narrativas se concentravam em formato de pequenos livros brochura, com papéis simples e de baixo valor, e comercializados a preços simbólicos. Como já mencionado, eram destinados a um público diverso, uma vez que inúmeras pessoas não tinham acesso ao mundo da escrita e leitura, pois ambas ainda eram um bem de acesso a poucos. Diante desses fatos, esse tipo de manifestação teve também sua função pedagógica e didática para o ensino das

primeiras letras, em uma aparente relação com o caminho percorrido pela literatura infantojuvenil na colônia.

A leitura destes livros ajudava no alívio do cansativo trabalho agrícola dos camponeses que se dedicavam a extensas jornadas diárias no campo. Tais narrativas reuniam famílias que não tinham muito acesso a outras fontes de diversão, além do ato de contar e o ouvir histórias, trazendo ao centro das origens desta literatura uma expressão literária que se concretiza na coletividade da leitura em voz alta e não no fruído da solidão. Em Melo, comprovamos tal afirmação:

[...]

reproduzidos em pequenas brochuras, confeccionados em papel barato, os folhetos eram vendidos a preços acessíveis. Destinavam-se a um público heterogêneo sem perder de vista o fato de que, no Brasil, a intimidade com o mundo da leitura e da escrita era privilégio de poucos. A leitura destes frágeis livros tinha finalidades diversas: ajudava a aliviar o fatigante trabalho agrícola; estava presente nos momentos de descanso quando as pessoas se reuniam para ouvir as narrativas em versos e as “histórias de Trancoso”; e com as histórias de ABC, contribuía para iniciar os leitores no restrito universo da escrita. Esta característica da literatura de folhetos – a leitura coletiva em voz alta - contrapõe-se a outras formas de expressão literária e de escritos em que o texto é fruído solitariamente e em silêncio. (MELO, 2010, p. 59)

A partir da obra *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel* (2010), de Rosilene A. de Melo, percebemos que o crescimento desta modalidade literária se deu na região nordeste e norte do país em decorrência de um grande número de poetas, agentes e uma articulada rede de leitores-ouvintes espalhados por toda essa região.

Nas vilas, sítios, engenhos e fazendas de gado, em que as pessoas adquiriam os folhetos até mesmo sem ter o domínio da leitura, compravam e pediam para que outros leitores realizassem a contação de histórias. Esses fatores, assim como o crescimento da agricultura e da pecuária, favoreceram para que este ramo crescesse fortalecendo a economia local até mesmo em momentos de extrema seca, fazendo circular a moeda e colaborando para a ascensão financeira dos trabalhadores livres. Dessa forma, os folhetos de cordéis iam adentrando por todo o nordeste brasileiro e posteriormente em outras regiões do país com fins comerciais, sendo transportados, apresentados e vendidos ao público por seus poetas-editores das mais variadas formas possíveis, como nos afirma a autora:

Guardados com aperto nas malas de couro, os folhetos eram conduzidos nos lombos de animais, nos vagões dos trens e desembarcavam nas feiras, sendo logo esparramadas no chão pelos poetas-mascates. Folhas que se derramam pelos sertões como a chuva, trazendo a esperança, a fé, o riso, o encantamento, a sabedoria. Histórias que, finalmente, se libertam do papel, da palavra impressa e voltam à boca dos poetas, dos narradores, do leitor que as lê em voz alta. Histórias que retornam à oficina da vida. (MELO, 2010, p. 22)

A simplicidade com que esta produção nasceu e se fortaleceu no país, em meio às adversidades e a coragem de um povo que queria vencer as dificuldades do dia a dia e ao mesmo tempo ter sua história em registro, propiciou a tendência aos versos curtos e objetivos, à criatividade literária dos enredos, à presença do imaginário fantástico e de aspectos sobrenaturais, marcas de uma imagem que veio a fazer parte de nossa literatura por meio do cordel.

Muitas vezes, essas narrativas oralizadas eram compostas de temas diversos e típicos do nordeste brasileiro como as batalhas do cangaço (bem/mal), a fome, a seca, a religiosidade e os costumes do povo, conforme nos confirma Melo (2010) no trecho em que ressalta que,

além dos folhetos, as orações, novenas e almanaques, vendidos pelos mascates nos locais de peregrinação existentes na cidade, constituem os principais materiais de ordem intelectual acessíveis aos sujeitos de poucas posses em Juazeiro. O sucesso deste comércio estimulou a instalação de tipografias especializadas neste lucrativo filão editorial. (MELO, 2010, p. 22)

Outra característica marcante são as histórias que permeiam a infância e a velhice, ultrapassando o paralelo da idade adulta preocupada com situações cotidianas, fase em que se esmaecem as histórias orais da infância. Iremos perceber que com o transcurso temporal, os sujeitos de maior vivência tornam-se os semeadores e multiplicadores das narrativas populares espalhadas e produzidas com o tempo. É este vaivém cultural que mantém vivas, na memória, essas histórias e que, agora, tomam espaço como produto para um novo mercado que surgira com as tipografias e com o trabalho das zincogravuras e xilogravuras, assim Tavares afirma no fragmento a seguir:

Um aspecto notável da cultura oral é o fato de que seus maiores guardiões são os velhos, e esses velhos preservam essa cultura porque a absorvem na infância. É como se a cultura oral fosse a conspiração entre velhos e crianças, da qual jovens e adultos, sempre ocupados com as coisas práticas do mundo, ficassem um pouco de fora. A criança escuta fascinada aquelas histórias, lendas cantigas, brincadeiras, adivinhações que o avô, ou a avó, ou uma empregada velha, lhe transmite sem parar. Cresce, e esquece-se daquilo. Quando chega à velhice, vendo-se cercado de netos, vem-lhe a

memória sua própria infância: e ela começa a passar adiante tudo que tinha aprendido, porque essa é também uma maneira de reviver (ou de fantasiar) um passado feliz. (TAVARES, 2005, p. 105-106)

Importante refletirmos sobre o papel “ingênuo” e ao mesmo tempo “fantástico” a que a ilustração foi submetida ainda no início da chegada do cordel ao Brasil, a mesma representa e traduz vida e história por meio de suas imagens e tem papel fundamental de alcançar as pessoas menos letradas e abastadas dos conhecimentos escritos tão exigidos pela sociedade, levando até elas possibilidades de compreensão por meio da técnica da xilogravura. É lógico e não podemos nos esquecer que este lembrar se molda em meio aos interesses capitalistas que confirmavam nossa sociedade.

3.2. Literatura de cordel: a representação da imagem e da oralidade

Como a escrita não conseguia atingir a todos e por isso o mercado perdia recursos capitais com pouca venda, é que surge em voga a ilustração que passa a auxiliar os menos letrados na compreensão das narrativas de cordel, e que ao mesmo tempo alavanca o mercado capitalista da produção de folhetos. Diante disso, muitas pessoas eram obrigadas a trabalhar em péssimas condições, com salários muito baixos, jornada extensa e exaustiva de trabalho, nas tipografias espalhadas colônia afora.

No artigo “A Xilogravura na literatura de cordel: apontamentos teóricos visando a dialogicidade”, escrito por Mariana dos Santos Amorim (2015), perceberemos que:

A temática literária que envolve narrações fantásticas, histórias bíblicas, contos com desfecho moral, etc., tem origem em costumes medievais, e chegou ao nordeste brasileiro por meio de livretos trazidos pelos navegadores portugueses. Entretanto, não é adequado afirmar que se trate de uma tradição exclusivamente europeia. É importante destacar este argumento, para que reconheçamos o caráter multicultural de nossa formação como ponto fundamental para a compreensão das manifestações artísticas brasileiras. (AMORIM, 2015, p. 07)

Oriunda de outras culturas e adentrando no Brasil, a literatura de cordel traz novas roupagens e cumpre papel determinante na apresentação dos costumes por meio dos conhecimentos orais a que o povo estava exposto, representando por meio dos folhetos escritos e da ilustração, a vida leitora em novas proporções.

Na poética literária nordestina, os versos, as estrofes e as rimas se entrelaçam para a formação da escrita cordelística. Em meio a essa representação, surge o trabalho da xilogravura que complementa por meio da imagem o discurso escrito.

Segundo Tavares (2005), “a literatura de cada povo é um fim em si. É um limite que só aquele povo pode atingir. São formas que só ele vai poder criar” (2005, p. 104). Tal afirmação nos leva a pensar na literatura em seu sentido amplo de trazer ao centro das discussões a cultura de um povo, como bem exemplificam as considerações de Arroyo (1967, p. 29):

O processo de conhecimento de todas essas fontes da literatura infantil foi muito complexo no mundo ocidental. Vieram elas também, as fontes, através da expressão oral, espalhando-se pelos povos da Europa, sofrendo em cada região uma acomodação bem acentuada. As alterações e os acréscimos de cada povo a cada estória em sua forma original foi um fenômeno de profunda repercussão.

Ao se pensar nas manifestações do cordel, e aqui de modo especial na xilogravura, podemos relacionar as histórias orais carregadas de imagens descritivas e transmitidas de gerações a gerações como parte de nossa produção literária. Visualizamos uma corresponsabilidade acentuada entre a escrita e a ilustração, pois, neste caso em específico, a segunda tem papel determinante de reproduzir o texto.

No entanto, são duas técnicas que não se opõem, mas que se complementam para a produção de sentido. É necessária, ao poeta do cordel, a sensibilidade de uma escrita que vá ao mesmo tempo desenhando a imagem da ideia impressa no papel, com detalhes necessários para que o leitor seja capaz de reconstituir em sua imaginação a cena descrita, evocando para isso, tarefa árdua e detalhada do xilogravurista. Para Monteiro e Pires (2013),

A xilogravura surge no cordel como uma forma de atingir o público não letrado. Suas matrizes de madeira (advinda do cajá, árvore frutífera abundante na região) foram base para a gravação de imagens de aspecto ingênuo (naïf), visto seus produtores não possuírem formação e erudição acadêmicas, sendo impressas em sua maioria em preto e branco ou em poucas cores. A baixa escolaridade do leitor consumidor desse tipo literário forçou alguns cordelistas a tornar suas histórias ilustradas. As imagens passaram a cumprir função de iluminuras: são a representação imagética do que no texto está escrito ou cantado pelo repentista. (MONTEIRO e PIRES, 2013, p. 04)

É importante frisar que esta manifestação do cordel nasce e tem grande aceitação por atender a todos os tipos de públicos em diferentes faixas etárias de

idade e escolaridade. As ilustrações são responsáveis por trazer aos leitores sentido aos temas que fazem parte do cotidiano como também do imaginário popular.

Pensando neste público e tendo a imagem como o primeiro contato do leitor com a obra e seu entendimento, é que se agrega ao texto escrito a produção das capas com fins ilustrativos que causavam no leitor o impacto inicial de prepará-lo para o conhecimento da narrativa ali contida.

Para isso, surge neste momento o trabalho de gravar a imagem na madeira como um recurso acessível e rápido para a obtenção da gravura que iria abrir a história. Dada as condições econômicas, estas técnicas seriam de menor custo e chegariam com mais rapidez até o público leitor. Assim, a imagem passa a ter papel fascinador na venda dos folhetos, como nos aponta Melo (2010):

As capas dos livros também são importantes posto que o primeiro contato com a narrativa não ocorre através do texto, mas a partir da imagem presente na primeira página. É necessário considerar também que naquele momento o público “leitor” dos folhetos era, em grande parte, formado por sujeitos com pouca familiaridade com a leitura, razão pela qual os folhetos eram muito mais “ouvidos” coletivamente do que lidos individualmente. Por este motivo, as capas desempenham a função de chamar a atenção de um leitor que muitas vezes não sabia ler e comprava o folheto motivado pelo fascínio com as imagens. (MELO, 2010, p.106)

Foi diante destas características que, durante muito tempo, a xilogravura foi considerada como arte popular ingênua ou como recorrente ao folclore. Denominações que, por sua vez, segregavam as manifestações literárias populares no sentido de afastar este tipo de produção do que era considerado pela classe burguesa como culto ou erudito.

Como as tipografias ainda eram muito rudimentares e não possuíam todos os instrumentos modernos de produção, era necessário encontrar meios mais acessíveis que impulsionassem o mercado da poesia de cordel, aliada agora com o recurso da ilustração. Para isso, consolida-se a técnica ilustrativa da xilogravura, primeiramente na divulgação de poesias em jornais e logo após nos cordéis em brochura, o que dispensava os altos custos com a importação de capas vindas de centros maiores, abrindo espaço, mais uma vez, para o trabalho dos artesãos, uma vez que tal técnica conta com uma matéria prima abundante nas regiões rurais do nordeste brasileiro:

Em relação aos folhetos de cordel a xilogravura apareceu como uma resposta à necessidade de diminuir os custos de produção e acelerar a

distribuição dos folhetos, solução viável para esses problemas, pois utilizava uma matéria prima fartamente disponível na zona rural – a madeira – e poderia ser produzida em pouquíssimo tempo por artesãos contratados para tal finalidade. A xilogravura acabou por se revelar uma solução de baixo custo e dispensava, por conseguinte, a encomenda de capas em Recife, tornando a veiculação de folhetos mais ágil no sentido de noticiar os acontecimentos. (MELO, 2010, p. 110)

A arte dos folhetos de cordel e do xilogravar sofreu, durante muito tempo, por parte de uma minoria dita elitizada, preconceitos quanto a sua forma e estética por não estar dentro de um cânone a ser seguido e por se fazer sob condições simplórias e, muitas vezes, artesanais. Durante muito tempo, foi vista como uma representação periférica de comunicação artística, tendo apenas por função comunicativa a publicidade com fins lucrativos de uma sociedade capitalista na qual estávamos inseridos.

Contudo, com o passar do tempo, esta postura começa a ser questionada e passa a ter, por parte de escritores que eram desfavorecidos, um olhar mais atencioso que começa a observar neste veículo o poder de contribuir para o noticiário diário com informações, além de divertir e alfabetizar. Dessa forma, o cordel passa a ser visto por uma nova ótica, como nos aponta Melo (2010):

As adjetivações pejorativas atribuídas a literatura de cordel começaram a ser questionadas. A literatura popular considerada como menor, de consumo das populações analfabetas, literatura de cego, passou a receber um tratamento mais atencioso por parte de intelectuais mais abastados, que vislumbraram neste acervo um gênero literário que contribuía para noticiar acontecimentos, informar leitores, alfabetizar, divertir. O cordel passou a fazer parte do patrimônio cultural brasileiro porque, segundo este argumento, reproduzia a “alma do povo” e seus costumes. (MELO, 2010, p. 102)

Nessa atmosfera, formou-se esta literatura que conseguiu resistir ao tempo e às mudanças, adentrando além dos séculos e constituindo, por meio da escrita e ilustração, a formação de escritores cordelistas que resistiram ao tempo juntamente com xilogravadores, que apresentaram aos enunciados a imagem como resistência a um país inserido na desigualdade social, desde a sua formação.

Com uma grande quantidade de brasileiros desprovidos dos conhecimentos mínimos para a compreensão de enunciados curtos, é que se vê nas imagens novas possibilidades de ascensão e de acompanhamento da cultura letrada. Por isso, Monteiro e Pires (2013) ponderam que

A xilogravura, como parte da poética literária nordestina, torna-se tautologia do texto escrito, transcendendo seu estatuto gráfico e recontando a história ali gravada, cativando leitores de menor fluência cultural. Além de subverter a condição estabelecida por uma sociedade desigual, que priva o acesso aos meios de comunicação escritos, essa xilogravura possui função originária instigadora da visualidade e da oralidade. A imagem cordelística muitas vezes serviu e serve como instrução. (MONTEIRO e PIRES, 2013, p. 05)

Ainda no século XIX, o trabalho do xilógrafo contribuía como suporte instrucional para a denúncia por meio de sátiras políticas, retratos, manchetes de noticiários, entre outras infinidades de demandas urbanas, a que o povo estava exposto. Assim, a maneira mais sólida de chamar a atenção de todos os públicos seria a aproximação entre o texto a imagem, carregada de signos e significados.

A imagem, então, torna-se uma linguagem problematizadora, que assume o papel de denunciar as injustiças e a história de um povo, além de possibilitar a este mesmo povo o direito fundamental de compreensão da formação de uma sociedade capitalista que coloca de um lado os considerados cultos de entendimento escrito e de outro os desprovidos que vivem a margem, sob péssimas condições de vida.

As imagens grotescas, de tons pretos e brancos, de poucas cores e de traços fortes, passam a existir com força para exprimir o grito de direito à vida, à participação social e à emancipação do conhecimento, tornando-se até mesmo o trabalho de uma maioria de artistas que ganhavam a vida na produção de xilogravuras para as histórias de cordéis.

Os caminhos existentes e feitos pela xilogravura para ser concebida como obra de arte ainda é passível de mudanças e contradições, por carregar em sua origem e composição o caráter de arte popular.

Ela é representativa da vivência e experiência de seu produtor em contraste com a visão e aceitação da classe elitizada que carrega consigo um modelo formado e pré-estabelecido pela sociedade a respeito da formação do cânone cultural, artístico e literário de produção. Tal representação traz em sua formação inicial vínculos com a ilustração gráfica que teve por função social o crescimento do mercado capitalista para a produção de narrativas. Em Carvalho (1995), podemos confirmar que:

A estética da xilogravura é um campo por demais escorregadio e paradoxal. Muitos autores, em razão de atitudes elitistas, hesitam em atribuir a tal manifestação cultural o estatuto de obra de arte. Este processo de desqualificação do popular passa pela ênfase que esses mesmos autores

dão ao caráter utilitário destas práticas, vincadas por um cotidiano em que a vida de seus produtores se imbricam de modo indissolúvel.

[...]

A negação de uma estética popular, no caso a xilogravura, pode decorrer de sua vinculação inicial ao campo das artes gráficas, prestando-se para rótulos, vinhetas e ilustrações na incipiente reprodução documental com a qual o Brasil tentava ajustar o passo. (CARVALHO, 1995, p. 143)

Ainda no momento em que a arte de fazer gravuras em relevo sobre madeira era tida como recurso tipográfico, perceberemos uma crescente necessidade de sua importância social, haja vista que as “artes gráficas” ainda eram um recurso pouco usado na produção literária em decorrência do legado inerente ao texto escrito, pondo à margem os recursos visuais carregados de significados e múltiplas interpretações visualizadas na contemporaneidade. Podemos compreender que esta técnica artística veio para

suprir deficiências de equipamentos e de dar conta de uma necessidade de expressão que não se esgota no registro da palavra, mas implica em outras apropriações e outros códigos para se perfazer no contexto do processo comunicativo. (CARVALHO, 1995, p. 146)

Em consequência disso, é necessário compreendermos o contexto histórico e social no qual esta arte veio a se instalar inicialmente como sendo de utilidade pública, mas, sobretudo, e não menos importante, visualizarmos suas transformações ao longo deste caminho, assumindo seu papel como pertencente a um campo de criação estética de significação imagética que avança no *corpus* dos jornais, e não se identifica mais como um enfeite ou selo identificador, mas como instrumento literário de denúncia social e política da sociedade da época.

Carvalho (2005, p.148) comenta que a xilogravura “não se limitou, no entanto, a servir como identificação ou adorno, passando a instrumento de sátira política” e, ainda em Amorim (2015, p. 09), veremos que “a xilogravura foi suporte para sátiras políticas, retratos, manchetes de noticiários, entre outras demandas urbanas, ainda no século XIX”.

3.3. Cantoria e peleja para a formação ilustrativa do cordel

Com a aceleração das atividades dos folhetos de cordéis nas tipografias instaladas no nordeste e em outras regiões brasileiras, surgem os colaboradores que contribuíam para a divulgação das histórias, estes, por sua vez, eram chamados de repentistas, que, por meio da cantoria ou peleja da viola, produziam ritmos sonoros e declamativos típicos do sertão nordestino para a história. Usavam a rima e a métrica como recursos indispensáveis para a composição narrativa, e assim tornavam público o texto como nos explica Gilmar de Carvalho (1995), no artigo “Xilogravura: os percursos da criação popular”:

O certo é que estas histórias circulavam pelo Nordeste e tiveram o respaldo do chamado “repente”, a cantoria ou peleja de viola, com um ritmo e uma agilidade que passaram a ser incorporados pelos impressos, à medida em que a atividade despontou como negócio e a figura do editor passou a substituir o poeta que detinha seus direitos de autor e encomendava a tipografias a impressão de seus poemas. (CARVALHO, 1995, p. 149)

Este movimento feito pelos narradores por meio da cantoria de versos de cordel contribuiu para um grande crescimento no processo de divulgação da folhetaria cordelística e a formação da identidade deste gênero literário em solo brasileiro.

Importante pensar ainda que a cantoria foi um dos fatores que mais colaborou para a difusão da literatura de folhetos, pois, tida como espetáculo popular, trouxe ao cenário da folhetaria cordelística narradores e cantores brasileiros que deram à poesia cantada características e impressões típicas ao perfil brasileiro.

Diferentemente dos europeus, conforme MELO (1998, p. 57) nossos personagens humanos realizavam desafios e pelejas em que as nossas armas eram a “força” e a “voz” e a competição se dava por meio do verso, auxiliados por instrumentos que se afastavam dos duelos medievais a base da espada. Esses episódios favoreciam a disseminação destas histórias oralizadas e arrastavam multidões para os grandes salões das fazendas, para os terreiros das comunidades rurais e, posteriormente, para as grandes feiras.

Com originalidade, os brasileiros acrescentam às quadras portuguesas mais dois versos, convencendo a chamar a nossa aquisição na poesia em versos de sextilha. Nestes duelos, eram travadas batalhas fictícias que davam credibilidade e

ascensão aos cantadores, tornando-os mais populares e próximos do gosto popular. Mais tarde, passaram a teatralizar por meio de espetáculos essas narrativas, tornando-as ainda mais conhecidas ao gosto do ouvinte.

Além disso, os meios de comunicação também foram responsáveis pelas barreiras quebradas e fronteiras alcançadas com a divulgação desta literatura. Todos esses fatores foram importantes para o aparecimento de novas características estéticas no cordel do Brasil as quais recriavam o *corpus* de origem portuguesa. É neste momento que novas temáticas ganham força em sua composição. A divulgação acontecia naturalmente por meio do grande movimento que se deu no início do século XX, em que o cordel passou a ser produzido e consumido em grande escala por conta do fortalecimento das tipografias espalhadas por muitas partes do nordeste do país.

Diante do exposto, não podemos negar que a xilogravura veio colaborar significativamente com a literatura de cordel, dando-lhe novas possibilidades e novos caminhos para interpretação do mundo literário. De maneira simples e barata, a arte de talhar em madeira as imagens da história escrita tornou-se patrimônio de nossa literatura e, por sinal, o arcabouço para o crescimento desta técnica.

A imagem xilográfica tornou-se vida a partir do momento em que passou a ter como função a complementação de sentido do texto escrito até então valorizado pela elite intelectual da colônia em formação. Torna-se vida, pois assume o papel literário de levar a outras vidas a compreensão das histórias orais que circulavam nos mais diversos espaços sem correr o risco de serem perdidas ou esquecidas com o tempo. Dessa forma, é importante que pensemos a ilustração como o centro deste entendimento, uma vez que ela tem o poder de falar por si só a um público menos letrado, mas com vivências sociais e conhecimentos que podem ser registrados e revisitados sempre por meio de sua função imagética.

Neste percurso sobre a literatura de cordel em solo brasileiro, é relevante apontar algumas reflexões contidas na obra *Histórias de cordéis e folhetos*, de Márcia Abreu (1999). A estudiosa realiza um estudo no qual, defende que a literatura de folhetos nordestina não apresenta relações diretas com o cordel português como convencionou chamar, uma vez que não há elementos de análise escrita suficientes para tal afirmação. Embora não seja nosso objetivo neste trabalho, as considerações comparativas propostas pela autora nos ajudam a credibilizar a história dos folhetos em terras brasileiras como um bem nacional e de acesso a todos, um bem

construído ao nosso modo e gosto, sem a marca de pertencimento ou de dependência lusitana.

Ainda neste trabalho, Marcia Abreu (1999) irá percorrer um longo caminho de estudos entre a literatura de cordel portuguesa e a folhetaria de cordel nordestina, trazendo ao centro das discussões o processo de colonização. Tal estudo comparativo se caracteriza numa possível descoberta de textos escritos que comprovam os elementos que formavam o cordel da corte portuguesa e, posteriormente, que serviriam de modelo para a escrita dos folhetos na colônia.

Neste caminho, o trabalho da autora toma corpo em meio a um confronto de ideias entre as duas literaturas e suas trajetórias históricas para, no final, nos apontar uma não relação de dependência entre ambas, mas sim uma independência consagrada principalmente por seus aspectos formais, como bem assimila no fragmento a seguir:

O objetivo deste estudo é confrontar duas produções culturais frequentemente associadas: a literatura de cordel portuguesa e a literatura de folhetos do nordeste do Brasil. A primeira tem sido apresentada como fonte, origem ou matriz da segunda. Apesar do equívoco da hipótese, da falta de estudos sistemáticos ou de análise comparativas que buscassem demonstrar tal vinculação, avolumam-se os textos em que ela é sugerida ou afirmada. (ABREU, 1999, p. 15)

Partindo da visão de dependência, aos poucos vamos nos familiarizando com o texto e com as ideias de Márcia Abreu e percebendo que, diante de seu trabalho de análise comparativa, os textos da folhetaria nordestina são muito diferentes dos folhetos do cordel português.

Essas diferenças se referem à composição formal, às condições históricas e sociais em que foram produzidos, relacionados aos casos de adaptação e reprodução dos cordéis portugueses em solo brasileiro, os quais são quase inexistentes, além de outros fatores que vão aos poucos nos apontando um caminho diferente dos já trilhados por alguns pesquisadores. Abreu defende uma independência cultural de nossos folhetos por meio de hipóteses que irão nos encaminhar para tal compreensão. Na visão de Abreu (1999), é necessário que:

Façamos isto. Vamos confrontar as duas literaturas, conhecer suas trajetórias históricas, comparar seus textos. Ao final deste estudo, ficará clara a impossibilidade de vinculação dessas duas formas literárias e, então, poderemos discutir as motivações da teoria da vinculação da literatura de folhetos nordestina à literatura de cordel lusitana. (ABREU 1999, p. 17)

Nesta linha de pensamento e na tentativa de compreender a formação da folhetaria de cordel nordestina, faz-se necessário um estudo aprofundado da literatura de cordel portuguesa, tida por muitos escritores como a fonte ou matriz da brasileira. Para esta compreensão, é necessário trazer ao centro do debate reflexões a respeito das características de cada uma destas manifestações.

Nessa ótica, os primeiros apontamentos de uma possível relação se dão por aspectos formais, temáticos e físicos, além de sua maneira de comercialização. Dessa forma e de maneira indefinida, Abreu defende que estes não são atributos suficientes para análise e classificação da folhetaria de cordel brasileira, “é, no mínimo, impreciso definir uma produção literária com base em locais e formas de venda, vendedores, dimensões tipográficas, ou seja, recorrendo-se apenas a elementos extrínsecos à obra” (ABREU, 1999, p. 20).

Além disso, o gênero e a forma irão ser responsabilizados em sua maioria por tais diferenças, uma vez que o cordel português traz em sua formação uma gama de aparatos e de produções que extrapolam os registros e histórias orais, que vieram mais tarde compor a parte da folhetaria de cordel nordestino ou da dita cultura popular. Ao falar em gênero, Abreu declara que a produção lusitana de cordéis é mais um gênero editorial do que literário, uma vez que todas as tentativas de definição se imbricam nos aspectos materiais e formais de vendas dessa produção, como podemos visualizar adiante:

Há ainda outros problemas que dificultam a conceituação do cordel português: o gênero e a forma. Não há qualquer constância em relação a esses aspectos: a literatura de cordel abarca autos, pequenas novelas, farsas, contos fantásticos, moralizantes, histórias, peças teatrais, hagiografias, sátiras, notícias... além de poder ser escrita em prosa, em verso ou sob a forma de peça teatral. (ABREU, 1999, p. 21)

Em grande parte dos estudos relacionados à literatura de cordel, iremos observar a predominância do comércio como um fator determinante para o avanço desta produção artística, cultural e literária, pois, com o avanço da imprensa, as ideias comerciais aumentam, como podemos visualizar adiante na fala da Abreu (1999), quando ela faz referência ao aspecto de mercadoria do cordel, que passa a ganhar relevância

desde que seu preço fosse acessível – daí a utilização de papel barato, a opção por um pequeno número de páginas, a venda nas ruas – e desde que o texto fosse adaptado para atender às necessidades de um público pouco

familiarizado com o estilo e com a estruturação do textos produzidos pela elite intelectual. (ABREU, 1999, p. 25)

Diferentemente dos folhetos nordestinos, que eram produzidos em sua maioria por pessoas pobres do meio rural e vistos como uma maneira de ascensão social e de sobrevivência, o cordel lusitano nem sempre seguiu este paradigma. Segundo Abreu (1999, p. 93), ao se referir aos cordelistas nordestinos, “a maioria deles nasceu na zona rural, filhos de pequenos proprietários ou de trabalhadores assalariados. Tiveram pouca ou nenhuma instrução formal. Alguns eram autodidatas, outros aprenderam a ler com parentes e conhecidos”. Eram esses os escritores que produziam pequenos versos que, quando cantados ou rimados por meio das cantorias, representavam histórias desafiantes do povo, marcados pelo tempo e pela história. Segundo Rodolfo Cavalcante (1982, *apud* ABREU 1999),

“no Brasil é diferente”, apontando como ponto central de divergência a questão formal: o folheto nordestino “tem que ser todo rimado/ com sua própria estrutura/ versificado [...] com a métrica mais pura”. Nisto reside a característica fundamental dos folhetos nordestinos, que se pautam por regras rigidamente estabelecidas quanto à rima, à métrica e à estruturação do texto, regras estas conhecidas pelos autores e pelo público. A obrigatoriedade de se utilizar forma fixa parece ser uma criação local, pois não há, em Portugal, tal uniformidade. (ABREU, 1999, p. 108)

O cordel português nem sempre fora escrito por pessoas de baixa instrução escolar. Em alguns casos, os escritores eram professores, médicos, advogados, militares, entre outros, que, de certa forma, faziam parte da elite, e reproduziam por meio da prosa, do verso e do teatro as histórias até mesmo de obras já existentes de outros gêneros, como podemos ver adiante:

O termo “literatura de cordel portuguesa” abarca textos em verso, prosa, de diversos gêneros, oriundos de várias tradições culturais, produzidos e consumidos por amplas camadas da população. O sucesso dessa fórmula editorial – divulgação de material impresso a baixo custos – atrai para esse tipo de publicação os mais diversos textos, destinados aos mais variados públicos. Desta forma, é possível entender o porquê da existência de gêneros tão variados, autores de praticamente todos os extratos sociais, traduções das mais variadas línguas, adaptações de autores eruditos, ou seja, “folhetos de todo feitio e assunto”. (ABREU, 1999, p.46)

Com isso, percebemos que os cordéis portugueses se aproximavam de um vasto público de todas as classes sociais e com objetivos diversos, às vezes até de pessoas que possuíam um gosto apurado por textos eruditos, considerados de maior complexidade de entendimento ou considerado como meio de acesso à cultura das

elites sociais mais refinadas de então. O que uniformizava tal produção e a fazia se aproximar do termo popular era sua materialidade, sua aparência e preço, não o texto, os autores e ou o público. Diante disso, Abreu (1999) compartilha a ideia de que

Aliando-se essas características formais ao que vinha sendo dito em relação ao enredo, pode se pensar que essas histórias retratam um mundo ideal, para o qual não cabe a crítica social, pois nele imperam valores morais claramente delimitados, tem-se certeza de que a justiça será feita, premiando os bons, e onde há uma ordem política também ideal, capaz de unir pobres e ricos na busca da justiça e bondade. Os cordéis lusitanos, enviados ao Brasil, dizem a seus leitores que não há por que se preocupar com questões políticas, econômicas ou sociais, já que a preocupação central deve ser a busca do Bem. (ABREU, 1999, p. 69)

Alguns aspectos não são muito importantes e, portanto, não abordados com frequência na produção lusitana: espaço, tempo, cenários geográficos, sucessão de locais e épocas, pois essas características são vistas como acessórias, não tendo muita importância para a produção cordelística portuguesa.

Nesta produção, o foco central é a busca do bem em detrimento do mal, dentro de princípios morais que regem a vida humana. Nestes escritos, as características formais se aliam ao enredo para a reprodução de um mundo que seja idealizado e possível de vida a todos, um espaço no qual a justiça é sempre feita premiando os bons e punindo os maus (herói/vilão), onde a política é sinônimo de justiça e bondade. Não existe em sua composição uma preocupação por questões de ordem política, econômica ou social, sua preocupação está em atender fielmente a moralidade, o bem, características da sociedade da época.

Assim, a questão tematizada pelos cordéis desconsidera classe ou divisões sociais, pois mesmo nas poucas vezes em que há menção a pobres e ricos isto não é percebido como desnível, uma desigualdade, já que todos vivem em harmonia, ajudando-se mutuamente. A grande distinção é entre o bem e o mal, e o que preocupa é o comportamento dos indivíduos sob essas duas ordens. Além dessas características de enredo, há questões formais que aproximam esse conjunto de folhetos. (ABREU, 1999, p. 67)

Diante deste olhar de não preocupação humana com questões econômicas, políticas e sociais no qual a fortuna cordelística portuguesa veio a se desenvolver, é que não vemos problema em comparar a produção brasileira e a portuguesa. O problema está na noção de “origem” veiculada em tal comparação, mas que na contemporaneidade já foi revista. Um tanto perigoso é atestar ou afirmar que o

cordel português tivesse servido ou se adequado às duras realidades em que o povo nordestino vivia.

O povo aposta, por meio da produção da folhetaria de cordel, em novas possibilidades para a vivência e o crescimento econômico da região nordeste. Durante longo período, as tipografias espalhadas pelo sertão alimentaram o comércio e a venda destas histórias que saciavam os sertanejos de pão e de cultura.

A literatura de folhetos nordestina se constitui dentro de uma organização, uma uniformidade, que lhe é peculiar em oposição às possíveis referências lusitanas. Tal processo se reforça pela tradição que, com o tempo, se tornou cânone desta literatura marcada pelas cantorias e folhetos, como podemos ver nas palavras de Abreu (1999):

Diferentemente da literatura de cordel portuguesa, que não possui uniformidade, a literatura de folhetos produzida no Nordeste do Brasil é bastante codificada. Pode-se acompanhar o processo de constituição desta forma literária examinando-se sessões de cantoria e os folhetos publicados entre os finais do século XIX e os últimos anos da década de 1920, período no qual se definem as características fundamentais desta literatura, chegando-se a uma forma “canônica”. (ABREU, 1999, p. 73)

A oralidade, a princípio, será para a literatura de folhetos nordestina, em sua formação, a válvula propulsora de divulgação e recolhimento destas narrativas, além de veículo fundamental de aproximação dos seres humanos por meio de suas relações. Não é de se espantar que os fatores multiculturais em que se formaram nossa identidade, enquanto nação, se reforçam nos contornos orais que foram ganhando espaços diferentes em nossa sociedade. O certo é que fomos e somos um povo de práticas orais fortes, que foram se eternizando por meio da escrita e da ilustração. Nossa produção de folhetos terá seu reconhecimento na concretização entre as práticas orais e escritas como podemos observar por meio do seguinte fragmento:

A produção de folhetos no Nordeste situa-se na encruzilhada entre a escrita e a oralidade, sendo impossível fixá-la de maneira definitiva em qualquer um desses polos. Embora os poetas registrem seus textos sob forma gráfica, não aderem completamente às convenções do discurso escrito. Grande parte do público, capaz ou não de decifrar os sinais gráficos da escrita, tampouco domina essas mesmas convenções. O registro gráfico implica acesso ao universo da escrita, que extrapola em muito a simples associação entre sons e grafismos. (ABREU, 1999, p.118)

A vida do homem nordestino será de fundamental importância para a criação do cordel, haja vista que em sua maioria esta produção sempre esteve muito associada com a realidade social do povo, espaço onde nascem e se inserem os poetas, trovadores, repentistas, cantores e tocadores que se interconectam para que esta literatura seja divulgada e não seja esquecida com o tempo. A essas personagens cabem a responsabilidade de denunciar, em seus poemas, as mazelas sociais que atingiam a todos no campo e nas cidades, promovendo a indignação de todos e rompendo com os extremos políticos e sociais.

Neste embate, existe a sombra de pertencimento exagerado de nossas práticas culturais com o que foi trazido pelos colonizadores portugueses. Mas, como tal sustentação pode ganhar forças se percebermos que existem tão grandes diferenças nestas produções? Há mais distâncias do que proximidades entre as características que conferem a folhetaria de cordel brasileiro ser uma ramificação do cordel português. Confirmando tal pensamento, Abreu ressalta que:

Aqui haviam autores que viviam de compor e vender verso; lá, existiam adaptadores de textos de sucesso. Aqui, os autores, e parcela significativa do público pertenciam às camadas populares; lá, os textos dirigiam-se ao conjunto da sociedade. Aqui os folhetos guardavam fortes vínculos com a tradição oral, no interior da qual criaram sua maneira de fazer versos; lá as matrizes das quais se extraíam os cordéis pertenciam, de longa data à cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano nordestino; lá interessavam mais as vidas de nobres e cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editores, que por sua vez também eram autores de folhetos; lá, os editores trabalhavam fundamentalmente com obras de domínio público. (ABREU, 1999, p.104-105)

Diante destas reflexões, vamos percebendo que a folhetaria de cordel foi inserindo-se principalmente no nordeste brasileiro, construindo-se para si, com arranjos peculiares a nossa realidade. Diante disso, é que iremos nos apoiar para tentarmos empreender análise posterior da narrativa de Saramago, ambientada e ilustrada por um nordestino. Neste capítulo do trabalho nossa tentativa foi em tentar compreender essas distintas culturas, em que o cordel brasileiro se fez tomando para si roupagens novas e se fazendo firmar na identidade de uma manifestação dos costumes e da vida de um povo.

No capítulo posterior, vamos nos ocupar na realização de um trabalho de análise entre a escrita de Saramago e suas características em consonância com a ilustração do cordelista J Borges para a compreensão do todo da obra.

Escrita e xilogravuras saltam do papel em uma narrativa que desperta a curiosidade leitora para o que virá adiante. Portanto, nos aprofundaremos em um estudo de análise referentes às questões do texto e da ilustração, realizando apontamentos que comprovem tais afirmações ao longo da história a qual nos propomos analisar, tendo em vista questões teóricas pertinentes frente à literatura infantil que possam somar em nossas análises.

CAPÍTULO 4

ENTRE O TEXTO E A ILUSTRAÇÃO XILOGRÁFICA DE *O LAGARTO*

Este capítulo é destinado para realização da análise da história *O Lagarto*, à luz de teorias que sirvam como suporte para compreensão da colaboração entre texto e imagem, assim como aquelas que tragam imagens como recursos independentes de compreensão ao centro de nossa discussão. Dessa forma, iremos pensar a imagem em seu conceito amplo de significação e como um possível caminho de interpretação de contextos variados.

Nesse trabalho, iremos empreender uma leitura diante do texto literário e todos os recursos linguísticos e visuais utilizados para sua produção, a exemplo das imagens e toda a sua carga interpretativa (cores, tamanhos, formatos e significados), além da estrutura física do livro e das relações entre autor e ilustrador.

4.1- A obra *O Lagarto* de José Saramago

A obra *O Lagarto* (2016) de José Saramago, com a colaboração de J. Borges, é uma versão nova e moderna de uma história capaz de causar encantamento por meio de seus recursos linguísticos apresentados na composição discursiva verbal. Esta narrativa já havia sido publicada pela primeira vez no diário *A Capital* (1969) e no semanário *Jornal do Fundão* (1971-2). No ano seguinte (1973), a mesma obra foi publicada no livro *a Bagagem do Viajante* do mesmo autor como texto verbal, sem a presença de ilustração.

A obra *O Lagarto* é uma mistura eloquente do que há de mais simplório e rico na leitura de palavras e, sobretudo, de imagens para a literatura infantojuvenil. O livro em questão se apresenta como um conto português, cujo mote seria a tradição dos contos de fadas europeus. Porém, conforme o leitor vai adentrando as linhas textuais e conhecendo os fatos da narrativa, passa a se questionar se ali há ou não o relato de conto de fadas tradicional.

A narrativa inicia-se com o surgimento de um imenso lagarto que aparece em meio a uma região comercial e famosa da capital portuguesa chamada Chiado. O animal posicionado no meio da rua começa a enfrentar as pessoas e a avançar

em direção aos carros, causando certo caos naquele ambiente e em consequência, hostilidade entre os moradores. Entre a riqueza dos vocábulos que compõem a parte da escrita textual, surgem imagens típicas que trazem à memória do leitor/espectador o traço simples da literatura do cordel brasileiro, reinventando fatos simples, narrados com sabor e vontade da imaginação daquele que se deixar levar pela mágica do enredo.

O caos é sempre uma situação desconfortável a qualquer pessoa, e imaginar um lagarto parado, aterrorizando a rotina de um povo pálido e calado, a observar uma frota de carros abandonados por seus donos medrosos, e em meio a tudo isso ouvir o eco estrondoso dos gritos de uma pobre velha, é o suficiente para toda uma cidade parar.

A narrativa segue seu curso, sendo enriquecida com o que a palavra não consegue revelar, uma vez que as imagens representam e falam por si. Os traços avantajados, as cores, os formatos e a intensidade das cenas levam a pobre velha ao hospital e diante de tamanho alvoroço. Chegamos ao ponto em que as fadas começam a atuar na narrativa.

Na composição do livro, vemos as imagens xilogravadas do cordel como abordado em capítulo anterior desta pesquisa. Tal técnica provém de raízes medievais que tinha por objetivo narrar os feitos heroicos de seu povo. Na obra em estudo, percebemos em páginas iniciais a presença de um personagem que impõe na construção do enredo certo medo, pavor, caos, representando, de certa forma, a presença do mal. Em páginas subsequentes, este mesmo personagem se transformará em uma rosa vermelha por intermédio de fadas, levando o espectador a uma outra dimensão que não à primeira.

Sendo visualizado inicialmente como uma figura grotesca e má, essa personagem assume um papel oposto ao bem, e toda cidade é afetada pelo estranho animal, o embaraço e a luta pela sobrevivência demonstra o poder de força e organização a que o povo está submetido. Essas cenas se comprovam e ganham destaque, por meio do forte diálogo em que acontece o discurso escrito com as ilustrações xilográficas. Dessa forma, é importante pensar no contexto brasileiro a que tal técnica veio se instalar, as lutas do cangaço, as dificuldades de sobrevivência e o mito do herói que, ao longo do tempo, foi instaurado em solo brasileiro por meio da força e das lutas por território, vingança e sobrevivência em meio à aridez do sertão nordestino.

4.2 Texto e imagem: elementos de compreensão discursiva

Em *O lagarto*, temos uma obra infantojuvenil, com traços da literatura de cordel e, por meio das ilustrações xilográficas que compõem a narrativa, somos expostos a elementos que aproximam o leitor/espectador da realidade da sociedade portuguesa e brasileira, uma vez que a história acontece no Chiado português e ambientada por xilografias de um ilustrador do interior pernambucano. A narrativa do conto é acompanhada de imagens simplórias e, ao mesmo tempo, muito ricas, pois as ilustrações com todas as suas características colaboram para a compreensão do texto escrito, principalmente para estabelecer relações entre o real e a fantasia imaginativa dos leitores.

Antes mesmo de seguirmos com nossa análise, é importante realizarmos algumas reflexões que nos encaminhe a pensar sobre a imagem em seu sentido amplo. Dessa forma, o que seria então a imagem na contemporaneidade? Qual a sua função para a compreensão linguística literária? A esse respeito o pesquisador Emmanuel Alloa (2015, p. 7) tece as seguintes observações: “O que é uma imagem? A múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo parece – e esse é seu paradoxo – inversamente proporcional à nossa faculdade de dizer com exatidão ao que elas correspondem”.

Por esse viés, é possível encaminhar nossas reflexões no sentido de compreender a ilustração como detentora de significados múltiplos, com autonomia compreensiva, característica forte da imagem no campo literário. Além de complemento que desenha a escrita, é por si só um campo independente de sentido e significados. Os artefatos que trazem vida às imagens, como cores, formatos e tamanhos se conectam e colaboram para tal independência e autonomia.

O lagarto traz ao público infantil um conto que foi produzido nos moldes para atender a todos os públicos, mas, sobretudo a criança. O livro apresenta-se com capa e contracapa dura sem orelhas, o mesmo não vem paginado, o que dá a entender uma dimensão de continuidade para a compreensão de sentidos. Podemos perceber com isso que os recursos escritos e imagéticos não se encerram, quando finaliza-se a história, mas são deixados em aberto para que novas interpretações possam vir à tona. Nesse, sentido podemos perceber que

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem. Elas apresentam não apenas uma superfície, mas uma face que encara o espectador. (MITCHELL, *apud* ALLOA, 2015, p 166)

Na obra que estamos analisando, as imagens apresentam esta relação de cumplicidade e provocação ao expectador uma vez que buscam este olhar atencioso do leitor para o desvendar de suas faces frente a narrativa em curso, além de suas relações com o texto escrito.

Na capa e contracapa, podemos visualizar imagens simples de personagens do cotidiano dos pequenos leitores, colaborando para a produção da leitura, uma vez que a imagem do céu azul estrelado pode sugestionar uma vasta imensidão de possibilidades que o público infantil é capaz de formular em sua heterogeneidade. Além disso, vemos a imagem do pássaro como um convite à liberdade imaginativa contida em cada pessoa e, por fim, a imagem forte e grotesca do lagarto como um meio para o trabalho com as sensações, as vibrações entre a infância e o mundo em sua totalidade e complexidade.

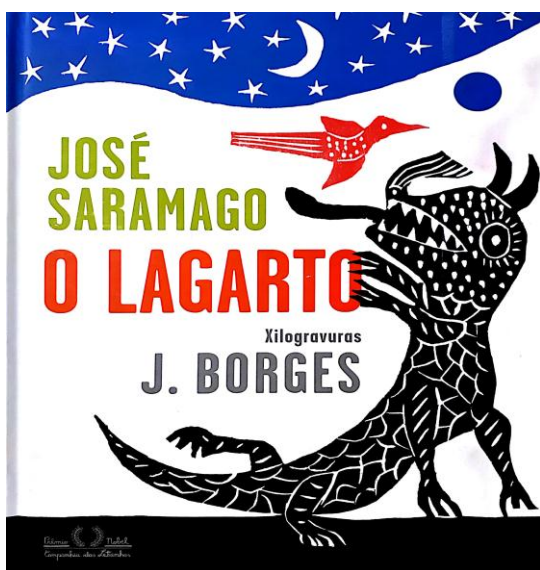


Figura 1 - Capa ilustrativa de *O Lagarto* (2016)



Figura 2 - Contracapa do livro *O Lagarto* (2016)

Essa apresentação se reforça quando paramos para realizar uma análise substancial do cenário e dos personagens a quem somos apresentados. Inicialmente, a figura do pássaro, em oposição ao lagarto, nos remete à ideia de liberdade, ser indefeso, puro, seria uma espécie de imagem do bem, contrastando com o grande lagarto, ser agressivo, movido por artimanhas, capaz de construir o

alvoroço, de agredir, de provocar uma situação em que a paz não é instaurada. Ainda na capa, temos um céu azulado com estrelas e com a presença da lua, o que nos motiva a pensar na noite como um período oportuno para a construção do caos e do medo. Para o ilustrador Roger Duvoisin (*apud* HUNT, 2010, p. 241),

As crianças não veem o mundo como nós. Enquanto vemos apenas o que nos interessa, elas veem tudo. Elas ainda não fizeram nenhuma escolha; a criança também tem a propensão a apreciar esse mundo detalhado em termos de acontecimentos, de coisas sendo feitas ou, em outras palavras, em termos de histórias.

Nessa visão, somos levados a pensar a ilustração, colocando-nos, em dados momentos, na posição da criança que recebe a história e analisar qual seria o seu pensamento acerca das ilustrações ali contidas, o que elas têm para dizer ao seu expectador e o que o leitor apresenta de entendimento diante do que está sendo visto.

Esse campo vasto de possíveis entendimentos não pode ser deixado ao acaso, senão estaremos correndo o risco de dissipar caminhos que possam enriquecer nosso *corpus* de análise. Cada aspecto tomado para a composição do livro apresenta significados amplos que trazem um pouco de seus produtores e do tempo em que foi produzido, uma atitude recorrente que também procuramos levar em consideração neste trabalho.

Pensando as cores que estão presentes em todo o composto da obra, é possível visualizar que o editor se utilizou em sua maioria do azul, vermelho, preto, branco e verde, cores essas que têm forte associação com as bandeiras de Portugal e do Brasil, o que por sua vez ressalta as relações entre autor e ilustrador. Importante lembrar que a obra foi publicada pela Companhia das Letrinhas em Novembro de 2016, e que teve reconhecimento pela Cátedra Unesco de Leitura PUC-Rio por sua excelência literária, plástica e editorial.⁶

Na parte interna da capa e contracapa, podemos acompanhar a sequência do céu estrelado sob a cor azulada, em contraste com a externa que se encerra na cor verde. Pensando essas relações, vemos a noite estrelada que traz para a história o suspense e a confirmação para a feitura do enredo finalizando com a cor verde, quando há o desfecho final e a intervenção das fadas. Tal cor, segundo *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luiz Borges e Margarita Guerrero (2000, p.

⁶ Informação obtida no site <http://iiler.puc-rio.br/catedra.puc-rio.br/catedra/> e acessada em 20/09/2018.

198), tem forte associação com o mundo das fadas, uma vez que se trata da cor preferida das mesmas.

Em sua contracapa final, visualizamos novamente a figura do lagarto e de um carro parado. Temos aí uma pequena chamada que aguça a curiosidade do leitor para a realização da leitura e, conseqüentemente, para folhear as páginas da história que segue.



Figura 3 - Capa interna de *O Lagarto* (2016)



Figura 4 - Contracapa interna de *O Lagarto* (2016)

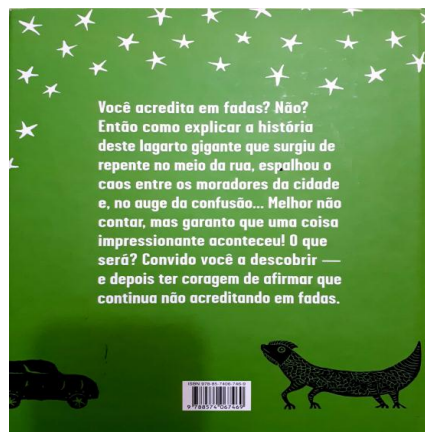


Figura 5 – Contracapa de *O Lagarto* (2016)

Podemos considerar que a literatura infantil cumpre com seu papel de ser experiência, de propor leitura doce e calma, de não cobrar, mas de suavemente mexer nas sensações, na personalidade e sobretudo na imaginação de todos, provocando sentimentos diversos diante da obra de arte. A obra de Saramago (2016) passa por esse crivo de construção, uma vez que carrega em sua

composição xilogravuras que mantém uma dada conexão com a escrita, por conta do diálogo colaborativo que existe entre ambos.

Pensar isso é encaminhar este trabalho de análise para uma ótica infantil da palavra, entender as relações entre o texto poético e as imagens xilogravadas, compreender o enredo, a linguagem e toda a sua composição discursiva.

Como dito anteriormente, na capa do livro podemos visualizar um imenso lagarto em preto e branco que entra em contraste com o céu estrelado, dividindo o espaço com a lua e um pássaro vermelho, que parece estar voando. Ao observarmos os traços fortes das xilogravuras, somos convidados a pensar nos aspectos físicos que compõem o personagem principal, causador de tamanho alvoroço e caos aos moradores do Chiado português, como iremos acompanhar mais adiante na obra. No entanto, estes ainda não são elementos suficientes para desacreditarmos de sua ideia primeira, uma história de fadas, ambientada pela descrição simbólica das estrelas, do pássaro e da noite enluarada:

De hoje não passa. Ando há muito tempo para contar uma história de fadas, mas isto de fadas foi chão que deu uvas, já ninguém acredita, e por mais que venha jurar e trejarar, o mais certo é rirem-se de mim. Afinal de contas, será a minha simples palavra contra a troça de um milhão de habitantes. Pois vá o barco à água, que o remo logo se arranjará. (SARAMAGO, 2016, p.1- 2)

Podemos perceber, pelo discurso inicial, que não existe uma relação lógica entre as imagens usadas na capa com o início do diálogo verbal, mas sentimos que algo forte e até assustador está por acontecer, tendo em vista as próprias características dadas ao personagem mais adiante. A respeito das imagens, percebemos que elas apresentam certa autonomia frente às interpretações de sentido. Nessa lógica, consideramos as imagens que compõem a história como artefatos com vida e significados próprios que, na mesma proporção que interagem com a escrita, vivenciam certa independência de interpretação, uma vez que isso varia muito de leitor para leitor.

Na narrativa, é possível perceber que as imagens tomam lugares alternados, que se movimentam conforme vão ocorrendo as ações por meio da escrita, colocando-nos novamente num posicionamento de pensar a autonomia imagética. Em conformidade com Alloa, podemos refletir que, na profusão de cores espalhadas pelas páginas de *O lagarto*, podemos pensar nas múltiplas interpretações que podemos realizar diante das ilustrações, uma vez que uma mesma imagem pode

trazer diferentes significados, o que nos deixa na incerteza de dizer com clareza o significado único para o campo das imagens. Em suas reflexões, o teórico nos alerta a pensar que estamos em todos os momentos expostos ao poder que as imagens têm de nos fazer pensar e de nossas limitações em trazer ao centro das relações interpretativas tudo que há por detrás das relações imagéticas:

somos perpetuamente superexpostos às imagens, interagindo com elas, mas se alguém nos pedisse para explicar o que é uma imagem, teríamos dificuldades de fornecer uma resposta. Poder-se-ia retrucar que existem duas razões para essa dificuldade e que a questão está mal colocada. Por um lado, interrogar-se sobre o que é uma imagem seria ainda ignorar que a imagem tende a se disseminar, declinar-se dela mesma em formas plurais, se desmultiplicar em um devir-fluxo que se sustentaria instantaneamente no Um". (ALLOA, 2015, p. 07)

Ao pensar a imagem na dimensão de algo plural, suscetível a tantas interpretações, é importante avaliarmos sua relação com o texto verbal, uma vez que a mesma pode trazer consigo uma infinidade de significados passíveis de interpretação. Na primeira parte do conto em questão, perceberemos uma descrição clara das características físicas do personagem principal, levando-nos a pensar no caos instaurado e na sensação de medo por conta da relação entre os vocábulos usados em consonância com a imagem descrita do animal. A princípio, temos nestas páginas a imagem do lagarto em oposição ao grande casarão típico da arquitetura central desta região portuguesa. A noite é reconhecida como marco temporal, pois, ao longo de toda parte à esquerda do leiaute da página, contraposta ao texto, percebemos a ilustração de estrelas envoltas pela lua criando uma atmosfera propícia à construção do medo e do pânico resultantes da presença do animal.

Algo interessante e observado na análise que é importante destacar em nossas reflexões, é que no tecido verbal aparece a informação de que o lagarto é verde, no entanto na ilustração xilográfica dessa página, o mesmo aparece em cor preta confirmando a atmosfera de medo e pavor a que se refere as ações.

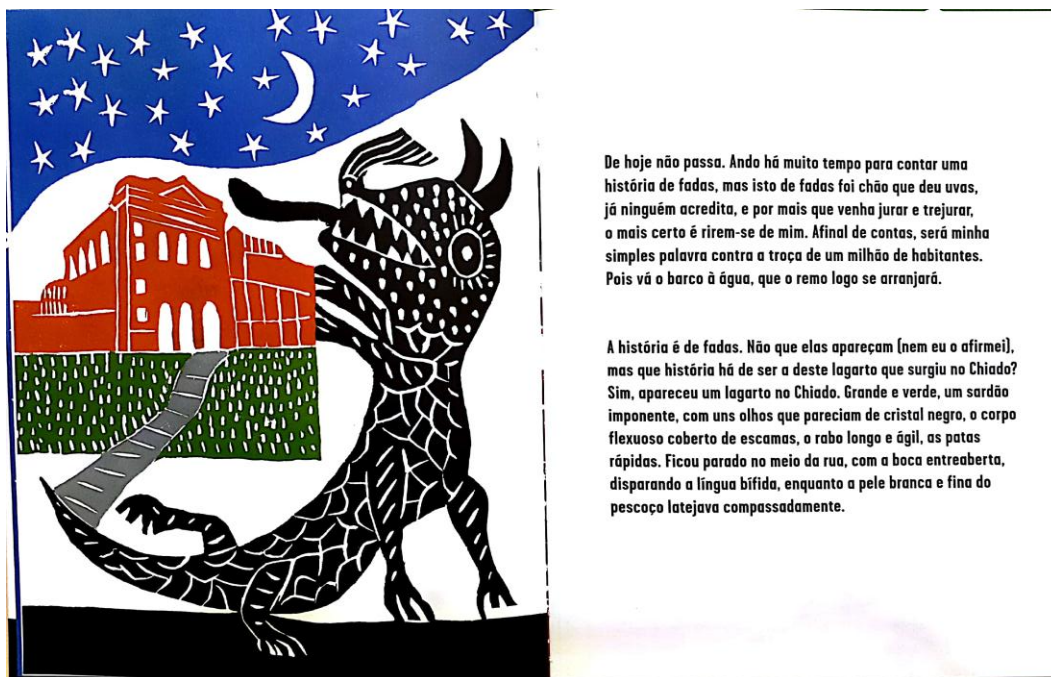


Figura 6 - Páginas 01 e 02 - *O lagarto* (2016)

Em relação ao texto verbal, o narrador revela que:

A história é de fadas. Não que elas apareçam (nem eu o afirmei), mas que história há de ser a deste lagarto que surgiu no Chiado? Sim, apareceu um lagarto no Chiado. Grande e verde, um sardão imponente, com uns olhos que pareciam de cristal negro, o corpo flexuoso coberto de escamas, o rabo longo e ágil, as patas rápidas. Ficou parado no meio da rua, com a boca entreaberta, disparando a língua bifida, enquanto a pele branca e fina do pescoço latejava compassadamente. (SARAMAGO, 2016, p.12).

No segmento da página, o texto escrito e a ilustração revelam o comportamento do personagem lagarto, que se mostra como um animal agressivo e feroz diante da cidade. Nessa sequência, podemos perceber que, na disposição em que é construído texto e imagem, percebemos relevância para a produção dos sentidos. Assim, o texto vai para a parte esquerda do leiaute da página e a imagem vem para a parte do lado direito, dando ênfase à situação caótica iniciada pela presença do animal. Em relação às cores utilizadas na ilustração, as imagens são marcadas por cores mais escuras, o que comprova o apavoramento suscitado. Em relação à representação do lagarto, o personagem se apresenta posicionado em pé, como se estivesse avançando em direção à mulher, investindo no desejo de devorá-la. Seu corpo avermelhado demonstra a voracidade com que o sangue corre em

suas veias e isso explica a rapidez e a bravura, confirmados pela parte textual descrita no seguinte fragmento:

Era um animal soberbo. Um pouco soerguido, como se fosse lançar-se numa súbita corrida, enfrentava as pessoas e os automóveis. O susto foi geral. Gentes e carros, tudo parou. Os transeuntes ficaram a olhar de longe, e alguns, mais nervosos, meteram pelas ruas transversais, disfarçando, dizendo consigo próprios, para não confessarem a covardia, que a fadiga, como diz o médico, causa alucinações. (SARAMAGO, 2016, p. 3 e 4)

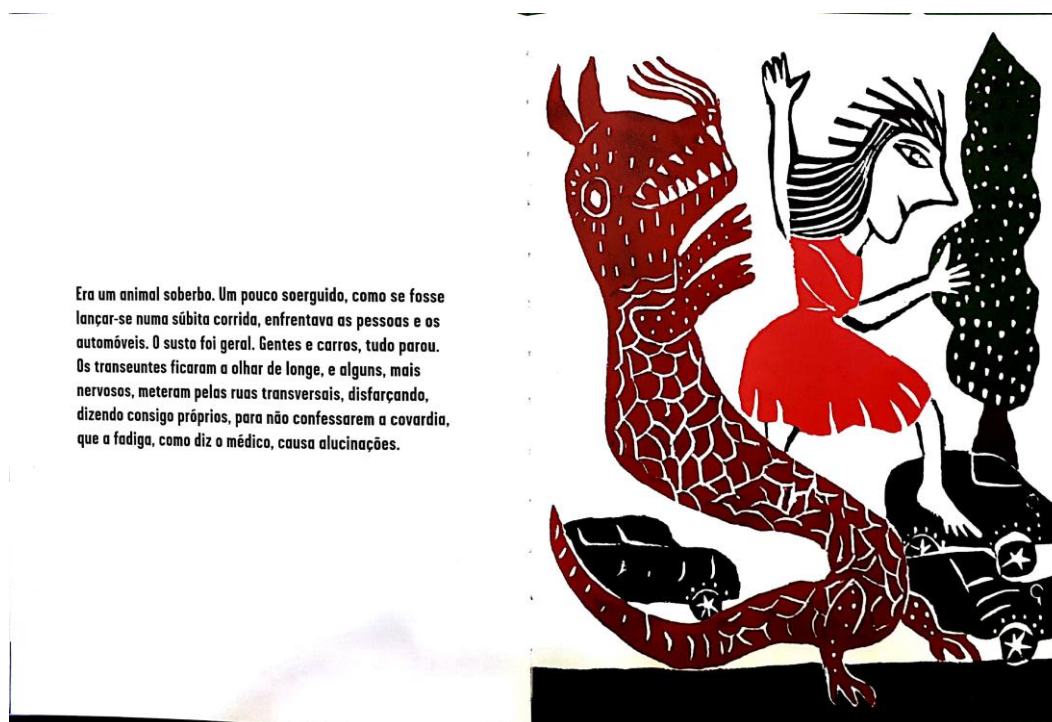


Figura 7 - Página 03 e 04 - *O Lagarto* (2016)

Na junção texto e imagem, a narrativa instiga no leitor/espectador a dúvida pela opção do tom vermelho predominante na cena como ilustração da fúria do lagarto transformado na “rosa rubra”, cor de “sangue” ao fim da narrativa. Para chegarmos à resposta a esse questionamento, precisamos refletir sobre as relações entre o texto escrito e as imagens, à medida que percebemos que ambos, texto e imagem, são partes de diálogos que se completam para descreverem a cena.

A partir deste pensamento, passamos a considerar que há diferenças na estrutura organizacional do livro ilustrado com o de ilustração. O primeiro é representado pela escrita e imagem, no entanto, se retirarmos as ilustrações, a história ganha significação nova, nestes livros as imagens estão em destaque, com

tamanhos e formatos grandes e cores avantajadas, as imagens apresentam grande papel semiótico e semântico. Para Pereira (2009):

O livro ilustrado é um tipo singular de publicação, que coloca lado a lado não apenas dois meios distintos, um verbal e outro visual, mas dois tipos de linguagem que diferem entre si enquanto realizações estéticas. Não obstante a aparente obviedade dessa afirmação, o encontro da palavra com a imagem no mesmo espaço físico do livro é fenômeno bastante complexo, envolvendo a sua consideração em conjunto e o entendimento de suas relações necessariamente como dialogais. (PEREIRA, 2009, p. 385)

Em consonância com o pensamento da autora supracitada, a escritora Linden (2011) diz que “o livro ilustrado evoca duas linguagens: o texto e a imagem. Quando as imagens propõem uma significação articulada com a do texto, ou seja, não são redundantes à narrativa, a leitura do livro ilustrado solicita apreensão conjunta daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado” (LINDEN, 2011, p. 08) e continua “as imagens, cujo alcance é sem dúvida universal, não exigem menos do ato de leitura”, finalizando afirma que “como o texto, a imagem requer atenção, conhecimento de seus respectivos códigos e uma verdadeira interpretação” (LINDEN, 2011, p. 08). Já o livro com ilustração é aquele em que a imagem é vista apenas como acessório, que tem por objetivo acompanhar o texto, interpretar as palavras e dar sentido à narrativa.

No livro ilustrado há a descoberta pela visualização, leitura e interpretação das imagens e cenas que iniciam, desenrolam e finalizam a história. Em relação ao segundo, livro de ilustração, podemos atribuir ao texto escrito um papel de extrema importância no auxílio da compreensão dos fatos, marcando uma estreita relação de dependência. Segundo Peter Hunt (2010),

A literatura infantil toma emprestadas características de todos os gêneros. Mas existe um gênero para o qual ela tem contribuído: o livro ilustrado, que é distinto do livro com ilustração. Essa distinção é, em grande parte, organizacional. Porém se lembrarmos que a ilustração altera o modo como lemos o texto verbal, isso se aplica ainda mais ao livro ilustrado”. (HUNT, 2010, p. 233)

Diante disso, visualizamos que, para a composição da literatura infantil, é necessário pensarmos que a mesma é feita a partir das características de muitos gêneros que se envolvem entre o eixo oral e a escrita. Essa literatura têm se destacado, quando traz ao centro das discussões o livro ilustrado, uma vez que traz

a esse público a possibilidade da construção imaginativa por meio da leitura de imagens.

Na contemporaneidade, isso tem se tornado o alvo para calorosas discussões entre teóricos e críticos da literatura infantil, uma vez que os poucos trabalhos nesta área trazem ainda discussões muito simples e rápidas das obras ilustradas, sem a profundidade que o tema merece. Com este pensar, tentaremos trazer para nossas discussões de *O lagarto*, análises de aspectos que vão além das palavras, dos recursos estruturais e gráficos, visto que o livro ilustrado e suas ilustrações possuem recursos independentes na promoção da leitura e compreensão. Recursos que, por sua carga discursiva de sentido, são capazes de levar o leitor para a produção imaginativa, para a reinterpretação da história ali narrada, desvelando a obra literária que é completa em sentido duplo da palavra, escrita e ilustração.

Para Hunt (2010),

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

Dessa forma, ressaltamos a importância da obra ilustrada, pois, se a crítica já considera essencial o poder de complementação de sentido que as imagens têm sobre a escrita nos livros, é imprescindível pensar o quão grandioso é o universo de interpretação e sentido no livro ilustrado. Em mais uma passagem da obra, podemos observar que o trabalho ilustrativo se associa ao recurso verbal na soma e acréscimo de sentido, embora sejamos conscientes de que a produção de sentido é carregada de individualidade e de recursos independentes em sua construção.

Nas páginas 05, 06, 07 e 08, por exemplo, a economia das palavras dá lugar à imagem, que ocupa o grande espaço da folha de edição, procedimento que segue pelas demais páginas e nos mostra certa credibilidade para a continuação da história por meio do recurso da imagem. Ainda nas páginas 07 e 08, temos os moradores da cidade na cor preta, e armados, correndo em direção ao imponente lagarto, além desses personagens, ainda temos o pássaro da capa inicial do livro que segue na mesma combinação representando a situação caótica a que o povo foi submetido.

Todas essas imagens contrastam com a moça florista que se encontra em vermelho, cor esta que será, nas próximas páginas, tomadas pelo personagem principal até que ele se metamorfoseie e por intermédio das fadas (ou não) em uma grande “rosa rubra”. A presença das fadas na história traz certo equilíbrio para a resolução da situação que estava ocorrendo. Observemos abaixo as imagens às quais estamos nos referindo:



Figura 8 - Página 05 e 06 de *O lagarto* (2016)



Nem foi preciso mais nada.
Num ápice a rua ficou deserta, os lojistas desceram as
portas, e uma rapariga que vendia violetas (era o tempo delas)

largou o cesto, e as flores rolaram pelo chão, de tal maneira
que fizeram em volta do lagarto um círculo perfeito, como
uma grinalda de aromas.

Figura 9 - Página 07 e 08 de *O Lagarto* (2016)

Para Margaret Meek (*apud* Hunt, 2010, p. 234),

Podemos dizer que uma página em um livro ilustrado é um ícone para ser contemplado, narrado, explicado pelo espectador. Ela guarda a história até que haja uma narração. Assim, no começo, as palavras são poucas; os acontecimentos da história estão nas ilustrações que formam texto polissêmico. O leitor tem que descobrir qual dos eventos pictóricos transmite o argumento, enquanto cada releitura mostra que outros dados também podem ser levados em conta.

Em suma, as observações aqui reunidas apontam para a importância de avaliarmos a obra *O Lagarto* no conjunto das discussões críticas que consideram a imagem dos livros ilustrados em oposição aos livros com ilustração e a síntese que marca a relevância dos livros entre si. O texto, em sua complexidade de fatores estruturais, tende a manter uma relação estreita com as imagens e todas as suas formas, aspectos, cores e tamanhos, fazendo com que todos os elementos sejam convertidos a todos os efeitos de sentido possíveis. Nesse diálogo colaborativo, é possível percebermos que:

Os livros ilustrados podem desenvolver a diferença entre ler palavras e ler imagens: não são limitados por sequência linear, mas podem orquestrar o movimento dos olhos. O mais importante, como disse Sonia Landes, é que “no entendimento dos ilustradores de hoje, os livros ilustrados lidam na realidade com dois argumentos, o visual e o verbal; cada um pode ser escalonado separadamente para um mútuo reforço, contraponto, antecipação ou expansão”. (HUNT, 2010, p. 234)

Texto e imagem formam o conjunto das obras ilustradas, visto que se completam e colaboram para proporcionar compreensão de uma narrativa até então desconhecida, ao passo que a leitura de outros leitores alinhavam outras interpretações, indo além da primeira realizada, isso vai organizando um mundo de sentido e significados. Nessa tarefa de dar sentido à obra, existe a liberdade por parte do leitor para a imaginação, para a construção de conceitos, falar, tocar o livro e tudo que há nele, sem juízos de valor do que possa ser correto ou não. A liberdade se faz presente para a aquisição da leitura narrativa.

O recurso imagético não está na narrativa apenas para decifrar códigos escritos, mas tem função própria de trazer ressignificação ao enredo além daquele que já existe pela escrita. Esse recurso promove o jogo de redesenhar a escrita fortalecendo sua carga de possíveis interpretações e significados, os quais, por sua vez são responsáveis por aproximar crianças de adultos, uma vez que há modos

diferentes de interpretar uma mesma história. Ainda na concepção de Hunt (2010), é possível perceber que os livros ilustrados

Têm um grande potencial semiótico/semântico; decididamente não são simples coleções de imagens, livros de pinturas costuradas juntas de modo negligente ou astucioso. Esse é um meio no qual as páginas podem ser vistas em termos de aberturas e de livre exploração das interações de dois meios; pois, como disse Nicholas Tucker, "a arte do livro ilustrado [...] reside nas interações entre ilustração e texto". (Hunt, 2010, p. 234-236)

Como esclarecido, *O lagarto* é ilustrado pelo cordelista e xilogravurista J. Borges. Vale lembrar que na arte da xilogravura, concentram-se as imagens típicas da literatura de cordel. Essas imagens, como podemos observar no livro, são repletas de cores fortes em alguns momentos e, em outros, transitam entre tons de, modo geral, preto e branco, intercalando formatos e tamanhos diversos que se entrelaçam para descrever a cena que vai sendo narrada no livro. O livro traz, por meio de suas ilustrações, personagens e cenários que fazem parte das histórias orais contadas e registradas por meio da literatura de folhetos.

Dessa forma, a noite enluarada repleta de estrelas faz saltar para fora da história personagens animais e humanos em um ambiente ora tomado pela calma da natureza, ora pela agitação e o caos humano. Entre o conforto e o desconforto, a paz e a guerra, o início e o fim se concretizam entre o mito e as histórias de fadas, finalizando a narrativa com uma quadra característica do cordel europeu por meio de seus versos. Ainda diante disso, é possível pensar nas relações que aproximam autor e ilustrador na busca de trazer à obra aspectos que representam o povo e tudo aquilo que faz parte da contemporaneidade, sem discriminação de artefatos de sentido na produção da obra literária.

A infância marcante de Saramago e suas viagens à casa de seus avós em consonância com os espaços bucólicos a que a arte xilográfica veio se constituir em terras brasileiras, propositadamente ou não, vai se formando em um cenário de produção propícia em que as imagens, além das contidas no enredo do conto, vão se entrelaçando e construindo significados pertinentes de ressignificação da vida.

Diante dessas características, temos a produção de uma obra literária, de fácil entendimento e compreensão, pois as imagens dos cordéis são carregadas de significados que têm por função complementar e dar sentido ao discurso. No caso em questão, percebemos que a xilogravura atua como parte fundamental na narrativa de Saramago.

4.3 Ilustração e texto: a representação do caos em *O Lagarto*

A história segue seu curso no momento em que o caos se instaura no Chiado português, além das pessoas que correm de um lado para o outro na tentativa de escapar ou se desviar do animal. Surgem também os apitos e sirenes da guarnição dos bombeiros e das forças armadas, no sentido de conter o animal e resolver a problemática instaurada. Neste momento, é possível observar o animal em cor vermelha, mas tendo para si um pouco mais de calma. Isso tem forte ligação com a formação da grinalda de aromas que foi feita em volta da cabeça do lagarto pelas violetas que rolaram da cesta da moça que vendia flores nas páginas anteriores. De repente, o curso da história toma rumos diferentes e o alvoroço fica restrito aos moradores da cidade, enquanto o lagarto se tranquiliza lentamente, como podemos ver em Saramago (2016),

Nem foi preciso mais nada. Num ápice a rua ficou deserta, os lojistas desceram as portas, e uma rapariga que vendia violetas (era o tempo delas) largou o cesto, e as flores rolaram pelo chão, de tal maneira que fizeram em volta do lagarto um círculo perfeito, como uma grinalda de aromas. (SARAMAGO, 2016, p. 07-08)

No prosseguimento das ações, o narrador põe em evidência a situação caótica dos moradores do Chiado:

O animal não se mexeu. Agitava devagar a cauda e erguia a cabeça triangular, farejando. Alguém devia ter telefonado. Ouviram-se apitos, e as duas saídas da rua foram bloqueadas. De um lado, bombeiros com o material todo, do outro, forças armadas com todo o material. Havia quem dissesse que o lagarto era venenoso, quem afirmasse que as escamas resistiam a bala. A velha continuava a gritar, embora ninguém soubesse onde. A atmosfera carregava-se de pânico. (SARAMAGO, 2016, p. 09)

O percurso da história vai aos poucos nos aproximando do pensamento de que as ilustrações representam vida para a história narrada, uma vez que as mesmas sugerem movimento e podem assumir funções e aspectos múltiplos. Visualizamos certa liberdade em que texto escrito e imagens vão além de complementação um do outro, ao passo que isso ocorre, surgem novas interpretações para a mesma história. Além disso, é importante ressaltarmos as palavras de Hunt (2010), quando ele assevera que

Os livros ilustrados também podem fixar as palavras numa interpretação restrita, prosaica. É obvio que não há nenhum sentido no qual as imagens

possam “simplesmente” ilustrar o que as palavras dizem; elas devem interpretá-las, mas a interpretação pode ser insípida ou ajustar-se a estereótipos visuais de forma ou cor padrões visual-verbais, comerciais/populares. (HUNT, 2010, p. 236)

Ao refletir sobre tais palavras, é possível estabelecer certa diferença entre quem produz o livro ilustrado e quem os recebe. Existem diferenças na maneira de perceber e interpretar as imagens e as crianças possuem certa liberdade que lhe são peculiares à idade e que, por sua vez, não diminuem o valor literário da obra. Ainda nas páginas 09 e 10, vemos desenhos com traços alongados, cores fortes, que saltam entre uma página e outra como numa brincadeira, e há personagens animais com características e com olhar humano.



Figura 10 - Página 09 e 10 de *O Lagarto* (2016)

É uma recorrente na narrativa saramaguiana a presença de personagens animais, ou que fazem parte da natureza, sobretudo nas obras infantis, tais recursos usados estão intimamente ligados com a infância do autor na aldeia em que morava e que depois voltava para passar férias com os avós.

Na obra em questão há a presença livre de animais que se contrastam por suas ocupações ao longo da história. Percebemos que a narrativa transita entre a marca temporal do dia e da noite, na paisagem do Chiado português.

Ainda nas páginas 07 e 08, visualiza-se o caos que é causado às pessoas pela presença do animal. No projeto editorial, os personagens dessa passagem

saltam livremente entre uma página e outra, dando-nos ideia de movimento com que a cena é descrita. São vistos homens armados e mulheres a correr para deter o que era a representação do medo e pavor.



Nem foi preciso mais nada.
Num ápice a rua ficou deserta, os lojistas desceram as
portas, e uma rapariga que vendia violetas (era o tempo delas)

largou o cesto, e as flores rolaram pelo chão, de tal maneira
que fizeram em volta do lagarto um círculo perfeito, como
uma grinalda de aromas.

Figura 11 - Página 07 e 08 de *O Lagarto* (2016)

Associamos essa situação metaforicamente ao momento político intransigente em que o povo português estava a viver por conta da ditadura de seu governo. Momento este de total medo e censura ao povo. Isso pode ser confirmado na textualidade da lauda acima, além do que está na lauda 09 em que é elucidada a presença de corporações de bombeiros, forças armadas, a referência a vocábulos como “balas”, “gritos” e “venenoso”, nos faz pensar na situação de guerra em que Portugal vivera, por conta do veio político e social de Saramago. Esta situação de desespero humano não condiz com o perfil do exímio defensor dos direitos humanos a que o autor fora consagrado.

Nas lâminas 11 e 12 do livro, o personagem principal da narrativa, salta nas páginas ocupando os dois lados, enquanto que uma infinidade de mãos atiram-lhe contra o corpo vermelho sangue, produzido pela agitação das investidas contra as

peças, temos aqui a noção de totalidade, de grandeza e imponência em que se está o personagem lagarto, enquanto que as ilustrações em preto revelam o medo e a fraqueza humana, escondida por entre as janelas das casas e prédios.



Figura 12 - Página 11 e 12 de *O Lagarto* (2016)

Há um contorno de censura e recolhimento imposto na imagem por parte dos portugueses, talvez tão associado ao momento político vivido. Outro aspecto relevante a levar em consideração nesta passagem é a ausência de texto escrito. Há uma liberdade ascendente para a independência interpretativa das ilustrações, pois visualizam-se caracteres próprios, autonomia na condução narrativa por parte dos recursos ilustrativos.

Importante pensar que as ilustrações evocam leitura e interpretações nem sempre fáceis de serem realizadas, requerem de seus interlocutores análise profunda e observações que vão além de uma leitura rápida do código escrito. Percebe-se, assim, a imagem não como um ornamento tradutório da escrita.

Em *O lagarto*, visualizamos o livro ilustrado ricamente por xilogravuras que se apresenta como recurso apresentador de sentido, mas que evoca em particular sentidos múltiplos, as imagens xilográficas se abrem ao leitor como um convite para um processo de leitura e interpretação que exige sensibilidade e olhar minucioso aos

detalhes que configuram este recurso. Nas ponderações de Linden (2011), a mesma nos assevera que:

Ao longo de sua evolução histórica, o livro ilustrado infantil conheceu grandes inovações. A imagem foi gradativamente conquistando um espaço determinante. Hoje, ela revela sua exuberância pela multiplicação dos estilos e pela diversidade das técnicas utilizadas. Os ilustradores exploram ao máximo as possibilidades de produção de sentido. Assim, ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato e enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; e também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra. (LINDEN, 2011, p. 08-09)

Ainda na observação das laudas 13 e 14 como mencionou Linden (2011) acima, percebemos a audácia sagaz do personagem lagarto diante dos ataques que sofreu por parte das pessoas, existe uma aura de tranquilidade por parte do mesmo neste momento, talvez porque ele possuía um escudo protetor como narrado na lauda 09 em que é falado que ele era “venenoso”, com o “corpo coberto de escamas” que “resistiam a balas”. A situação caótica é vivida pelos moradores do Chiado, o animal é detentor de serenidade a partir deste momento na obra.

Ainda nas lâminas 13 e 14 ainda é possível compreender a permanência da situação de instabilidade de organização da vida social, por meio do texto narrado e das ilustrações que seguem em movimento, a presença da esquadrilha de aviões, carros de combate, em meio a um espaço iluminado pelas estrelas e pela lua, imagem muito presente na infância do autor.



Figura 13 - Página 13 e 14 de *O Lagarto* (2016)

Em meio a toda problemática, o personagem principal dá alguns passos lentos e rompe com a grinalda de violetas que estava ao redor de seu pescoço em passagem anterior. As ilustrações xilográficas se apresentam como produtoras do bem/mal a que a história está exposta. A narrativa é composta por vários suportes e recursos visuais que se responsabilizam por contar a obra. Outro aspecto interessante é que as cores usadas nas imagens acompanham a escrita com predominância do preto e vermelho.

Na lauda 15, observa-se o unicamente o animal, parado e disposto em tamanho grande, a moça, o pássaro e uma árvore complementam o cenário, na sequência segue o texto escrito dividido em uma sextilha, dois versos e uma quadra. Esta disposição textual vem para fechar o ciclo do caos e apresentar a suposta presença e intervenção das fadas. Sendo assim, o animal feroz, se transforma “numa rosa rubra, cor de sangue, pousada sobre o asfalto negro, como ferida na cidade”. (SARAMAGO, 2016, p. 16)



Figura 14 - Página 15 e 16 de *O Lagarto* (2016)

A história encaminha-se com as pessoas em posição de desconfiança, diante do episódio que acontecera, o ataque cede lugar para a hesitação, a contemplação, o silêncio.

Na sequência, já nas lâminas 17 e 18, observa-se o processo de metamorfose por que passa o lagarto ao se transformar na linda e grande rosa

rubra. A passagem é observada atentamente por todos os transeuntes que estavam sendo perseguidos pelo grotesco animal. As ilustrações estão dispostas de modo que avançam sobre as duas laudas numa pretensa possibilidade de finalização do problema. As xilogravuras estão apresentadas em cores fortes como o vermelho, preto, azul e verde.



Figura 15 - Página 17 e 18 de *O Lagarto* (2016)

Por fim, na diagramação editorial das laudas 19 e 20, vemos o processo de metamorfose prosseguir por conta da transformação da rosa rubra (o sangue) em pomba branca (a paz). Aqui, as cores que predominam é o verde e o vermelho em maior quantidade (cores de maior destaque na bandeira de Portugal). O preto (escuridão, medo, pavor) cede espaço e permanece quase fora da cena. Assim, textos e ilustrações xilográficas, dividem espaços nas laudas para narrar a contemplação e a instauração do processo de paz.

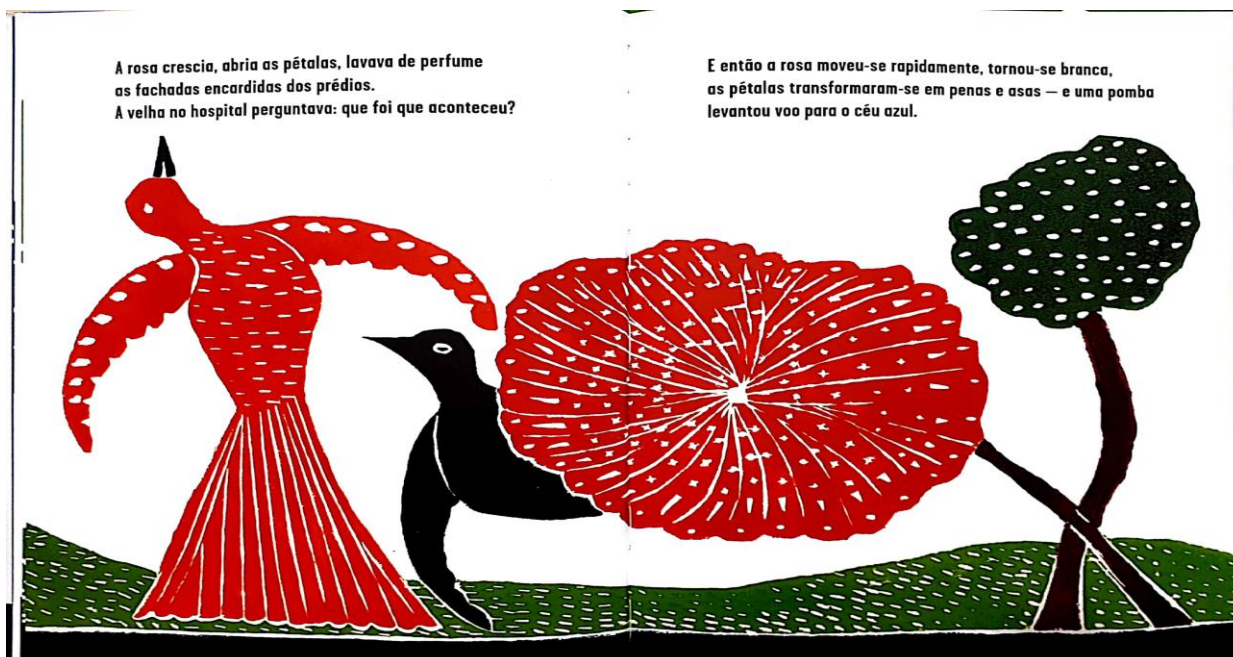


Figura 16 - Página 19 e 20 de *O Lagarto* (2016)

A beleza e o perfume da rosa lavam a imundície impregnada nas fachadas dos prédios, o conflito aos poucos perde lugar. Então, a normalidade vai sendo instaurada. Tais episódios revelam a frequência de ação existente entre o bem/mal, a narrativa chega a um ponto crucial, no qual podemos observá-la como uma grande metáfora saramaguiana das realidades política e sociais a que o povo lusitano estava passando no governo de Salazar. Ainda assim, podemos pensar nas batalhas do dia a dia, da vida sofrida, do medo e desprazeres humanos do cotidiano.

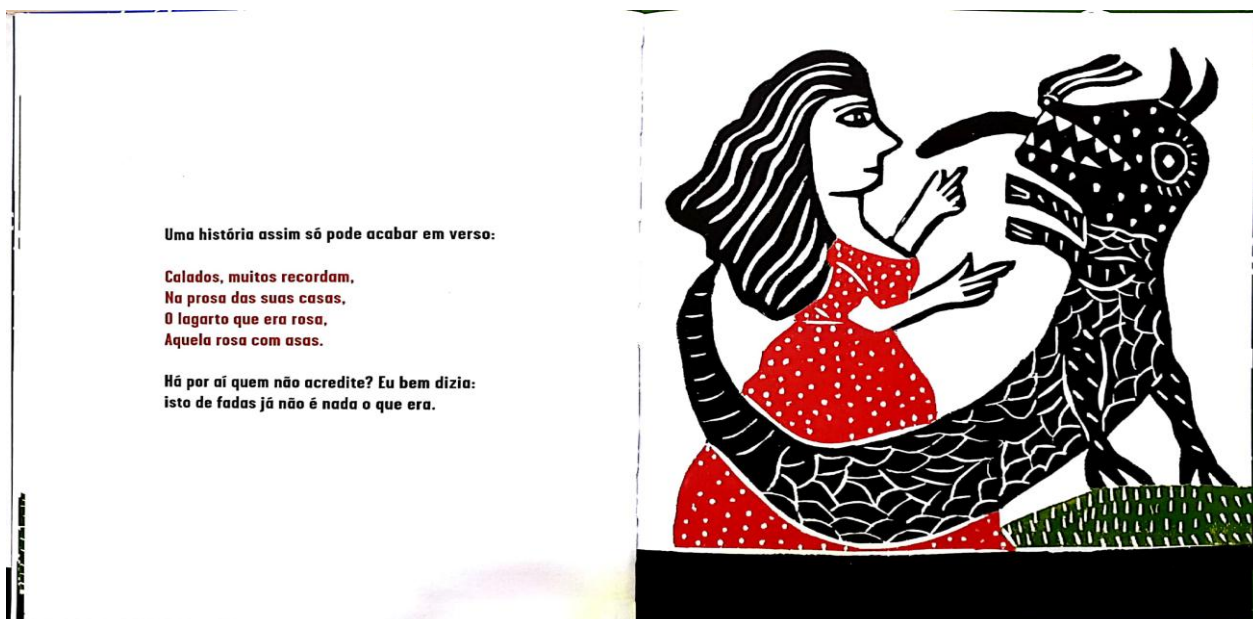


Figura 17 - Página 21 e 22 de *O Lagarto* (2016)

A obra se encerra nas lâminas 21 e 22, com uma quadra poética que conta o feito máximo da história, finalizada com a ilustrativa presença do lagarto e da moça. Nessa quadra podemos observar tons poéticos significativos tanto no âmbito da forma como do conteúdo, o que justifica o diálogo colaborativo presente na obra. Para Saramago (2016), o desfecho final acontece quando,

Calados, muitos recordam,
Na prosa das suas casas,
O lagarto que era rosa,
Aquele rosa com asas.

O poema retrata de maneira fiel a história narrada anteriormente na sintonia entre o que ocorreu no início, momento esse de alvoreço, medo e pavor por parte das pessoas, o processo de metamorfose do personagem lagarto em rosa e com isso toques de tranquilidade e calma e por fim o processo final de transformação em que o lagarto deixa de ser “rosa”, para se perpetuar em uma linda e imponente pomba branca que toma para si a imensidão azul do céu, como espaço para a liberdade poética e até mesmo para a compreensão final da obra de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos nossas considerações finais retomando alguns aspectos de nossa escrita e de nossa proposta a fim de fortalecer nosso trabalho de pesquisa e nossas considerações finais, que nos comprovam as relações de colaboração entre o texto escrito e as ilustrações xilográficas da obra analisada.

No primeiro capítulo, desenvolvemos uma pesquisa teórica acerca dos caminhos de ascensão para a construção de uma infância leitora em Portugal. Para isso, apontamos conceitos que vão desde a origem da literatura infantil portuguesa até o período em que o país entra no processo de ditadura. Neste contexto percebemos uma forte relação dessa literatura com o processo de escolarização, relações fortes entre os produtores de histórias, marcados nesse comércio por escritores/tradutores e adaptadores e a partir dessa relação preocupação com a produção de livros com qualidade para esse público, ainda que de maneira simples por meio do reconto dos contos transmitidos via oral.

Esse itinerário histórico avança com os ideais burgueses e iluministas muito presentes na sociedade por meio do processo da Revolução Industrial, a produção literária para crianças se dá ainda no século XVIII, por meio de traduções de textos formativos e de doutrinação ainda muito utilizados na escola.

Seguimos com a vinda da Revolução Francesa que traz consigo a censura, o retrocesso e a apreensão de uma infinidade de obras. Nessa atmosfera, Portugal se vê diante do regime ditatorial de Oliveira Salazar que mergulha a educação em um profundo retrocesso, por conta do cancelamento das reformas previstas. Esse período prevalecerá até a década de 1970. O crescimento literário volta aos trilhos somente no século XX com um trabalho mais intenso de escritores, adaptadores e tradutores, haja vista o fim da censura a livre expressão, a circulação de ideias e sobretudo a abertura de Portugal ao livre comércio.

Adiante teremos a produção de livros infantis com temáticas fortemente sociais, entram em cenas produções com forte teor, retratando a miséria, fome, velhice, morte, poluição, guerra, divórcio, desemprego, entre outros e aos poucos vai nascendo uma literatura infantil de qualidade (com valor estético e artístico), a ilustração, passa de mero arranjo para a posição de tema participativo na narrativa, com carga interpretativa independente e colaborativa para compreensão de desfechos narrativos.

Por fim, fechamos nossas reflexões para esse primeiro momento com uma breve escrita da trajetória biográfica do escritor e do ilustrador, no sentido de construção de proximidades entre ambos, assim como, tentativa de compreender os motivos que levaram o escritor a tomar para si o foro infantil, haja vista, que sua produção escrita era voltada ao público adulto. Nos amparamos para a construção de nossa escrita com maior frequência os estudos de Rocha (1992), Gomes (1998) e Saramago (2016).

No segundo capítulo realizamos um estudo teórico acerca da literatura infantil e juvenil no Brasil. Para isso partimos de sua origem ainda em meados do século XVI e XVII, direcionando para seu crescimento na Inglaterra. Com o crescimento visível da Revolução Industrial, ocorrem drásticas mudanças na sociedade que irão configurar em um novo quadro econômico, social, político e ideológico da época.

Com o crescimento da burguesia, aumentam-se de maneira alastradora a miséria e a criminalidade nos grandes centros por meio do que se convencionou chamar de proletários ou desocupados sociais que não conseguiam vagas de emprego e que o êxodo rural deixou a mercê nas grandes cidades por falta de moradias a todos.

Com a ideia de escola para todos, e com a nova configuração familiar em que ao pai era legado o dever pelo sustento a família, a mãe vista como provedora e cuidadora do lar e à criança o dever de estudar surgem grandes investimentos na produção industrial que atendesse o público infantil. Dessa forma, e em meio ao processo de colonização a literatura infantil se fortalece com as traduções e adaptações advindas com os colonizadores, com intenção meramente didática e com objetivos a ensinar as primeiras letras.

No entanto com o passar dos anos surgem escritores com a ideia de construir uma literatura eminentemente brasileira em seus temas e carga composicional (imagem, sentimentos e emoções), nesse movimento irá crescer o campo da literatura infantil brasileira pela produção de histórias que causavam medo, pavor, alegria, tristeza e encantamento, ainda muito ligadas as narrativas orais que mais tarde vieram compor as páginas das obras escritas.

Nessa direção, vão surgindo também à imprensa escolar e infantil por meio de jornais e revistas, ambos com o pensamento de uma produção ao gosto e espírito nacional, aspectos folclóricos e culturais vão tomando corpo nas produções da época. Surge então entre os escritores da época a figura de Monteiro Lobato que irá se destacar nas produções para crianças, uma vez que produzia histórias com economia de textos e palavras com foco maior nas gravuras coloridas, figura do adulto em contraposição a da criança, assuntos ligados a terra, a vida no campo, aos animais, uma escrita que aos poucos foi aproximando-se do gosto nacional.

É somente no século XX que iremos perceber de fato a emancipação da literatura infantojuvenil em solo brasileiro, a forte imagem do livro literário que cresceu com o processo social da industrialização traz para as discussões a imagem do livro como um brinquedo que pode ser escolhido e manuseado ao gosto do leitor, ficando a cargo do mesmo a exploração de todos os seus aspectos, sejam eles escritos, ilustrativos, de formatos, cores e tamanhos. Nesse pensar fomos em sua maioria acompanhados por Arroyo (1969), Lajolo e Zilberman (1985) Benjamin (2009) e Abramovich (1997) entre outros que compõem o corpo bibliográfico dessa pesquisa.

Em nosso terceiro capítulo nos aprofundamos em Melo (2010), Carvalho (1995) e Abreu (1999), na tentativa de compreender os caminhos trilhados pela xilogravura em nosso país. Tal técnica, data do início do século XIX no Rio de Janeiro, trazida pela corte portuguesa. Com o passar do tempo, essa manifestação artística salta dos entalhes em madeira, para compor os folhetos de cordel que retratavam em sua escrita os feitos históricos, as tipografias se instalam em várias partes do país, vindo a se fortalecer em terras nordestinas para retratar a vida do homem valente que luta pela sobrevivência.

Os folhetos de cordel eram compostos de pouca escrita e com predominância forte das ilustrações advindas da técnica da xilogravura, além disso, em sua escrita era composta em sua maioria com versos, estrofes e rimas que vieram a configurar a escrita cordelística. Durante muito tempo os folhetos foram vistos como arte periférica em relação ao que era considerado culto e erudito pela alta sociedade instalada nos grandes centros. Sendo essa considerada com literatura popular, alcançava uma grande parcela dos desfavorecidos, sendo resistência e porta de saída mercadológica para diminuir as desigualdades sociais.

O poema cantado por meio de pejeas e cantorias e mais tarde materializado por meio da escrita dos cordéis foram responsáveis por um longo período por alimentar milhares de pessoas em todo território brasileiro, sobretudo no sertão nordestino. Além disso, essa manifestação artística carregada de carga temática que traziam ao centro das discussões a denúncia por meio de sátiras políticas, retratos, manchetes e noticiários das mazelas a que o povo era submetido ainda em um país que sacrificam os seus para enriquecimento do colonizador.

Diante disso, surgiu o desejo de empreender análise da obra de Saramago (2016), na busca de encontrar relações de colaboração entre o texto escrito e as xilografias ali encontradas, tentando apresentar o universo do escritor e ilustrador como recursos importantes para a compreensão da narrativa. Em sua produção é possível observar que o texto literário e todos os recursos linguísticos e visuais como as cores, tamanhos, formatos e significados se relacionam para a produção do tecido literário. Além disso, a estrutura física da obra, as relações entre escritor e ilustrador, a composição escrita e ilustrativa promovem o regime colaborativo de compreensão do livro, o que nos leva a uma reflexão rápida do livro ilustrado e com ilustração para o universo infantil. Esse caminho foi percorrido com as contribuições significativas de Saramago (2016), Alloa (2015), Hunt (2010) e Linden (2011) entre outros.

O Lagarto é uma mistura eloquente e rico na leitura de palavras e sobretudo de imagens para a literatura infantojuvenil. O livro em questão é um conto português que se propõe a contar uma história de fadas, a princípio. Porém, ao passo que o leitor vai adentrando nas páginas do livro, surge o seguinte questionamento: Será mesmo uma “história de fadas”?

A obra de José Saramago escrita para o público infantil ainda pode render-se a inúmeras possibilidades de interpretação, bem como o conjunto de sua produção para adultos. Com a edição de suas obras por novas editoras, incluindo editoras brasileiras que se abrem a interessantes projetos editoriais, podemos concluir que a literatura infantojuvenil ainda é uma possibilidade de apresentação da obra do universo de José Saramago às novas gerações.

É possível pensar que o texto e a imagem que formam o conjunto da obra *O Lagarto* completam-se e corresponsabilizam em proporcionar aos leitores a compreensão de uma narrativa até então desconhecida.

E neste pensar Hunt (2010, p. 234) diz que, “podemos dizer que uma página em um livro ilustrado é um ícone para ser contemplado, narrado, explicado pelo expectador. Ela guarda a história até que haja uma narração”, assim, no começo, as palavras são poucas; os acontecimentos da história estão nas ilustrações que formam o texto polissêmico. O leitor tem que descobrir qual dos eventos pictóricos transmite o argumento, enquanto cada releitura mostra que outros dados também podem ser levados em conta. E em “O lagarto” texto e imagem assim procedem

Em *O Lagarto*, considerando a edição tomada como objeto desse estudo, a participação de um artista cordelista do interior pernambucano, brasileiro, com as marcas sociais de sua realidade, com seu jeito simples de ver o mundo, escolhido para o projeto gráfico de ilustrações que certamente narram o texto à sua maneira, revela o quanto às ilustrações podem se constituir com grandeza artística e particular na construção dos sentidos.

As relações entre texto e imagens são fortes, e percebemos a colaboração entre ambos para compreensão de sentido da obra. Nesta primeira parte da análise, nossas considerações terminam por aqui, porém, reconhecemos que há uma lógica de organização narrativa que irá prevalecer até o fim de *O Lagarto* e que ainda estamos por explorar com novas interpretações, sempre embasado por opções teóricas condizentes.

Ainda é possível constatar na leitura de *O Lagarto* (2016), que existe um jogo forte na combinação de cores contidas nas ilustrações da narrativa, as mesmas em formato grande, avançando por entre as páginas, construindo significados próprios e caminhos para a imaginação leitora. Além disso, existe estreita relação entre os recursos da escrita e da imagem, mas, em suma, há um diálogo entre ambas.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1997.

AUTOBIOGRAFIA de José Saramago. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/>. Acesso em: 17 jun. 2019.

ABREU, Márcia. **História de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Editora Mercado das Letras, 1999.

AGUILERA, Fernando Gómez. **As palavras de Saramago**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda.

ALLOA, Emmanuell (org). **Pensar a imagem**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

A maior flor do mundo – José Saramago. **Revista Prosa Verso e Arte**. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/maior-flor-do-mundo-jose-saramago>. Acesso em: 10 jan. 2019.

A maior flor do mundo. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=40243>. Acesso em: 17 jun. 2019.

AMORIM, Mariana dos Santos, **A Xilogravura na Literatura de Cordel: Apontamentos teóricos visando a dialogicidade**. Monografia. Universidade de Brasília – UnB, Instituto de Artes – IdA, Departamento de Artes Visuais – VIS – Brasília, 2015.

ARROYO, Leonardo. **Literatura Infantil Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

BENJAMIM, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. Tradução Carmen Vera Cirne Lima; Prefácio Sylvia Molloy. 8. ed. São Paulo: Globo, 2000.

CARVALHO, Gilmar. Xilogravura: os percursos da criação popular. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 39: 143-158, 1995. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72075/75314>> Acesso em: 17 jan. 2017.

CHICOSKI, Regina. **Literatura Infantil**. Guarapuava: Unicentro, 2010.

GOMES, José Antônio. A Literatura Portuguesa para crianças e jovens. Tópicos para a definição de uma especificidade própria. **Impactum**: Coimbra University Press. MÁTHESIS. Vol. 07. P. 329-350, 1998. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/23835/1/mathesis7_artigo15.pdf e acessado em: 01 out. 2018.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura**. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LAURO, Bianca Recker e SANTOS, Aretusa. Infância, Criança e Diversidade: proposta e análise. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/04/artigo-2a23.pdf>> Acesso em: 01 out. 2018.

MAXADO, Franklin. **Cordel Xilogravura e Ilustrações**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1982.

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do verso**: trajetórias da literatura de cordel. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2010.

MONTEIRO, Ênio Chaves e PIRES, Vera. Tautologia da xilogravura de cordel: oralidade, texto e imagem. **Nau Literária**: crítica e teoria da literatura em língua portuguesa, v. 09, n. 2, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/43354> Acesso em: 01 out. 2018.

NEIVA, Ivany Câmara. Revisitando a folhetaria de J. Borges – notícias do sertão. **Revista Intercon** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0382-1.pdf>> Acesso em: 01 out. 2018.

“O LAGARTO” une as palavras de José Saramago com o traço de J. Borges. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/lagarto-jose-saramago-j-borges/>. Acesso em: 17 jun. 2019.

O SILÊNCIO da água. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=40651>. Acesso em: 17 jun. 2019.

ROCHA, Natércia. **Breve História da Literatura para crianças em Portugal**. 2 ed. Lisboa: Biblioteca Breve, 1992.

RODRIGUES, Carina Miguel Figueiredo da C. Rosa. Editora Visão global, Joaçaba, v. 10, n. 2, p. 161-184, jul./dez. 2007

SARAMAGO, José; xilogravuras J. Borges. **O Lagarto**. 1. ed. São Paulo: Companhia da Letrinhas, 2016.

TAVARES, Bráulio. **Contando histórias em versos:** poesia e romanceiro popular no Brasil. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

ZILBERMAN, Regina. LAJOLO, Marisa. **Literatura Infantil Brasileira:** História e Histórias. 2. ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1985.