



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA**

Centro de Comunicação
e Expressão - CCE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

SILVANA GILI

**A INVISIBILIDADE SOCIAL NOS LIVROS ILUSTRADOS:
O CASO BRASILEIRO**

FLORIANÓPOLIS
2020

SILVANA GILI

**A INVISIBILIDADE SOCIAL NOS LIVROS ILUSTRADOS:
O CASO BRASILEIRO**

Tese apresentada à banca examinadora, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do grau de Doutora em Literatura.

FLORIANÓPOLIS
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Gili, Silvana

A Invisibilidade Social nos Livros Ilustrados : o caso brasileiro / Silvana Gili ; orientador, Claudio Celso Alano da Cruz, 2020.

125 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. livro ilustrado. 3. invisibilidade social. 4. cidades. 5. personagens urbanos. I. Alano da Cruz, Claudio Celso. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Silvana Ribeiro Gili
A INVISIBILIDADE SOCIAL NOS LIVROS ILUSTRADOS:
O CASO BRASILEIRO

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Giselly Lima de Moraes
UFBA

Profa. Dra. Tânia Maria Piacentini
UFSC

Profa. Dra. Rosana Cássia dos Santos
UFSC

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Literatura

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz
Orientador

Florianópolis, 2020

Para o Cláudio que queria voar livre como passarinho.
Para todos aqueles que se dedicam a produzir, pensar e
pesquisar literatura.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz, pela confiança em meu trabalho e pelas oportunidades de aprendizagem e crescimento.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, pelo conhecimento compartilhado e pela dedicação à docência em meio a tantos desafios presentes.

À CAPES, pela bolsa de estudos que permitiu minha dedicação exclusiva durante os três primeiros anos desta pesquisa.

Aos professores que participaram da banca durante o exame de qualificação: Profa. Dra. Rosana Cássia dos Santos e Profa. Dra. Giselly Lima, pelas valiosas e essenciais colocações que permitiram o aprimoramento desta tese.

Às minhas colegas doutorandas, Franciely Gonçalves Cardoso, Lilian Mota e Eliane Dutra, por todo o carinho e pelo companheirismo.

Aos participantes do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Biblioteca Comunitária Barca dos Livros, pela memórias e pelo amor compartilhado pela literatura.

A Anna Juan, Cristina Correro, Karla Fernández, Felipe Munita e todos os membros do GRETEL, pela amizade e motivação.

A Aline Frederico, Tanira Piacentini e Emerson Zoppei, pela leitura minuciosa e contribuições inestimáveis.

À Débora Barbieri, por toda a ajuda com a diagramação.

À Luísa Gili Berra, pelas inúmeras horas de trabalho (e também de descanso e diversão) compartilhadas.

Ao Pedro Gili de Andrade, por sempre tratar de alimentar o meu corpo (além do meu espírito).

Ao Felipe Berra, pelo amor, pelo apoio e pelo cuidado incondicionais.

Aos familiares e amigos queridos que estiveram a meu lado, por tudo, sempre.

Aos olhos de uma criança ~ Emicida

Menino, mundo, mundo, menino

Selva de pedra, menino microscópico
O peito gela onde o bem é utópico
É o novo tópicos, meu bem
A vida nos trópicos
Não tá fácil pra ninguém

É o mundo nas costas e a dor nas custas
Trilhas opostas, la plata ofusca
Fumaça, buzinas e a busca
Faíscas na fogueira bem de rua, chamusca

Sono tipo slow blow, onde vou, vou
Leio vou, vô, e até esqueço quem sou, sou
Calçada, barracos e o bonde
A voz ecoa sós mas ninguém responde

Miséria soa como pilhéria
Pra quem tem a barriga cheia, piada séria
Fadiga pra nós, pra eles férias
Morre a esperança
E tudo isso aos olhos de uma criança

Gente, carro, vento, arma, roupa, poste
Aos olhos de uma criança

Quente, barro, tempo, carma, roupa, nós
Aos olhos de uma criança

Mente, sarro, alento, calma, moça, sorte
Aos olhos de uma criança

Sente o pigarro, atento, alma, louça, morte
Aos olhos de uma criança

Airgela adiv aigrene açrof
Roma zap edadrebil zov edatnov

É café, algodão, é teto, vendo o chão é certo
É direção afeta, é solidão, é nada (é nada)

É certo, é coração, é causa, é danação, é sonho,
é ilusão
É mão na contra mão, é mancada

É jeito, é o caminho, é nós, é eu sozinho
É feito, é desalinho, perfeito carinho, é cilada

É fome, é fê, é os home, é medo
É fúria, é ser da noite, é segredo, é choro de boca
calada

Saudades de pá, pai, quanto tempo faz, a esmo
Não é que esse mundo é grande mesmo
A melodia dela, no coração, tema
Não perdi seu retrato
Tipo Adoniran em Iracema

São lágrimas no escuro e solidão
Quando o vazio é mais do que devia ser
Lembro da minha mão na sua mão
E os olhos enchem de água sem querer
Aos olhos de uma criança

Gente, carro, vento, arma, roupa, poste
Aos olhos de uma criança

Quente, barro, tempo, carma, roupa, nós
Aos olhos de uma criança

Mente, sarro, alento, calma, moça, sorte
Aos olhos de uma criança

Sente o pigarro, atento, alma, louça, morte
Aos olhos de uma criança

Airgela adiv aigrene açrof
Roma zap edadrebil zov edatnov

Menino, mundo, mundo, menino

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada tem por objetivo investigar, nos livros ilustrados produzidos no século XXI no Brasil, a representação das cidades, bem como as relações estabelecidas entre personagens representantes de diversas classes sociais que se encontram e interagem nos espaços públicos dessas cidades. Coloca-se em evidência a natureza verbo-visual dessas representações, levando-se em consideração a potência narrativa das imagens criadas a partir da utilização concomitante de dois códigos – verbal e icônico – combinados na construção dessas narrativas. A análise do *corpus* centra-se na questão da invisibilização social que perpassa os livros analisados. Os resultados mostram que há uma clara tentativa em se problematizar, nos livros ilustrados atuais, algumas das questões da sociedade contemporânea, como são as desigualdades sociais em suas mais diversas manifestações. Apesar dessa tentativa, ainda são poucos os livros que focalizam os personagens de classes sociais desfavorecidas pelo sistema capitalista, o que denota uma reprodução, nas páginas dos livros ilustrados, dos mecanismos de invisibilização social presentes na sociedade brasileira do século atual.

PALAVRAS-CHAVE: literatura infantil e juvenil. livros ilustrados. invisibilidade social.

ABSTRACT

This research of picturebooks aims to inquire into the representation of cities and the relationships of characters from different social classes that meet and interact in the public spaces of these cities. The verbal-visual nature of these representations is put in evidence, as the narrative potential of images created from the simultaneous use of both iconic and conventional sign systems which are combined in the development of such narratives. The corpus analysis is centered on the issue of social invisibilization present on the pages of the picturebooks analyzed. The results show that there is a clear attempt to call certain issues of contemporary society, such as social inequalities in their various manifestations, into question on the pages of present-day picturebooks. Despite this attempt, there are still few picturebooks that focalize characters that represent social classes unfavored by the capitalist system. This denotes a transposition, onto the pages of picturebooks, of the social invisibilization mechanisms present in the Brazilian society of this century.

KEYWORDS: children's literature. young adult literature. picturebooks. social invisibility

RESÚMEN

Esta investigación tiene el objetivo de investigar, en los libros álbum producidos en el siglo XXI en Brasil, la representación de las ciudades y las relaciones establecidas entre personajes representantes de distintas clases sociales que se encuentran e interactúan en los espacios públicos de estas ciudades. Se pone en evidencia la naturaleza verbo-visual de estas representaciones y se considera la potencia narrativa de las imágenes creadas a partir de la utilización concomitante de dos códigos – verbal e icónico – combinados en la construcción de estas narrativas. El análisis del corpus está centrada en el problema de la invisibilización social que atraviesa los libros analizados. Los resultados muestran que existe un claro intento de problematizar, en los libros álbum actuales, algunas de las cuestiones de la sociedad contemporánea, así como son las desigualdades sociales en sus más distintas manifestaciones. A pesar de este intento, todavía son pocos los libros que focalizan personajes de clases sociales desfavorecidas por el sistema capitalista lo cual denota una reproducción, en las paginas de los libros álbum, de los mecanismos de invisibilización social presentes en la sociedad brasileña del presente siglo.

PALABRAS-CLAVE: literatura infantil y juvenil. libro álbum. invisibilidad social.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 15 |
| 2. PARA COMEÇAR..... | 20 |
| 2.1 O que é o livro ilustrado?..... | 20 |
| 2.2 Metodologia..... | 29 |
| 2.3 Seleção do corpus..... | 32 |
| 3. CENÁRIOS COMUNS, CIDADES ILUSTRADAS..... | 36 |
| 3.1 <i>Cena de Rua</i> | 36 |
| 3.2 A representação do urbano..... | 44 |
| 3.3 Margens borradas: a cidade e suas fronteiras..... | 54 |
| 4. REPRESENTAÇÕES DE PERSONAGENS URBANOS..... | 62 |
| 4.1 As classes laboriosas..... | 62 |
| 4.2 Caracterização dos personagens através do texto e das ilustrações..... | 77 |
| 5 (DES)ENCONTROS NO ESPAÇO PÚBLICO..... | 89 |
| 5.1 O espaço público: encontros e desencontros..... | 89 |
| 5.2 Relações entre personagens..... | 100 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 116 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 119 |

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 – Capa de *Cena de Rua*
- Fig. 2 – *Cena de Rua* página dupla 10-11
- Fig. 3 – *Cena de Rua* página dupla 8-9
- Fig. 4 – *Cena de Rua* página dupla 6-7
- Fig. 5 – *Cena de Rua* página dupla 16-17
- Fig. 6 – *Cena de Rua* página dupla 2-3 e página dupla 22-23
- Fig. 7 – *A Velha História do Peixinho que Morreu Afogado* página dupla 10-11
- Fig. 8 – *OlemaC e Melô* página dupla 30-31
- Fig. 9 – *Fábula Urbana* página 25
- Fig. 10 – *Os Invisíveis* página
- Fig. 11 – *A Menina que Parou o Trânsito* página dupla 18-19
- Fig. 12 – *Um jardim para Pétala* página dupla 38-39
- Fig. 13 – *Desequilibristas* página dupla 20-21
- Fig. 14 – Capa de *Surfando na Marquise*
- Fig. 15 – *OlemaC e Melô* página dupla 26-27
- Fig. 16 – *A Casa Amarela da Rua da Madrinha* página dupla 22-23
- Fig. 17 – *O Garoto da Camisa Vermelha* página 12
- Fig. 18 – *Da Minha Janela* página dupla 8-9
- Fig. 19 – *Um jardim para Pétala* página dupla 16-17
- Fig. 20 – Capa de *Luzimar*
- Fig. 21 – *Salão Jaqueline* página dupla 4-5
- Fig. 22 – *Salão Jaqueline* página 15
- Fig. 23 – *Luzimar* página dupla 22-23
- Fig. 24 – *Ossos do Ofício* página dupla 14-15
- Fig. 25 – *Ossos do Ofício* página dupla 16-17
- Fig. 26 – *OlemaC e Melô* página
- Fig. 27 – *OlemaC e Melô* página
- Fig. 28 – *Donana e Titonho* página dupla 4-5
- Fig. 29 – *Donana e Titonho* página dupla 6-7
- Fig. 30 – *Donana e Titonho* página dupla 20-21
- Fig. 31 – *Donana e Titonho* página dupla 22-23
- Fig. 32 – *Donana e Titonho* página dupla 24-25
- Fig. 33 – *A Velha História do Peixinho que Morreu Afogado* detalhe da capa
- Fig. 34 – *Fábula Urbana* página dupla

Fig. 35 – *Os Invisíveis* página dupla
Fig. 36 – *Os Invisíveis* página dupla
Fig. 37 – *Os Invisíveis* página dupla
Fig. 38 – *Os Invisíveis* página dupla 10-11
Fig. 39 – *Os Invisíveis* página dupla 12-13
Fig. 40 – *Os Invisíveis* página dupla 14-15
Fig. 41 – *Os Invisíveis* página dupla 16-17
Fig. 42 – *O Garoto da Camisa Vermelha* página dupla 14-15
Fig. 43 – *O Garoto da Camisa Vermelha* página dupla 16-17
Fig. 44 – *O Garoto da Camisa Vermelha* página dupla 18-19
Fig. 45 – Capa de *O Garoto da Camisa Vermelha*
Fig. 46 – *Desequilibristas* página dupla 20-21
Fig. 47 – *Desequilibristas* página dupla 32-33
Fig. 48 – *Um jardim para Pétala* página dupla 16-17
Fig. 49 – *Da Minha Janela* página dupla 8-9
Fig. 50 – *A Velha História do Peixinho que Morreu Afogado* página dupla 8-9
Fig. 51 – *A Grande Invasão* página dupla 20-21
Fig. 52 – *Volta para Casa* página dupla 24-25
Fig. 53 – *Andar por aí* página dupla 22-23
Fig. 54 – *OlemaC e Melô* página dupla 42-43
Fig. 55 – *Andar por aí* página dupla 14-15
Fig. 56 – Folha de Rosto de *Fábula Urbana*
Fig. 57 – *Fábula Urbana* página dupla 6-7
Fig. 58 – *Fábula Urbana* página dupla 14-15
Fig. 59 – *Fábula Urbana* página dupla 20-21
Fig. 60 – *Fábula Urbana* página dupla 24-25
Fig. 61 – *Fábula Urbana* página dupla 28-29
Fig. 62 – *Fábula Urbana* página dupla 12-13
Fig. 63 – *Fábula Urbana* página dupla 30-31
Fig. 64 – *Fábula Urbana* página dupla 36-37

A INVISIBILIDADE SOCIAL NOS LIVROS ILUSTRADOS: O CASO BRASILEIRO

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca analisar criticamente e interpretar um produto cultural estreitamente vinculado ao século XXI: o livro ilustrado, que, aqui, é considerado como mais que um livro com ilustrações. Ao combinarem dois códigos de linguagem, as narrativas construídas a partir da combinação entre texto escrito e imagem ampliam não apenas as possibilidades de expressão artística, mas também as possibilidades de leitura, pois alargam os espaços do texto a serem preenchidos pelo leitor. Teresa Colomer reafirma a importância do livro ilustrado para a sociedade contemporânea apresentando-o como uma nova possibilidade artística, muito adequada à nossa época.

É um formato muito adequado para a nossa época, com o atual auge comunicativo da imagem e a visível evolução em direção a formas artísticas que utilizam mais de um código. (COLÓMER, 2016, p. 13)¹

O interesse em compreender a potência desse produto cultural advém, sem dúvida, do percurso pessoal que hoje me traz até aqui. A literatura infantil e juvenil esteve sempre presente em minha sala de aula e, durante os anos em que atuei como professora, os livros ilustrados foram grande apoio para o estabelecimento de um vínculo afetivo com meus alunos. Surpreendia-me a capacidade que estes livros tinham de manter alto o interesse de alunos das diversas faixas etárias com as quais trabalhei, e me intrigavam as relações de ironia estabelecidas entre o texto visual e o texto escrito, quando o primeiro mostrava, na ilustração, algo oposto, ou contraditório, ao que o texto escrito dizia.

Um curso² sobre a narrativa para livros ilustrados oferecido pela autora Lúcia Hiratsuka na Biblioteca Comunitária Barca dos Livros, em setembro de 2011, chamou-me a atenção, por primeira vez, para os aspectos estruturais dos livros ilustrados. As perguntas que surgiram a partir de então começaram a ser respondidas durante o Máster em Língua e Literatura Infantil – organizado pelo grupo de estudo em Literatura Infantil e Juvenil e educação literária da Universidade Autônoma de Barcelona (Gretel), sob direção da professora de Didática da Língua e Literatura, Dra. Teresa Colomer – que realizei entre 2011 e 2012. Percebi, durante essa especialização, que o livro ilustrado era objeto de estudo de diversos pesquisadores internacionais e que a fortuna crítica a ele dedicada já

1 *Resulta una forma muy adecuada para nuestra época, con el actual auge comunicativo de la imagen y la visible evolución hacia formas artísticas que utilizan más de un código.* (COLÓMER, 2016, p. 13)

2 No anúncio do curso, podemos ler que “o objetivo do curso é entender o objeto livro ilustrado e suas várias possibilidades. Serão explorados exercícios com foco na narrativa; percepção das cenas e da estrutura já na própria escrita; e a relação palavra e imagem, considerando a sequência e o folhear das páginas. Tem como público alvo estudiosos de Literatura Infantil, escritores e aprendizes da escrita literária, ilustradores, designers gráficos, professores e outros mediadores de leitura.” <https://barcadoslivros.org/2011/09/20/lucia-hiratsuka-na-barca-dos-livros/>

contava, fora do Brasil, com um volume significativo de publicações. Meu trabalho de conclusão de curso buscou encontrar manifestações metaficcionais em livros da autora Ângela Lago, buscando associar essas manifestações a características que alguns autores vinculam à sociedade pós-moderna (ALLAN, 2012, GOLDSTONE, 2004, SIPE, 2012 PANTALEO, 2009, 2010, 2014).

O interesse por aprofundar os estudos do livro ilustrado produzido no Brasil levou-me a ingressar no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina no início de 2012. Realizei pesquisa (GILI, 2014) sobre as relações entre texto escrito e texto visual, buscando compreender o lugar que as ilustrações ocupam nas narrativas em que palavra e imagem se entrelaçam na construção do texto e em que, portanto, a ausência de qualquer dos dois elementos muda radicalmente o sentido do mesmo. Um livro em particular mereceu minha atenção, não apenas por ser exemplo perfeito da afirmação que acabo de fazer, mas também pelo tema do qual buscava tratar: a invisibilidade social. Diferia do restante dos livros analisados por não ser um tema comumente tratado na literatura direcionada ao público infantil.

Os Invisíveis, com texto de Tino Freitas e ilustrações de Renato Moriconi, foi escrito a partir do relato do psicólogo Fernando Braga da Costa sobre sua experiência trabalhando, durante quase dez anos, ao lado dos garis da Cidade Universitária, em São Paulo. No livro *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social* (Ed. Globo, 2008), o psicólogo desenvolve sua tese acerca da “invisibilidade pública” de profissionais como garis, ascensoristas, faxineiros, entre outros. Braga problematiza a invisibilização desses profissionais que são muitas vezes ignorados por ocuparem posições de subalternidade no esquema de organização do trabalho na sociedade. São invisibilizados porque são identificados com o próprio uniforme que usam, não têm nome nem rosto definidos, podendo ser facilmente substituídos por outra pessoa sem que isso altere o resultado esperado em termos do trabalho a ser realizado. Há, como explica Braga, “uma espécie de desaparecimento psicossocial de um homem no meio de outros homens.” (BRAGA, 2008, p. 57)

O paradoxo de não se enxergar um corpo que está presente, atuante e visível, é, também, o que movimenta a narrativa de Freitas e Moriconi. A história do menino que tinha o “superpoder” de enxergar os “invisíveis” é, além de um questionamento acerca da invisibilidade pública colocada pela atuação profissional de pessoas com atividades subalternizadas, um questionamento sobre o olhar (inocente?) da criança para o mundo. Os questionamentos colocados pelo livro de Freitas e Moriconi me fizeram atentar para os outros tantos livros analisados pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas em Literatura Infantil da Biblioteca Barca dos Livros – doravante NEP-Barca –, do qual fiz parte durante quase oito anos.

Como votante da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ – o NEP-Barca recebe anualmente grande parte da produção editorial destinada a crianças e jovens no Brasil. Com a responsabilidade de ler e analisar os títulos recebidos a fim de auxiliar o NEP-Barca na constituição dos votos para os prêmios outorgados anualmente pela FNLIJ, tive a oportunidade de comprovar que grande parte dos títulos recebidos na biblioteca, ano a ano, trazia pouca diversidade social na representação dos personagens dos livros. A invisibilização de alguns personagens da sociedade, tal como foi problematizada por Fernando Braga, parecia estar reproduzida nas obras literárias que o NEP-Barca analisava. A partir dessa observação, colocou-se a questão que busquei resolver nessa tese: como a literatura infantil, e em particular os livros ilustrados, apresentam os personagens da sociedade a seus leitores? Essa não é uma pergunta nova, pois a questão da representação na literatura infantil vem sendo discutida há bastante tempo. Podemos observar, por exemplo, como a discussão de diversos pesquisadores sobre o desequilíbrio na representação racial dos personagens da literatura infantil ganha intensidade a partir do final do século XX (NEGRÃO, 1987, 1988, 1990, PIZA, 1998) e aparece com ainda mais força a partir dos anos 2000 (ARAÚJO, 2010, DEBUS, 2012, JOVINO, 2006, SOUZA, 2001, 2003, 2005). Entendo, no entanto, que a questão da representação racial na literatura infantil está atravessada por outros fatores sociais como, por exemplo, classe e gênero, e, portanto, outros aspectos que atestam o conservadorismo histórico dessa produção merecem atenção.

A análise de *Os Invisíveis* desenvolvida para a dissertação de mestrado (GILI, 2014) tinha como objetivo entender a relação de complementação entre texto escrito e texto visual na construção da narrativa. Essa análise precipitou uma série de outras perguntas que não podiam ser respondidas naquele momento, em particular: Em que medida as narrativas da literatura infantil reproduzem e perpetuam as “invisibilidades” sociais?

Pautando-me na premissa de que o livro ilustrado é a arte da combinação da palavra e da imagem e considerando que os livros ilustrados são, portanto, **representações verbo-visuais**, as perguntas que guiaram a presente pesquisa foram: A quem representam? Como o fazem? O objetivo estipulado foi pensar a produção de livros ilustrados publicados no Brasil a partir dos anos 2000 em sua interação com a sociedade do século XXI, identificando possíveis pontos de convergência. De modo geral, interessou-me, aqui, investigar os livros que fogem aos padrões observados nessa produção e que aparecem no meio literário como provocações, propondo questionamentos pertinentes para a atualidade, com foco na invisibilidade social. São, desse modo, livros ilustrados que não se adequam aos moldes do mercado e furam os limites demarcados para comportar aquilo que, alguns insistem, “é para criança”. Por sua natureza polissêmica, o livro ilustrado ofe-

rece a possibilidade de múltiplas leituras a partir do movimento constante, entre palavra e imagem, de olhares diversos – da criança, do adulto – que constroem os sentidos do texto. Temos, assim, um espaço comum – o livro ilustrado – para onde convergem esses olhares e experiências distintas. As várias camadas de sentido presentes no texto contemplam leitores diversos que participam de um mesmo contexto cultural. Por essa razão, a proposta desta tese é localizar o livro ilustrado dentre a produção artística atual para pensar arte e sociedade como uma via de mão dupla, conforme propõe Candido:

A arte é social em dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. (CANDIDO, 2011, p. 30)

Para melhor compreender essas relações, dividi o trabalho em quatro partes, a saber, a cidade, personagens urbanos, espaços públicos/encontros, e transformações possíveis. A divisão foi feita a fim de organizar a apresentação das ideias nos diferentes capítulos. No entanto, é impossível falar de *idades* sem falar das *peoas* que vivem nelas, dos *espaços* pelos quais transitam, e de como *se relacionam*. Assim sendo, os diferentes aspectos mencionados acima, e que compõem a análise dos livros, vão aparecendo, em maior ou menor intensidade, através de toda a argumentação.

Os capítulos dessa tese se organizam de modo a acompanhar sua divisão nessas quatro áreas. No entanto, dada a pouca fortuna crítica publicada no Brasil a respeito do livro ilustrado, o primeiro capítulo desta tese foi desenvolvido no sentido de definir os termos que a intitulam e de contextualizar as problemáticas nas quais esta pesquisa se insere. A partir disso, foram estabelecidos os parâmetros para a definição do *corpus* e a metodologia de análise do mesmo.

O segundo capítulo busca compreender como a cidade é representada nos livros ilustrados contemporâneos, em particular aqueles editados no Brasil no século XXI. Segundo Cláudio Cruz, “pensar a literatura através da ótica da cidade permite um maior entendimento do homem moderno e suas condições de existência, sejam materiais ou espirituais.” (CRUZ, 1994, p. 19). Ressalta-se, nessa abordagem, a consideração do elemento visual na representação da cidade atual. A cidade, mais do que pano de fundo, ou cenário por onde se transita, é considerada aqui como espaço de experiência e formação de identidades. Nesse sentido, busquei entender as relações que podem ser estabelecidas entre a cidade contada e/ou desenhada e os personagens que as habitam.

O terceiro capítulo tem por objetivo entender a relação entre personagens invisibilizados pela sociedade e como são retratados nos livros ilustrados. Os livros analisados aqui dão protagonismo a representantes de classes sociais comumente ignoradas na lite-

ratura infantil e juvenil, tanto no sentido da representação de diversas classes socioeconômicas quanto no de representações sociais de grupos profissionais subalternizados.

No quarto e último capítulo o espaço público assume o ponto central da discussão. Além de *locus* principal, reivindicado pelos movimentos de lutas sociais que vêm crescendo no Brasil e no mundo desde a virada do século, o espaço público, tal como é entendido nesta tese, é o espaço de encontros cotidianos onde antagonismos e dissensos se manifestam e onde também é estabelecido o pacto coletivo da construção simbólica desse espaço.

CAPÍTULO I: PARA COMEÇAR

“Por que um livro deveria contar uma história em uma linha reta sem graça?

As palavras devem vagar e serpentear. Elas devem voar como corujas e tremer como morcegos e escorregar como gatos. Elas devem murmurar, gritar, dançar e cantar.

Às vezes não deve haver palavras.

Apenas silêncio.

Apenas um espaço em branco.

Algumas páginas serão como um céu com um único pássaro. Algumas serão como um céu com um enxame de estorninhos rodopiantes. Minhas frases serão uma embreagem, uma coleção, um padrão, um enxame, um cardume, um mosaico. Elas serão um circo, um zoológico, uma árvore, um ninho.”³

(David Almond)

O QUE É O LIVRO ILUSTRADO?

O objeto de pesquisa desta tese é o livro ilustrado. O adjetivo que acompanha o substantivo “livro” é indicador da característica que define, de certo modo, esse objeto. No entanto, essa definição não é de todo simples. O termo “ilustrado” designa, nessa nomenclatura, a importância da ilustração para tais livros. A relação entre texto e imagem fica estabelecida desde o próprio nome desse objeto. O que nem sempre fica claro é a medida em que as ilustrações interagem com o texto escrito. Em alguns livros ilustrados, a narrativa depende totalmente dessa interação entre texto escrito e texto visual – ambos tendo sido criados com intenções estéticas deliberadamente precisas e conscientes. Lawrence Sipe (1998) aponta a relação entre texto e imagem como sendo sinérgica,

3 *Why should a book tell a tale in a dull straight line?*

Words should wander and meander. They should fly like owls and flicker like bats and slip like cats. They should murmur and scream and dance and sing.

Sometimes there should be no words at all.

Just silence.

Just clean white space.

Some pages will be like a sky with a single bird in it. Some will be like a sky with a swirling swarm of starlings in it. My sentences will be a clutch, a collection, a pattern, a swarm, a shoal, a mosaic. They will be a circus, a menagerie, a tree, a nest. (ALMOND, 2010, p. 11, tradução minha)

pois, como explica o autor, a interação entre palavras e ilustrações, organizada no espaço da página dupla, torna-se progressivamente mais complexa à medida em que se lê o livro. Sipe explica que “Cada nova abertura de página nos apresenta um novo conjunto de palavras e novas ilustrações que devem ser levadas em consideração em nossa construção do sentido.” (SIPE, 1998, p. 106, tradução minha)⁴. O livro ilustrado representa, portanto, mais do que a soma das duas partes.

Nikolajeva e Scott (2011), por sua vez, afirmam que, nos livros ilustrados, a função das palavras é, principalmente, narrar, e a função das ilustrações é descrever ou representar. A tensão gerada pela presença de ambas no livro gera possibilidades diversas de interação entre palavras e ilustrações e cria um enigma a ser resolvido pelo leitor. De acordo com essa visão, texto e imagem nunca contam exatamente a mesma história, e é justamente essa dissonância que captura a atenção do leitor. Assim, o leitor é parte ativa da construção da narrativa, já que precisa trabalhar para resolver esse “conflito” entre texto e imagem (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011). As autoras propõem pensar as variações no grau de interação entre palavra e imagem a partir de um *continuum* em cujos extremos se posicionam, por um lado, textos inteiramente visuais e, por outro, textos escritos não ilustrados.

Para diferenciar esse tipo de livro ilustrado dos demais livros com ilustrações, alguns autores têm usado o termo *livro álbum*, seguindo a nomenclatura utilizada, por exemplo, em países de língua espanhola (*libro álbum*), em Portugal (livro álbum), na França (*album illustré*) e na Itália (*albo illustrato*). A falta de consenso a respeito da terminologia usada, no entanto, é perceptível em diversos países, como pode ser observado na apresentação do evento *Synergy and contradiction: How picturebooks and Picture Books work*⁵, organizado pelo Centro de Ensino e Pesquisa em Literatura Infantil da Universidade de Cambridge – *Cambridge Research and Teaching Centre for Children’s Literature* –, em 2018:

[...] não existe consenso universal a respeito desse objeto de pesquisa, começando pela controvérsia a respeito de sua ortografia. Apesar de que a maioria dos acadêmicos concorda que a interação entre palavras e imagens é essencial, não existe uma concordância clara na diferenciação entre “illustrated books” e “picture books/picturebooks” e nem entre “picture books/picturebooks” e quadrinhos, nem na relação entre textos impressos e textos digitais. (CAMBRIDGE RESEARCH AND TEACHING CENTRE FOR CHILDREN’S LITERATURE, 2018, p. 1, tradução minha).⁶

4 “Each new page opening presents us with a new set of words and new illustrations to factor into our construction of meaning.” (SIPE, 1998, p. 106)

5 Esse evento contou com a presença de vários pesquisadores internacionais que se dedicam a investigar o livro ilustrado desde as mais variadas perspectivas.

6 “And yet there is no universal consensus about the object of inquiry, starting with the controversy of spelling. While most scholars agree that the interaction of words and images is essential, there is no clear agreement on the difference between illustrated books and picture book/picturebooks, nor on the differences and similarities between picture books/picturebooks and comics, nor on the relationship between

Apesar da dificuldade em se nomear esse objeto, no Brasil, o termo livro ilustrado tem se consolidado cada vez mais, tanto nas publicações comerciais que tratam do assunto quanto nas publicações acadêmicas. Em minha dissertação de mestrado, busquei utilizar termos diferentes para me referir a objetos que considero diferentes, fazendo servir os termos “livro ilustrado” e “livro álbum”. Com o aprofundamento dos estudos nesse campo, no entanto, percebo que é cada vez mais difícil determinar a linha divisória entre um e outro. Volto à minha própria reflexão sobre o papel da ilustração nos livros para estabelecer a escolha pelo uso, nesta tese, do termo “livro ilustrado” em sentido amplo.

Considero que em todos os tipos de livros ilustrados, desde um extremo ao outro do *continuum* das narrativas mencionadas por Nikolajeva e Scott, textos verbais e textos icônicos estabelecem um diálogo entre si e com o leitor. Por conseguinte, neles as ilustrações sempre exercem alguma função de maior ou menor peso. Podem ter o papel de *ornar* através de sutis vinhetas e podem *sugerir* através de quadros que congelam uma cena. Podem *complementar* aquilo que falta no texto escrito e podem, também, *contradizer* o que está escrito. (GILI, 2014, p. 25)

Ressalto, nessa abordagem, a compreensão de que a ilustração, em qualquer livro e em qualquer volume que ocupe em suas páginas, sempre tem algo a dizer. A presença da imagem pode ter maior ou menor impacto na construção da narrativa em si, mas ela sempre influencia o leitor em alguma medida a partir das funções que exerce no texto. Apesar disso, alguns autores consideram que o peso de sua presença é maior no “livro ilustrado” do que no “livro com ilustrações”, já que nesse segundo caso o texto poderia prescindir da imagem para fazer sentido. A fim de diferenciar o “livro ilustrado” do “livro com ilustrações”, farei servir a definição de Sophie Van der Linden que afirma:

O livro ilustrado é um suporte de expressão cuja unidade primordial é a página dupla sobre a qual se inscrevem, de maneira interativa, imagens e texto, e que segue uma concatenação articulada de página a página. A grande diversidade de suas realizações deriva de seu modo de organizar livremente texto, imagem e suporte. (VAN DER LINDEN, 2013, p. 28-29, tradução minha)⁷

Segundo a aceção acima, o livro ilustrado aparece na pauta da discussão acadêmica no Brasil a partir dos anos 1990, com publicações de Luís Camargo, Lucia Góes e Ricardo Azevedo (1995, 1996, 1998, respectivamente). A partir dos anos 2000, essa discussão se intensifica⁸ proporcionalmente ao aumento no volume de produção de livros

printed and digital texts.” (CAMBRIDGE RESEARCH AND TEACHING CENTRE FOR CHILDREN’S LITERATURE, 2018, 1)

⁷ L’album est ainsi un support d’expression dont l’unité première est la double-page, sur lequel s’inscrivent, en interaction, des images et du texte, et dont l’enchaînement de page en page est articulé. Il tire la grande diversité de ses réalisations de son mode d’organisation libre entre texte, image et support. (VAN DER LINDEN, 2013, p. 28-29)

⁸ Uma busca realizada no Banco de Dissertações e Teses da CAPES, em fevereiro de 2017, usando a palavra-chave “livro ilustrado” revelou um total de 48 trabalhos realizados em nível de pós-graduação no país desde o ano 2000. As teses e dissertações advêm de áreas diversas como Design, Arquitetura e Urbanismo,

ilustrados no país. O ilustrador, que por vezes é também autor do texto escrito, conquista maior protagonismo nesse processo de produção, saindo, assim, de uma posição anteriormente considerada secundária. Ainda que a ilustração e, por conseguinte, os ilustradores, sempre tenham estado presentes na história do livro, pode-se afirmar que, no Brasil, o século XXI elevou as ilustrações de livros a um *status* diferenciado, conferindo a ilustradores, de modo definitivo, o merecido reconhecimento como autores (ou coautores) do texto⁹.

No que diz respeito, mais especificamente, às características do livro ilustrado do século XXI, Kummerling-Meibauer (2015, p. 250) identifica algumas “tendências” que, de acordo com a autora, podem ser vinculadas à produção de livros ilustrados europeus no começo do novo milênio. Entre elas, é importante mencionar “a inclusão de tópicos tabu como a guerra, a morte, doenças mentais, e abuso sexual.” Kummerling-Meibauer afirma que esses livros ilustrados “são frequentemente caracterizados por uma atmosfera melancólica e finais abertos, deixando para o leitor a reflexão sobre os sentidos subjacentes dessas histórias” (2015, p. 250). Além disso, Kummerling-Meibauer ressalta os conteúdos “psicologizados” de diversos livros ilustrados que colocam em evidência a representação das emoções e dos processos psicológicos.

Cabe aqui mencionar que, apesar de estarmos analisando livros do século XXI, desde o século XVIII a ilustração é intimamente vinculada à produção de livros para crianças (BLAND, 1958, SALISBURY e STYLES, 2012). Há uma noção bastante generalizada, não obstante amplamente questionada, de que as ilustrações que acompanham um texto facilitam a sua leitura, o que tornaria os livros ilustrados apropriados para o leitor estreante ou pouco experiente. Isso poderia explicar a razão pela qual boa parte das histórias narradas em livros ilustrados tem lugar em ambientes internos (CORRERO, 2018, p. 295, FERNANDEZ, 2018, p. 239). A infância está relacionada àquilo que é da intimidade, do interior, dos ambientes seguros e protegidos, retratados, a mais das vezes, por lares e escolas.

Como mencionado anteriormente, o livro ilustrado está intimamente vinculado à produção cultural contemporânea e, assim sendo, seria de se esperar que trouxesse características da sociedade do século XXI, predominantemente urbana. Não obstante, uma análise feita em aproximadamente 200 títulos do acervo das bibliotecas Barca dos Livros, em Florianópolis, e Monteiro Lobato, em São Paulo, comprova que, em grande parte, os livros ilustrados trazem como cenário ambientes internos onde se desenrolam as narrati-

e Educação, sendo que a área que concentra maior número (nove) é a de Letras.

⁹ Esse reconhecimento se dá, também, no âmbito comercial, já que editoras passaram a dividir o pagamento dos direitos autorais proporcional às vendas dos livros entre autor e ilustrador. Antes disso, o ilustrador recebia um valor fixo por cada trabalho.

vas ou ambientes externos idílicos, bucólicos, que remetem aos ideais românticos da natureza como espaço de encontro consigo mesmo. Isso revela, também, a visão que vários artistas – escritores e ilustradores – têm da criança do século XXI. A cidade, onde quase 70% da população brasileira vive, não costuma aparecer nos livros ilustrados e, quando aparece, é quase sempre uma cidade pequena, “do interior”, retratada com suas ruas tranquilas onde as crianças podem brincar despreocupadas.

Essa é uma grande diferença entre a produção de literatura infantil e a produção literária *mainstream*. Segundo Dalcastagné (2012, p. 163), “o caráter urbano do romance brasileiro contemporâneo é [...] amplamente confirmado pelos dados da pesquisa” que a mesma conduziu junto a seu grupo, analisando obras publicadas no país entre 1990 e 2004. A partir dos resultados, vemos que 82,6% dos romances acontecem na metrópole. Esses dados são confirmados por Zilberman, na análise que faz de livros premiados no Brasil entre 2010 e 2014. Segundo a pesquisadora, “o espaço onde transcorre a trama é, de modo quase absoluto, urbano. Eventualmente as ações se desdobram em pequenas cidades, [...] mas a preferência recai sobre a localização do enredo em grandes capitais brasileiras – Rio de Janeiro ou São Paulo – ou em metrópoles internacionais.” (ZILBERMAN, 2017, p. 436). Dalcastagné afirma que “de alguma maneira, a literatura reflete a realidade do país, que nos anos 1960 tornou-se majoritariamente urbano.” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 163)

Não existem estudos semelhantes ao de Dalcastagné que analisem um volume significativo de livros de literatura infantil no Brasil. Lajolo e Zilberman (2011, p. 160) afirmam, em 1984, que “em comum com certas vertentes da narrativa contemporânea, empenhada na representação da realidade brasileira, a narrativa infantil [dos anos 60 e 70] mais significativa aderiu à temática urbana, fazendo-se porta-voz de denúncias da crise social brasileira.” Os livros analisados pelas autoras, no entanto, não fazem uso das ilustrações para a construção da narrativa. Apesar de ser significativa no sentido de inscrever a literatura infantil no âmbito da literatura contemporânea, essa observação de Lajolo e Zilberman não se refere ao objeto de pesquisa desta tese. O artigo do geógrafo francês Christophe Meunier¹⁰, *Images de l'urbain dans les albums pour enfants*, publicado em 2017, por sua vez, vai no sentido de investigar “as evoluções da imagem do urbano nos livros ilustrados infantis” a partir de sua “intencionalidade espacial” que o autor define como “a representação de um espaço apresentado como uma mensagem, como um *modus habitandi* que se dirige ao leitor consciente ou inconscientemente.” (MEUNIER, 2017,

¹⁰ Christophe Meunier é geógrafo e professor na Universidade d'Orléans, Centre-Val-de-Loire. Sua tese de doutorado, publicada em 2014, se intitula *Quand les albums parlent d'Espace. Espaces et spatialités dans les albums pour enfants* (Quando os livros ilustrados falam do Espaço: espaços e espacialidades nos livros ilustrados infantis) e é o único trabalho que encontrei dedicado a investigar a representação de espaços nos livros ilustrados.

p. 2). A partir da análise de 300 livros ilustrados publicados entre 1919 e 2012 na França, Meunier observa que há uma transformação na representação dos espaços nesses livros ao longo do tempo, e que, a partir dos anos 2000, cinquenta por cento dos títulos analisados eram ocupados por um cenário urbano, em oposição ao campo, representado em apenas 27,5% do *corpus*.

Se, como vemos aqui, o local da narrativa literária é predominantemente urbano, por que percebemos essa diferença nos livros ilustrados brasileiros? Considerando-se que esse é um objeto cultural próprio de nosso tempo, seria de se esperar que nele estivessem representadas algumas facetas da nossa sociedade do início do século XXI. Sua ausência pode apontar para o apagamento das questões com as quais lidamos no dia a dia. Antônio Candido afirma que a arte é social em dois sentidos, pois “depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.” (CANDIDO, 2011, p.30). Nesse sentido, a ausência da representação da cidade é, também, um modo de reforçar a invisibilização de grupos e tensões que nela se manifestam.

Ressalto esse ponto pois, segundo David Harvey, é na cidade que melhor se observam as idiossincrasias da vida moderna.

A cidade é o lugar onde pessoas de todos os tipos e classes se misturam, ainda que relutante e conflituosamente, para produzir uma vida em comum, embora perpetuamente mutável e transitória. A comunalidade dessa vida tem sido [...] tema frequente de uma vasta gama de textos e representações [...] que tentam apreender o caráter dessa vida (ou o caráter particular da vida em uma cidade específica em um lugar e um tempo determinados) e o seu significado mais profundo. (HARVEY, 2014, p. 134)

A cidade abarca as diferenças (de classe, de raça, de gênero, etc) de seus habitantes e a incongruência do convívio diário, ao mesmo tempo aparatoso e banal, que ela lhes impõe. A literatura, por sua vez, nos dá pistas para uma melhor compreensão do sentido dessa vida em comum, pois evidencia contrastes e ressalta diferenças.

Discutir convívio e coexistência implica, necessariamente, falar sobre pessoas. A escolha por analisar imagens literárias que tratam de personagens urbanos relaciona-se com o paradoxo da invisibilidade em uma sociedade que é hoje calcada na hipervisualidade. Imagens fazem parte do dia a dia dos habitantes das cidades contemporâneas, habitantes que são bombardeados com essas imagens através de diversas mídias. Essas pessoas lançam ao mundo suas próprias imagens através dos meios de (in)comunicação amplamente utilizados atualmente, como são as redes sociais. O sujeito urbano que valoriza, frequente e acriticamente, o espetáculo da imagem é muitas vezes incapaz de enxergar (ou de ser enxergado como) o *outro*. Como conciliar esse paradoxo? O sujeito das sociedades urba-

nas contemporâneas clama, o tempo inteiro, por visibilidade, mas a *urbe* continua sendo o palco por onde desfilam os personagens invisíveis do livro de Freitas e Moriconi¹¹. Mas, quem são esses personagens invisíveis? Por que e para quem são invisíveis?

Fernando Braga da Costa define a invisibilidade pública como “o desaparecimento intersubjetivo de um homem no meio de outros homens” e afirma que isso se dá a partir de “dois fenômenos psicossociais que assumem caráter crônico nas sociedades capitalistas: a humilhação social e a reificação.” (COSTA, 2004, p. 63). No livro *Social Invisibility and Diasporas in Anglophone Literature and Culture*, Françoise Král identifica três tipos de invisibilidade: a social, a política e a econômica. Král demonstra particular interesse em discutir o conceito de visibilidade “no nível do reconhecimento social, validação política e o do direito de participar na vida, no destino e, finalmente, na obra de uma comunidade” (KRÁL, 2014)¹². Desse modo, a autora busca acentuar a precariedade social e a falta de reconhecimento do *status* político e civil imposto a certos grupos. Françoise Král se detém no estudo de grupos subjugados a partir da maneira como são representados em uma série de produtos culturais distintos, em particular na fotografia, no cinema e na literatura. Fazendo referência ao artigo seminal de Gayatri Spivak – *Pode o subalterno falar?* (2010) –, Král analisa diferentes mídias culturais e argumenta que as representações de grupos subalternizados alimentam a in/visibilidade social, recusando ou permitindo a agência do subalterno e a possibilidade de que seja ouvido. Král afirma, ainda, que há uma dimensão ética que deve ser considerada nessa análise – “uma responsabilidade ética de cuidado que é responsabilidade daquele que vê” (KRÁL, 2014, p. 66)¹³. Em sua análise, Král identifica três *loci* de representação: o corpo, o lar, e a cidade.

Meu interesse em pesquisar as representações de personagens urbanos nos livros ilustrados publicados recentemente no Brasil vem no sentido de questionar em que medida esses livros apontam ou reforçam o “mapa de ausências” delineado por Dalcastagné em *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*, assim ignorando a pluralidade de leitores que vêm ao seu encontro. Como diz Dalcastagné: “Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artísti-

11 Nesse ponto, acho que é importante apresentar o meu próprio lugar de fala, pois acredito ser essencial, dada a natureza de meu trabalho, deixar claro o lugar que ocupo na sociedade. Apesar de acreditar que o pesquisador deve manter-se distante de seu objeto de pesquisa, não desejo assumir um discurso que pode soar condescendente. Tampouco desejo reproduzir a ação de falar *pelo* outro, contribuindo desse modo para o apagamento das vozes de resistência que vão ocupando seus espaços discursivos de direito. Sou mulher, branca, de classe média. Se há a necessidade de explicar meu interesse em nível pessoal por essa pesquisa, digo que é justamente no intuito de entender em que medida estamos todos implicados na constituição da malha social tecida, desde sempre, por fios tão irregulares.

12 [...] *at the level of social recognition, political validation and the right to participate in the life, the destiny and ultimately the oeuvre of a community.* (KRÁL, 2014, p. 66)

13 [...] *an ethical duty of care which is the responsibility of the viewer* (KRÁL, 2014, p. 66)

ca que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas.” (DALCASTAGNÉ, 2013, p. 147) Não desejei, no entanto, fazer uma análise quantitativa dessas representações. Optei por analisar aqueles (poucos) livros que trazem a cidade e seus personagens em seus enredos a fim de definir, como dito anteriormente, como os livros ilustrados apresentam os personagens a seus leitores.

Olhando para a produção de livros ilustrados como um todo, perceberemos, pela observação do estilo de vida que levam, das atividades que praticam, das casas que habitam, e também dos lugares por onde circulam, que os personagens são, em sua grande maioria, brancos, masculinos e de classe média. Como já mencionado, os autores de livros ilustrados contam com os mais variados recursos artísticos para construir seus personagens e o modo como os “revelam” aos leitores deixa transparecer, de forma explícita ou implícita, as ideologias das sociedades em que esses livros são produzidos. Por essa razão, interessou-me, em particular, explorar a ideologia implícita que assume a forma de estruturas e hábitos sociais normalizados e apresentados, através de palavras e ilustrações, como dados. É importante perceber, no entanto, que há uma linha tênue que separa, em muitos casos, a atitude questionadora da mantenedora de certas representações de estruturas sociais. De acordo com John Stephens,

A ideologia pode ser expressada como *habitus* ou ecologia social de uma maneira que permeia os discursos visual e verbal sem que se torne evidente. Porque a ideologia não é algo fixo, as funções das histórias tanto de tornar o mundo inteligível quanto de dar-lhe uma forma desejável devem, necessariamente, ser fluídas e flexíveis. (STEPHENS, 2018, p. 140, tradução minha)¹⁴.

Por essa razão, a discussão sobre a ideologia presente nos livros ilustrados apresenta-se como desafio, já que representações de racismo, conflitos de classe, sexo, ou gênero podem ser lidas tanto como um questionamento das crenças morais, políticas e sociais vigentes, quanto como uma tentativa de manutenção do *status quo*.

Neste ponto, duas questões devem ser colocadas. A primeira observação que pode ser feita é de que há um claro descompasso entre esse produto cultural que é próprio da contemporaneidade e o que se conta nele. Seria essa, então, apenas uma nova *forma* para tratar de velhos *conteúdos*? Talvez a insistência em se manter esse ambiente mais facilmente vinculado ao romantismo que à contemporaneidade possa nos dar pistas a respeito da visão da infância que se tem atualmente. A segunda observação a ser feita diz respeito à crença, bastante difundida, de que as ilustrações facilitam a leitura. Ao contrário do que muitos pensam, a imagem não simplifica o texto. Ao contrário, ela apresenta novas e

¹⁴ *Ideology may be expressed as social ecology or habitus in such a way that it permeates visual and verbal discourses without becoming overt. Because ideology is not fixed, the functions of stories both to make the world intelligible and to shape it in desirable forms must necessarily be fluid and flexible.* (STEPHENS, 2018, p. 140)

diversas informações, complexifica o conteúdo e propõe, assim, desafios ao leitor. Sendo assim, penso que é um equívoco nos limitarmos à concepção de que essa produção se volta estritamente ao público infantil.

Essa noção parece guiar a escolha de muitos pais e educadores no que diz respeito à seleção de textos para crianças e jovens, pois a associação que se faz entre livros ilustrados e leitores iniciantes é inversamente proporcional à ideia de que leitores mais experientes não precisam, não desfrutam e/ou não se beneficiam de textos ilustrados. Sendo assim, grande parte dos livros ilustrados produzidos no Brasil encontra-se nos catálogos de literatura infantil das editoras. A questão do *endereçamento* da produção literária é central nas discussões da crítica contemporânea. A quem é destinado esse livro? No que se refere ao endereçamento dos livros ilustrados em específico, alguns pesquisadores (BECKET, 1999; NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011) propõem a ideia de uma *dupla audiência*, pois atendem, simultaneamente, ao público que interage com eles (pais e filhos, por exemplo). Enquanto leitores adultos demonstram destreza em lidar com as convenções do livro e ler o texto de forma tradicional, muitas vezes desconsideram detalhes do texto visual. Crianças, por outro lado, costumam deter-se, de forma mais cuidadosa, na leitura das imagens. A *dupla audiência*, no entanto, faz referência a uma experiência de leitura compartilhada feita, simultaneamente, por um adulto e uma criança.

Kummerling-Meibauer identifica, como uma das tendências na produção de livros ilustrados no século XXI mencionadas anteriormente, um aumento crescente nos livros ilustrados destinados exclusivamente aos adultos, dado o fato de suas temáticas se concentrarem na condição da vida adulta e de trazerem temas que concernem, em particular, ao público adulto. Algumas editoras europeias, como a *Media Vaca* (Espanha), *Libros del Zorro Rojo* (Espanha), e *Barbara Fiore* (Itália), e também editoras asiáticas, como a *Tara Books* (Índia), têm coleções de livros ilustrados com essa característica. Também no Brasil, a editora Cosac Naify lançou versões ilustradas de textos de autores consagrados como, por exemplo, “Um dia de chuva”, de Eça de Queirós com ilustrações de Eloar Guazzelli, e “Conto de Escola”, de Machado de Assis com ilustrações de Nelson Cruz, o que poderia ser considerado um movimento nesse sentido. Esses títulos, no entanto, não se dirigiam unicamente ao público adulto, pois trazem narrativas que podem interessar a leitores de (quase) todas as idades. Assim, as versões ilustradas de clássicos publicadas pela editora Cosac Naify se inseririam no contexto da literatura “*crossover*” que caracteriza textos que “cruzam”¹⁵ as margens artificialmente delimitadas da produção literária atual. O termo tem sido usado para fazer referência a uma produção que não se limita a leitores de uma faixa etária específica – crianças, jovens ou adultos.

15 O termo “*cross over*” quer dizer atravessar, cruzar.

A literatura *crossover* designa um extenso conjunto de obras que inclui tanto títulos direcionados a adultos, mas lidos por crianças e jovens, quanto livros direcionados ao público infantil e juvenil que agradam, também, ao público adulto. A apropriação de textos direcionados a uma audiência específica por públicos distintos não é um acontecimento recente. Considere-se, por exemplo, títulos como *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, publicado em 1719, ou *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, publicado em 1844, que foram originalmente publicados visando a leitores adultos e que, contudo, obtiveram grande êxito com públicos de todas as idades. No entanto, foi a partir do êxito de vendas dos livros da série Harry Potter, de J.K. Rowling, nos anos 1990, que o termo cunhado em países de língua inglesa começou a ser usado com maior frequência nos meios acadêmicos. Na Alemanha, a partir da publicação, em 1979, de *História sem Fim*, de Michael Ende, aparece o termo *Bruckensliteratur* (literatura ponte) para designar obras com essa característica. Em outros países europeus, expressões variadas são usadas com a mesma finalidade, como, por exemplo, *Littérature pour tous les âges* (França) e *Allalderslitteratur* (Noruega e Suécia) que significam “literatura para todas as idades” e *Literatuur zonder Leeftijd* (Holanda) que significa “literatura sem idade” (BECKETT, 2017).

O fenômeno da literatura *crossover* torna-se relevante para esta tese, pois reforça a ideia de uma produção literária que extrapola as fronteiras da idade definidas pelo mercado e aceitas, em grande medida, pelos leitores. Ainda que esta investigação não tenha o intuito de se restringir ao âmbito da literatura infantil, é dentre a produção brasileira direcionada a crianças e jovens que se encontra o maior volume de livros ilustrados, o que não pôde ser desconsiderado na composição do *corpus*. A literatura infantil, como qualquer forma de expressão artística, reflete valores da sociedade, atitudes e conhecimentos pertencentes ao momento histórico em que é criada, repercutindo, de maneira ampla, o movimento histórico, social e cultural de cada lugar. Nesse sentido, é válida a reflexão acerca da produção de livros ilustrados, sejam eles direcionados às crianças ou não.

METODOLOGIA

Delinear a metodologia de pesquisa desenvolvida aqui apresenta-se como um desafio, já que este estudo demandou o cruzamento de diversas áreas do conhecimento, como a literatura e a sociologia, a geografia e a antropologia urbana. Não é, no entanto, incomum uma abordagem metodológica que lança mão de conhecimentos de outras áreas, mantendo-se sempre a clara ideia de que o que torna a pesquisa literária única é a noção de que, como afirma Durão (2014), “o conhecimento gerado [a partir dela] deve ser específico, impossível de ser obtido em outras disciplinas”.

Em um primeiro momento, a busca pela elaboração de categorias de classificação

de aspectos específicos dos livros – ambiente urbano ou rural, espaço público presente ou não, raça, gênero e classe social dos personagens – pareceu oferecer um caminho promissor para a pesquisa. Com o fichamento de aproximadamente duzentos livros do acervo das bibliotecas Barca dos Livros, em Florianópolis, e Monteiro Lobato, em São Paulo, confirmou-se aquilo que inicialmente havia sido percebido de maneira informal: o descompasso entre a representação dos espaços nos livros ilustrados e a ocupação dos espaços no mundo empírico, pois a maioria dos habitantes do planeta, hoje, vive em cidades. Essa abordagem de trabalho, no entanto, não dava margem ao desenvolvimento de uma pesquisa crítica, pois o intuito aqui não era desenvolver uma taxonomia dos livros ilustrados com base no cenário neles representado e, sim, compreender como os personagens são apresentados a seus leitores nesses livros, já que essa compreensão poderia nos ajudar a compreender, também, em que medida padrões de invisibilização de atores sociais são reproduzidos nos livros ilustrados contemporâneos. Como afirma Durão,

O conhecimento que a pesquisa deriva do literário é uma função da integridade do texto como objeto. Isso significa que o *como* da obra tem primazia sobre o seu *o quê*, pois é aquele que dá forma, e assim determina, este último. Aqui, porém, ocorre uma viravolta, pois uma vez configurada a consistência interna do artefato, todos aqueles saberes excluídos anteriormente, o sociológico ou psicanalítico etc., podem desempenhar um papel significativo [...] (DURÃO, 2014, p. 381)

Nesse sentido, foram essenciais as referências, já mencionadas, de áreas diversas da literatura, como a sociologia, a geografia e da antropologia urbana, mas, em particular, foram as ferramentas metodológicas da narratologia que propiciaram a análise e leitura do *corpus* desta tese. No que diz respeito aos estudos da imagem, e da engenharia do livro ilustrado em particular, pautei-me principalmente no estudo de viés narratológico de Maria Nikolajeva e Carole Scott, *Para ler o livro ilustrado*, publicado no Brasil em 2011. Em sua *Introdução à Teoria da Narrativa* (1985), Mieke Bal afirma que

As complexidades da narrativa dependem, para sua compreensão e apreciação, da habilidade dos leitores de perceberem de quem é a visão que a eles é apresentada. É por isso que distinguir níveis de focalização é a ferramenta para gerar a experiência literária das narrativas. Ao discriminar esses níveis, nos sensibilizamos – nos tornamos “letrados” – nas sutilezas do espaço entre experiências, visões e memórias individuais e coletivas. (BAL, 2017, p. 145, tradução minha)¹⁶

Este é o âmbito no qual esta tese se vincula a uma análise narratológica dos livros analisados. Longe de buscar realizar uma análise estritamente estruturalista que visa a organizar e classificar as narrativas, o intuito, aqui, é lançar mão de uma teoria que nos

16 *The complexities of narrative depend for their understanding and appreciation on the readers' ability to sense whose vision it is they are being presented with. This is why distinguishing between levels of focalization is the tool par excellence for generating the literary experience of narratives. By discerning those levels, we sensitize ourselves – get “literate” in – the subtleties of the space between individual and collective experiences, visions, and memories.* (BAL, 2017, p. 145)

auxilie na compreensão dos livros analisados como artefatos de uma expressão cultural pertencente a um lugar e a um tempo. Usando, pois, uma concepção de narratologia como sendo uma perspectiva que “implica texto e leitura, sujeito e objeto, produção e análise no ato de compreender” (BAL, 2017, p. 145), busquei compreender os vínculos possíveis entre personagens e seus leitores.

Apesar de ter se tornado objeto de interesse tanto do mercado de livros quanto do meio acadêmico, no Brasil as discussões sobre o livro ilustrado se pautam, em grande parte, na relação entre texto escrito e texto visual, na relação entre a palavra e a imagem. Essa é, sem sombra de dúvida, uma discussão de extrema importância dada a novidade do próprio objeto de estudo e da falta de fortuna crítica, produzida no país, relacionada a esse objeto. O interesse pelo modo como se constrói o livro ilustrado parece estar de acordo com um interesse mais geral nas formas de literatura direcionadas ao público infantil. No capítulo intitulado *Novas Fronteiras*, do livro *Literatura Infantil Brasileira: uma nova/outra história*, por exemplo, Lajolo e Zilberman (2017) afirmam que “o dado novo, na cena contemporânea, é a literatura infantil (mas talvez não apenas ela...) prescindir do livro”, determinando, assim, que a grande mudança na literatura infantil brasileira do século XXI é a proliferação da literatura digital. Colomer (2016) também acredita que “a evolução da literatura digital será importante nesse século” e afirma que “isso se dá, em parte, graças às explorações do livro ilustrado.”¹⁷

Apesar de explorar a relação entre palavra e imagem nesta tese, este não é o único aspecto de relevância para esta pesquisa. Em artigo publicado na Revista Peonza n. 119, de dezembro de 2016, Silva-Diaz faz um repasse do presente cenário da pesquisa internacional que se dedica a investigar o livro ilustrado e diz:

Considero necessário indagar mais o conteúdo destes livros, suas formas de circulação na sociedade, a ideia do leitor e da leitura que constroem e seu papel na construção da subjetividade do leitor. Os estudos sobre ideologia não são comuns e, em sua maioria, têm focado nas fronteiras do livro para crianças em relação à incorporação de temáticas perturbadoras. São necessários mais estudos que explorem os conteúdos [...] em que a análise dos livros ilustrados sobre as emoções nos devolve a imagem da sociedade e de seus valores. (SILVA-DIAZ, 2016, p. 34, tradução minha)¹⁸

17 *Sin duda sus hallazgos, como también los de los pop-up, se trasladan en estos momentos a las pantallas y dan pistas a los autores digitales para las posibilidades de los nuevos formatos. Creo que la evolución de la literatura digital será importante en este siglo y lo habrá sido en parte gracias a las exploraciones del álbum.* (COLOMER, 2016)

18 *Considero que hace falta indagar más en el contenido de estos libros, en sus formas de circulación en la sociedad, en la idea de lector y de lectura que construyen y en su papel en la construcción de la subjetividad del lector. Los estudios sobre ideología no son comunes y en su mayoría se han focalizado en las fronteras del libro para niños en relación con la incorporación de temáticas perturbadoras. Hacen falta más estudios que exploren los contenidos [...] en el que el análisis de los álbumes sobre las emociones nos devuelve la imagen de la sociedad y de sus valores* (SILVA-DIAZ, 2016, p. 34)

A leitura de conteúdo e forma dos livros ilustrados analisados aqui vem de modo a explorar as possibilidades de interação entre livro, leitor e sociedade. A partir da análise detalhada de livros que trazem a cidade como cenário, busquei desenvolver uma reflexão sobre a relação entre a produção atual de livros ilustrados e a sociedade atual, urbana, que os produz. Para fazê-lo, os livros foram analisados a partir dos três enfoques mencionados na introdução, ou seja, a representação da cidade e do urbano, a representação dos personagens, e a representação do espaço público como lugar de encontros e interações. A partir dessa leitura, propus uma análise crítica a respeito do leitor implícito nesses livros, considerando sempre que sua relação com o texto se dá a partir da leitura de palavra e imagem. Contemplar o texto tecido a partir dos fios da imagem e da palavra amplia as possibilidades de leitura desses livros. Nesse sentido, a pesquisa aqui apresentada busca deixar sua contribuição para a discussão das relações entre literatura e sociedade e propor novas diretrizes para o estudo do livro ilustrado como produto cultural e se esforça, com essa contribuição, para expandir esse campo de pesquisa.

SELEÇÃO DO *CORPUS*

O primeiro critério de escolha foi, como não poderia deixar de ser, que os livros analisados se encaixassem na definição de livro ilustrado discutida anteriormente: “um suporte de expressão cuja unidade primordial é a página dupla sobre a qual de inscrevem, de maneira interativa, imagens e texto, e que segue uma concatenação articulada de página a página” (VAN DER LINDEN, 2013, p. 29).

Em segundo lugar, privilegiei os livros publicados no Brasil a partir do ano 2000, ainda que alguns dos livros analisados sejam de datas anteriores a essa. Busquei centrar as análises em títulos cujos autores e editores vivem no país, pois o intuito era compreender como características de nossa sociedade transparecem nessas obras. No entanto, entendo que as questões relacionadas à vida urbana extrapolam os limites das fronteiras nacionais e, portanto, não excluí títulos estrangeiros que de algum modo pudessem nos ajudar a pensar nessas questões. A opção por analisar títulos nacionais de autores e editoras diversos também tem o intuito de colocar essa produção em evidência. Apesar do aumento significativo da produção brasileira de livros ilustrados nos últimos anos, títulos nacionais ainda demonstram uma tímida circulação no circuito comercial internacional e mesmo dentro do país.

A presença da cidade, descrita ou indiretamente assinalada, foi o terceiro critério de escolha dos livros que compõem o *corpus*, como já apontado acima. A predominância de ambientes não urbanos nas narrativas verbo-visuais foi, precisamente, o que desencadeou alguns dos questionamentos discutidos nesta tese. Por essa razão, os livros selecionados

colocam em evidência, primeiramente, o ambiente veloz e conflituoso da cidade que reforça o conceito de urbano, segundo Manuel Delgado. Em *El Animal Público*, Delgado explica que

A cidade não é o urbano. A cidade é uma composição espacial definida pela alta densidade populacional e o assentamento de um amplo conjunto de construções estáveis, uma colônia humana densa e heterogênea conformada essencialmente por estranhos entre si. A cidade, nesse sentido, se opõe ao campo e ao rural, âmbitos em que tais características não se dão. O urbano, por outro lado, é outra coisa: um estilo de vida marcado pela proliferação de tramas relacionais deslocalizadas e precárias. Se entende por urbanização, por sua vez, 'esse processo consistente em integrar crescentemente a mobilidade espacial na vida cotidiana, até um ponto em que esta fica estruturada por aquela.' A instabilidade se torna então um instrumento paradoxal de estruturação, o que determina, por sua vez, um conjunto de usos e representações singulares de um espaço nunca plenamente territorializado, ou seja, sem marcas nem limites definitivos. (DELGADO, 1999, p. 23, tradução minha)¹⁹

O que se pode perceber nos títulos selecionados para a composição do *corpus* é o movimento imparável da condição urbana. Fugacidade, transitoriedade, e fragmentação são traços sempre presentes em tudo aquilo que diz respeito à vida nas grandes cidades e às interações, tanto pessoais quanto sociais, que nelas se dão; traços da contemporaneidade que se traduzem em palavras e imagens nos livros ilustrados atuais. Os livros aqui analisados articulam questões pertinentes à contemporaneidade e que são transpostas, de algum modo, a essa produção.

Foram analisados, primordialmente, três títulos – *Cena de Rua*, de Angela-Lago, *Fábula Urbana*, de José Rezende Jr. e Rogério Coelho, e *Os Invisíveis*, de Tino Freitas e Renato Moriconi; no entanto, vários outros títulos fazem parte da discussão, auxiliando-me no desenvolvimento das questões colocadas anteriormente.

Apesar do livro *Cena de Rua* (Editora RHJ) ter sido publicado, por primeira vez, em 1984, a análise do mesmo foi, desde o princípio desta pesquisa, considerada imprescindível, já que esta foi a primeira narrativa ilustrada a apresentar a cidade grande como protagonista. A rua a que o título faz alusão é um componente indispensável da narrativa, pois a história ali contada não poderia acontecer em nenhum outro lugar. O livro conta a história de um vendedor de rua, um menino, que caminha entre os carros, oferecendo seu

19 *La ciudad no es lo urbano. La ciudad es una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables. una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí. La ciudad, en este sentido, se opone al campo o a lo rural, ámbitos en que tales rasgos no se dan. Lo urbano, en cambio, es otra cosa: un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias. Se entiende por urbanización, a su vez, «ese proceso consistente en integrar crecientemente la movilidad espacial en la vida cotidiana, hasta un punto en que ésta queda vertebrada por aquélla». 'La inestabilidad se convierte entonces en un instrumento paradójico de estructuración, lo que determina a su vez un conjunto de usos y representaciones singulares de un espacio nunca plenamente territorializado, es decir sin marcas ni límites definitivos. (DELGADO, 1999, p. 23)*

produto. A interação entre os ocupantes dos carros e o menino é o mote central da narrativa e a razão principal para a inclusão desse título em nosso *corpus*.

Assim, também, são *Fábula Urbana* (Edições de Janeiro, 2014) e *Os Invisíveis* (Ed. Casa da Palavra, 2013). *Fábula Urbana* apresenta o diálogo improvável entre um homem de terno e um menino maltrapilho que o aborda, em um *shopping center*, com um pedido inusitado. *Os Invisíveis*, por sua vez, é escrito como um conto fantástico, no qual o protagonista tem um insólito superpoder. As ilustrações, no entanto, nos contam uma história bastante comum das relações entre personagens de diferentes classes sociais enquanto circulam por diferentes espaços urbanos. Os confrontos narrados nos três livros têm, como já mencionado, a cidade como cenário complexo que contribui para o desenvolvimento dos enredos que, por sua vez, problematizam as interações humanas em ambientes urbanos. Por essa razão, esses três livros são foco principal de análise nesta tese.

Os outros títulos escolhidos aparecem, em maior ou menor medida, para compor a análise a partir dos aspectos delineados tanto na introdução quanto na explicação sobre a metodologia utilizada. Para falar sobre a representação da cidade, foram analisados os livros: *OlemaC e Melô*, de Fernando Vilela (Cia. das Letrinhas, 2007); *A velha história do peixinho que morreu afogado* (Edições de Janeiro, 2014), de Marília Pirillo e Eloar Guazzelli; *A menina que parou o trânsito*, de Fabrício Valério e Bruna Assis Brasil (V&B, 2016); *Um jardim para Pétala*, de Cristina Dias e Ellen Pestilli (Planeta, 2013); *Desequilibristas* (Editora Peirópolis, 2014), de Manu Maltez; *Surfando na Marquise* de Paulo Bloise e Daniel Kondo (CosacNaify/SESC-SP, 2009); *O Garoto da Camisa Vermelha*, de Otávio Junior e Angelo Abu (Ed. Autêntica, 2014) e *Da Minha Janela*, do mesmo autor com ilustrações de Vanina Starkoff (Cia das Letrinhas, 2019); e, finalmente, *Valentina*, de Marcio Vassallo (Global, 2007).

Para discutir a representação de personagens, analisei, inicialmente, os livros da *Coleção Faz-Tudo* (Editora Nova Fronteira, 2009), que protagonizam personagens cujas profissões não costumam ser valorizadas pela sociedade. Em *Salão Jaqueline*, de Mariana Massarani, a protagonista é cabeleireira. *Luzimar*, de Graça Lima, é uma faxineira. Já em *Ossos do Ofício*, de Roger Mello, o protagonista é um coveiro. Em *OlemaC e Melô* é o comerciante informal quem aparece no centro da narrativa. O livro *Donana e Titonho*, de Ninfa Parreiras e André Neves (Ed. Paulinas, 2018), apresenta um casal de catadores de recicláveis como protagonistas. Além destes, o livro *O Garoto da Camisa Vermelha* foi essencial para pensar a representação dos personagens nos livros ilustrados.

Para problematizar a representação do espaço público, analisei os livros *A Menina que Parou o Trânsito*, já mencionado, e *A Grande Invasão*, de Isabel Minhós Martins com ilustrações de Bernardo Carvalho (Panda Books, 2007), focando a questão da domina-

ção das ruas pelos automóveis. Os livros *Volta pra Casa*, de Renato Moriconi (Bazar do Tempo, 2016) e *Andar por Aí*, de Isabel Minhós Martins e Madalena Matoso (Editora 34, 2017), falam da relação das crianças com as ruas no entorno de suas casas.

CAPÍTULO II: CENÁRIOS COMUNS, CIDADES ILUSTRADAS

“É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas e que todas as coisas escondam uma outra coisa.”

(Ítalo Calvino)

CENA DE RUA

Desde Baudelaire e seu *flâneur*, a cidade tem sido representada nas mais diversas expressões artísticas como cenário da modernidade: suas ruas são tomadas por uma multidão anônima que transita, muitas vezes calada, pelo espaço ruidoso e movimentado; os meios de transporte que por elas circulam são ocupados pelos mesmos indivíduos anônimos e desconhecidos. Desde sempre, essa produção artística tem levado em conta as mais variadas dimensões e aspectos da metrópole urbana, registrando suas transformações ao longo do tempo – os *boulevards* parisienses e suas passagens cobertas do século XIX aparecem hoje como as largas avenidas comerciais e os *shopping centers* das cidades, por exemplo. Os espaços urbanos periféricos também seguem presentes, assumindo, hoje mais do que nunca, um certo protagonismo nessa representação.

As pesquisas de Fernández (2018) e Correro (2018) analisam livros ilustrados publicados na Espanha no século XXI com o objetivo de determinar as características dessa produção a partir de seis âmbitos: a produção editorial, a representação literária do mundo, a fragmentação narrativa, a complexidade narrativa, a complexidade interpretativa e a relação entre o texto e as imagens. De acordo com Fernández (2018, p. 234), o núcleo urbano está representado em aproximadamente 30% dos livros de literatura infantil do século XXI para, segundo a autora, a faixa etária de 8 a 10 anos. Já Correro (2018, p. 295) determina que o núcleo urbano aparece em 38% dos livros do século XXI para crianças de 6 a 8 anos. A maior parte dos livros analisados por ambas as pesquisadoras em suas teses de doutorado eram livros ilustrados. A pesquisa de Meunier (2017), por sua vez, determinou que, a partir dos anos 2000, quase a metade dos livros ilustrados publicados na

França eram ambientados na cidade. No Brasil, a ambientação feita em núcleos urbanos aparece nos livros de literatura infantil já a partir dos anos 1960, segundo Zilberman e Lajolo (2011, p. 137). As autoras vinculam a emergência do Brasil urbano na produção para crianças e jovens com a tematização da pobreza, miséria, injustiça e marginalidade.

Um marco nessa produção é o livro *Cena de Rua* (Fig. 1), da escritora e ilustradora Ângela Lago, publicado pela Editora RHJ de Belo Horizonte²⁰. Esse título pode ser considerado o primeiro, dentre a produção brasileira de livros ilustrados, a colocar em evidência a vida nas ruas da cidade: uma cena dentre tantas outras que se dão, diariamente, nas calçadas, nas esquinas, e nos semáforos. Um menino circula pelas ruas, comprimindo-se entre os carros, desviando de possíveis perigos, e vendendo seu produto. Seus encontros com outros personagens



Fig. 1 - Capa de *Cena de Rua*

são marcados por sobressaltos e desejos frustrados, assim como por conflitos entre os desejos e expectativas de pessoas que, apesar de coincidirem no mesmo espaço físico durante um momento dado, se situam em faixas totalmente distintas das camadas econômicas da sociedade.

O que há de peculiar nessa narrativa é o fato de se tratar de um texto inteiramente visual. Como já mencionado, Nikolajeva e Scott (2011, p. 23) afirmam que, dentre os livros ilustrados, as narrativas podem ser distribuídas em um *continuum*, em cujas extremidades se localizam as narrativas textuais e as narrativas inteiramente visuais. Apesar de

20 *Cena de Rua* foi publicado nos Estados Unidos, em 1996, com o título *Street Scene* (na antologia dos melhores livros ilustrados do mundo, *The Best Children's books in the World*, pela editora Harry N. Abrams Inc. Publisher, New York). Também foi publicado na Venezuela, em 1999, com o título *De noche en la calle* (Ekaré), e na França, em 2005, com o título *Le petit marchand de rue* (Rue de Monde). Desde sua publicação no Brasil, em 1994, foi reconhecido internacionalmente. Esse reconhecimento foi traduzido no recebimento de vários prêmios no Brasil e no mundo. **Em 1994:** Prêmio APCA, Categoria Livro sem texto, Setor de Literatura Infantil, Associação Paulista de Críticos de Arte; Prêmio O melhor livro sem texto APCA, Associação Paulista de Críticos de Artes, Hors-Concours na categoria O melhor livro sem texto do Prêmio Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. **Em 1995:** Prêmio *Octogone de Ardoise, Prix Graphique, Centre International d'Etudes en Littératures de Jeunesse*, Paris, Prêmio Jabuti de Ilustração, Câmara Brasileira do Livro, BIB Plaque, Prêmio da Bienal Internacional da Bratislava, selo White Ravens 1995, Biblioteca Internacional de Munique, a *Internationale Jugendbibliothek*.

ser um livro sem texto escrito, o encadeamento das imagens através das páginas duplas garante a continuidade da narrativa; é essa sequência de ilustrações de certo modo interconectadas que leva adiante o enredo. Essas narrativas visuais distinguem-se de outros livros ilustrados sem texto escrito como, por exemplo, os álbuns gráficos²¹, que exploram o visual sem, necessariamente, preocupar-se em “contar” algo. No Brasil, estabeleceu-se o termo “livro de imagem” para denominar os livros com essa característica.

Cena de Rua, publicado em 1994, insere-se em um cenário de produção cultural bastante semelhante ao que se observou em outros países, pois os livros de imagem narrativos começam a aparecer em maior volume no mundo inteiro entre os anos 1970 e 1980 (NIÉRES-CHEVREL, 2010, CAMARGO, 1995). Sandra Beckett afirma que “a partir do final dos anos 1990, houve uma explosão no número de livros de imagem produzidos”, tanto que “parecem ter se tornado uma tendência na área da publicação contemporânea [destinada ao público infantil] em muitos países.” (BECKETT, 2012, p. 83, tradução minha)²². Essa intensificação na produção de narrativas visuais comprova a exploração e experimentação com formas alternativas de narrar que, como nesse caso, valorizam a imagem. Os desafios na construção da narrativa visual, no entanto, constituem-se os mesmos daqueles que qualquer narrador da contemporaneidade enfrenta e uma ilustração pode estar tão permeada de clichês e lugares comuns quanto qualquer narrativa verbal. Apesar disso, narrar através de ilustrações permite ao autor mostrar, talvez de modo mais direto, o ponto de vista que deseja focar, além de eliminar possíveis entraves discursivos ao “falar” sobre temas controversos. Sobre as questões dos conflitos sociais presentes no livro *Cena de Rua*, a própria autora diz:

Imagine escrever esse livro com texto? Seria intolerável, a possibilidade de texto, porque ficaria um texto tão demagógico. O que eu posso até falar com palavra, isso é até prudente com imagem que eu posso falar da desigualdade, posso me pôr de um lado tranquilamente e dividir: um lado é bom e um lado é péssimo, porque um lado que é visto como o lado mau não é tão mau assim, que o lado bom é péssimo, horróroso, eu posso fazer isso com imagem. Com palavra eu não daria conta, eu acho que eu seria demagógica. O texto não cabia e ia ficar ridículo, sem força, sem eloquência, sem dramaticidade, ou com uma dramaticidade piegas, ou com uma dramaticidade demagógica. (LAGO, A., 2010, em depoimento a ARAÚJO, Hannah)

A imagem seria, então, o meio de abordar essas questões sem perder-se no discurso demagógico; uma mídia para explorar a potência narrativa da ilustração, a que faz

21 Para Sophie van der Linden “no livro-álbum gráfico, a imagem vem em primeiro lugar, em sua relação com o suporte. Prioridade é dada à percepção visual.” (2013, p. 87, tradução minha) e segundo Olivier Douzou, “é gráfico porque apela à decifração dos signos e à sua ocupação da superfície de inscrição” (DOUZOU In: VAN DER LINDEN, 2013, p. 140, tradução minha).

22 *Since the late 1990s, there has been a marked surge in the number of wordless picturebooks being produced; they seem to have become a contemporary publishing trend in many countries.* (BECKETT, 2012, p. 83).

alusão Angela Lago em sua fala.

Apesar de tratar-se de uma narrativa visual, *Cena de Rua* não é um livro desprovido da palavra escrita. Ele traz elementos paratextuais, como o título, que, segundo Genette (2009, p. 10), criam “uma zona não apenas de transição, mas também de transação” entre o leitor e o texto. Sagae (2018, p. 18) afirma que no livro de imagem “o título é um convite à leitura, e também assinala uma percepção, uma perspectiva, um posicionamento, um lugar no jogo, na interação literária”. Assim como as legendas colocadas ao lado de obras de arte em museus e galerias, o título do livro de Angela Lago direciona o olhar no momento da leitura e demarca o espaço em que se dá a narrativa. A “cena de rua”, além de vincular-se com um ambiente urbano, também faz referência a um evento corriqueiro, uma cena habitual do cotidiano das cidades. Por se tratar de um evento usual, pode-se inferir a ideia de um ciclo interminável, algo que se repete infinitamente, tanto, e com tanta frequência, que deixa de ser perceptível como fato original que choca ou causa indignação, apesar da violência que acompanha a(s) cena(s) de rua ilustrada(s) no livro. Assim sendo, veremos como a ambientação e a representação do tempo e do espaço nos livros ilustrados contribuem para fomentar o debate sobre as questões mencionadas acima.

Nikolajeva e Scott (2011, p. 195) afirmam que a causalidade e a temporalidade são dois aspectos essenciais da narratividade impossíveis de se expressar de modo conclusivo quando se utilizam apenas signos visuais. Isso se dá porque o sistema de signos visuais só pode indicar o tempo por inferência. Dessa forma, autores de livros ilustrados utilizam diversas estratégias artísticas para comunicar a passagem do tempo e o movimento dos personagens. Em *Cena de Rua*, podemos observar uma sequência de imagens que caracteriza o que Sagae (2018, p. 59) denomina, dentre os livros de imagem narrativos, uma narrativa sucessiva, pois exhibe “uma sequência de quadros e planos organizados de maneira concatenada, através de elementos visuais mais ou menos explícitos que criam ligações de uma imagem a outra, indicando que um evento aconteceu *antes* e outro fato acontecerá *depois*” (SAGAE, 2018, p. 41, grifos do autor).

A relação entre *antes* e *depois*, conforme pontuado por Sagae, chama a atenção para um aspecto chave na leitura de *Cena de Rua*: a circularidade presente no tempo da narrativa. Essa circularidade está marcada, principalmente, pela cena descrita na primeira e na última páginas, absolutamente idênticas. As narrativas circulares que seguem o modelo mítico, voltando sempre ao início, são muito comuns nos livros de literatura infantil. A respeito das estruturas circulares nos livros de imagem, Sagae afirma que essa estrutura é “uma espécie de circuito fechado” onde

o leitor encontra-se imerso numa multiplicidade de releituras, relações entre palavras e imagens: entre o que vê e o que pensou ter visto, revendo

informações, encaixes de causa e efeito, histórias paralelas, disjunções, jogos de gradação, *links* que se abrem, numa atividade de ler a história no papel e as perspectivas armazenadas na mente. (SAGAE, 2018, p. 43)

A volta ao princípio marcada pela primeira e última páginas de *Cena de Rua* não determina a resolução do conflito retratado no livro e, sim, a continuidade de um processo de marginalização inesgotável e inalterado.

Além da circularidade do enredo, caracterizada pelo encadeamento episódico e pelo retorno ao início, ilustrado na última cena do livro, percebe-se também a alusão aos ciclos de repetição de elementos marcadamente urbanos, sendo, provavelmente, as cores do semáforo o mais visível deles. Não há, na verdade, nenhum semáforo retratado no livro. No entanto, as cores verde, amarelo e vermelho predominam em todas as ilustrações. Além das frutas redondas que o protagonista carrega em uma caixa, todos os personagens – pessoas e animais – e automóveis também são verdes, amarelos e vermelhos. As únicas figuras divergentes são uma mãe com seu bebê: ambos aparecem em azul, na página dupla que mostra o menino/protagonista, observando, do lado de fora da janela do carro, a cena de amor maternal (Fig. 2).

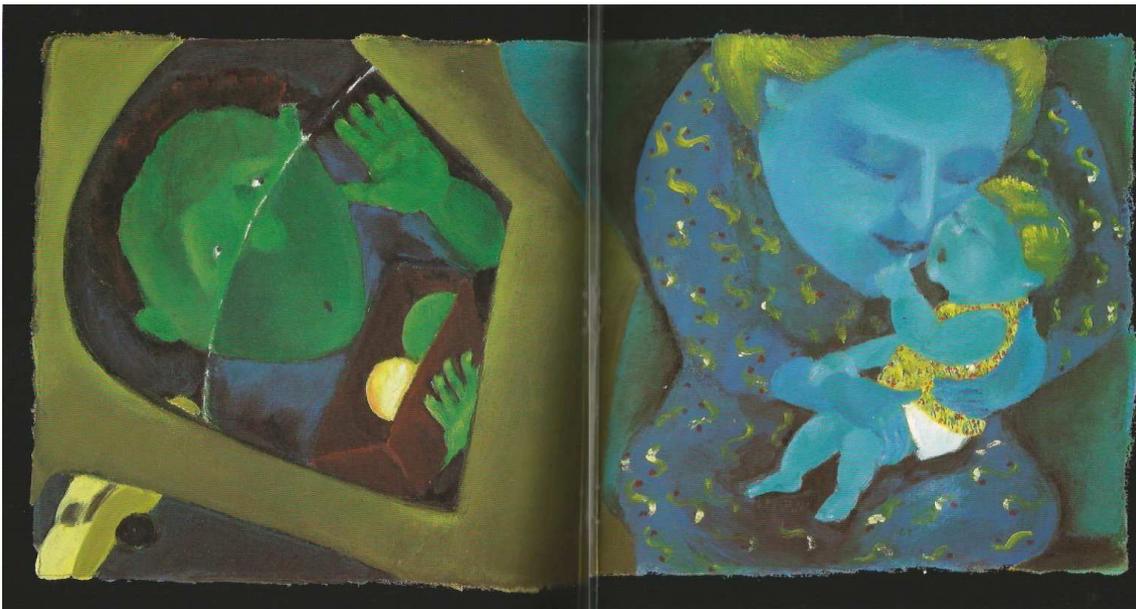


Fig. 2 - *Cena de Rua* - página dupla 10-11

Verde, amarelo, vermelho, verde, amarelo, vermelho, verde, amarelo, vermelho – esse ciclo contínuo indica mais que os sinais de “siga”, “atenção” e “pare”. Em *Cena de Rua*, eles são, também, indicadores da exclusão a que o menino está condenado pela eterna repetição da violência, do medo e da solidão que vivencia periodicamente. A circularidade, aqui, não implica em um movimento de progresso ou de avanço. O menino transita por entre os carros, porém não há destino, ele não chega em lugar algum.

O segundo aspecto a ser ressaltado nesta análise são as fronteiras que marcam os espaços na narrativa visual. A fronteira mais marcada é, sem dúvida, aquela criada pelas

janelas dos automóveis. Por si só, os carros já determinam uma diferença na ocupação da rua, uma competição injusta entre o corpo frágil do menino e a estrutura robusta da máquina. Além disso, as janelas transparentes dos carros funcionam como vitrine que expõe aquilo a que o menino não tem acesso (Fig. 3). Os automóveis são espaços móveis de exclusão, abarcam o dentro e o fora da propriedade privada pertencente a uma parcela específica da sociedade, ou melhor, não-pertencente a uma parcela muito específica da sociedade. O menino, como todos ou quase todos aqueles que vivem nas ruas e/ou das ruas, se inclui no grupo dos que enxergam outra realidade, aquela que suscita o desejo, quiçá a cobiça, mas que está muito mais distante que a espessura de um vidro.

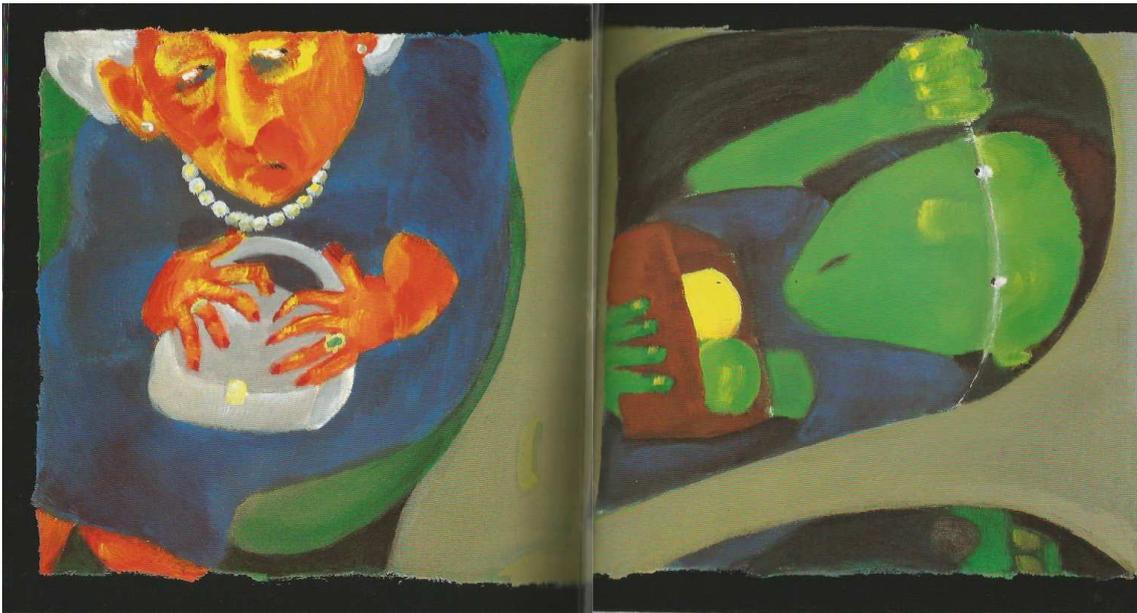


Fig. 3 - *Cena de Rua* - página dupla 8-9

Tempo e espaço, portanto, parecem reforçar a ideia de que a separação entre as classes é permanente e intransponível, mas as transgressões do ciclo (de circulação entre os carros) e das fronteiras (de dentro e fora dos automóveis) trazem complexidade à narrativa. Logo no princípio do livro, um motorista de automóvel estende a cabeça e o braço para fora da janela para roubar uma das frutas do menino e, mais adiante, é o menino que se debruça para dentro de um carro para roubar uma caixa de presente do banco traseiro (Fig. 4 e Fig. 5). As fronteiras físicas, feitas de vidro e de aço, mostram-se violáveis, permitindo (incentivando/provocando até?) ambos os lados a tentar efetivar essa transposição. A ameaça e o medo sentidos pelos personagens de ambos os espaços – dentro e fora dos carros – se concretizam em ações realizadas por ambas as partes.

A cena de rua é, na verdade, uma sequência de instantâneos que documentam visualmente momentos diversos do trajeto do protagonista. No livro ilustrado, como já mencionado, a passagem do tempo é representada tanto pelos signos verbais quanto por

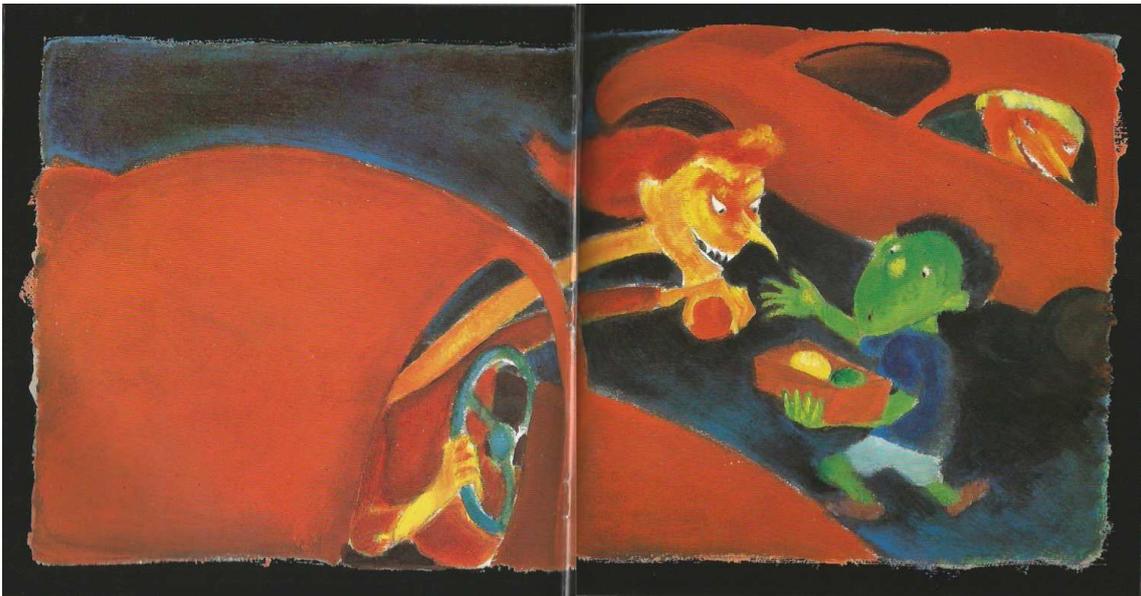


Fig. 4 - *Cena de Rua* - página dupla 6-7

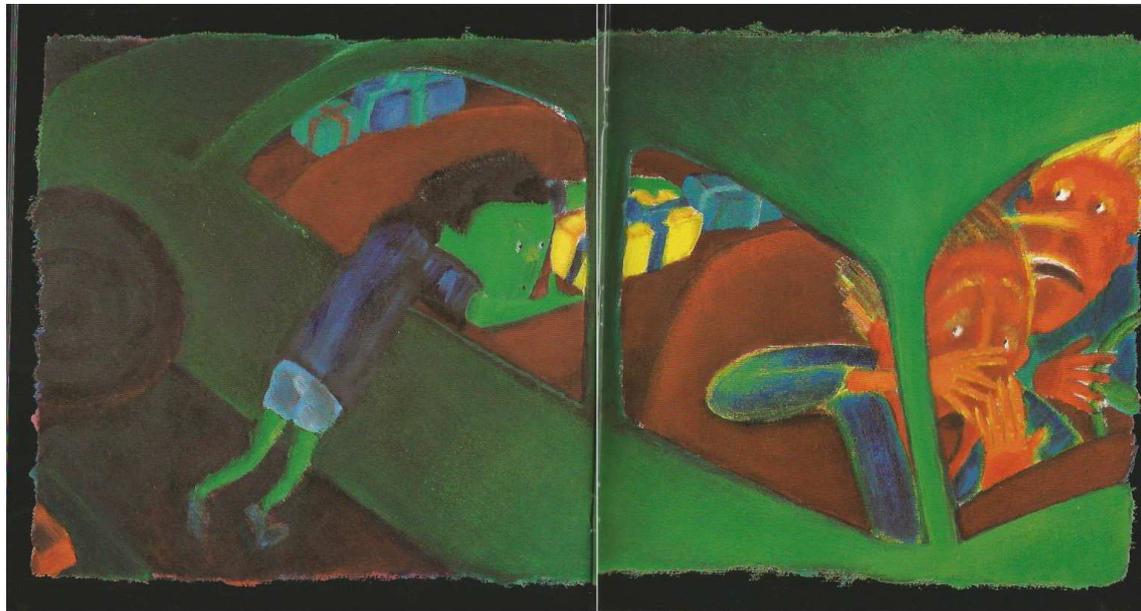


Fig. 5 - *Cena de Rua* - página dupla 16-17

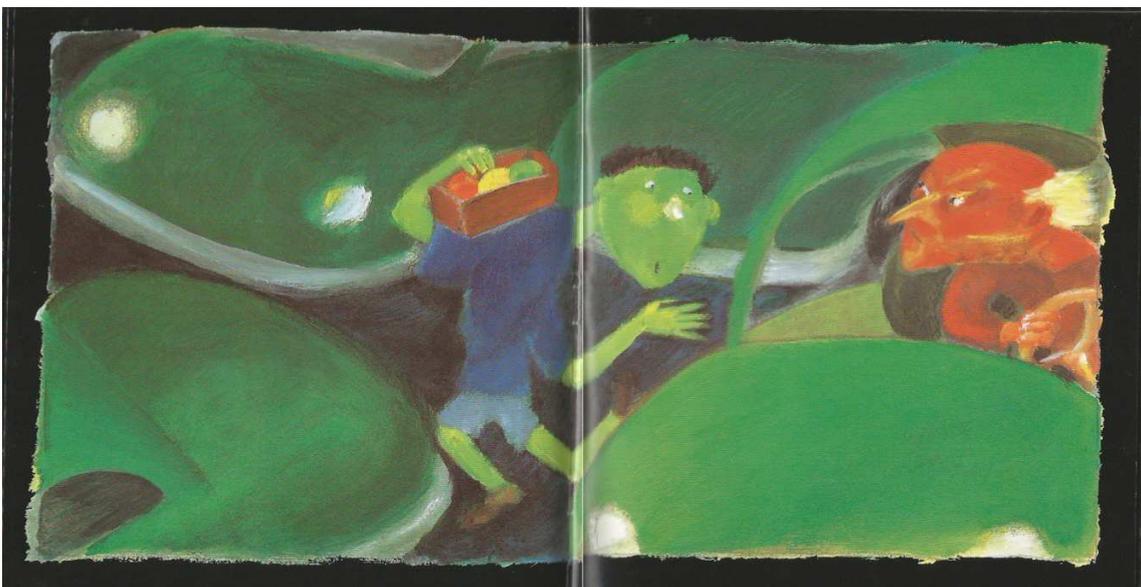


Fig. 6 - *Cena de Rua* - página dupla 2-3 e página dupla 22-23

signos visuais. Por se tratar de um suporte em que a imagem não é animada, como no cinema, não existe uma maneira direta de retratar o fluxo do movimento. Portanto, artistas do livro ilustrado lançam mão de vários recursos para criar uma conexão temporal entre as imagens. É, geralmente, a repetição das imagens, como por exemplo o mesmo personagem que aparece em diferentes posturas, que dá a ideia de uma ação contínua. Em um livro de imagem, essa passagem do tempo deve ser transmitida, forçosamente, apenas através das ilustrações. Assim, a repetição de elementos visuais através das páginas torna-se essencial para assegurar que o leitor acompanhe a sequência narrativa.

Em *Cena de Rua*, a caixa de frutas que o menino carrega é o melhor indicativo dessa sequência de eventos. Ao princípio, a caixa tem três frutas. Mais tarde, uma delas é roubada, a segunda é comida pelo próprio menino, e a terceira é dada a um cachorro. No final, o menino volta a ter uma caixa com três frutas nas mãos (Fig. 6). Esse elemento visual específico cria, então, uma narrativa linear que funciona como estrutura principal na qual o leitor se apoia. O ponto de vista de leitor é externo – ele é o observador que está de fora, o espectador que captura as imagens, quadro a quadro. Ainda assim cada “instantâneo”, ou seja, cada imagem de página dupla, congela um instante específico e força o leitor a olhar e a refletir sobre ele. Essa demanda pelo posicionamento do leitor contrabalança o ponto de focalização externo da narrativa. O leitor que acompanha o menino pelas ruas da cidade desde esse ponto de vista externo é convocado a se posicionar perante as cenas. A focalização externa que coloca o leitor na posição de observador também pode ser lida, talvez de modo mais metafórico, como o ponto de vista representativo de uma classe social específica. Quantos de nós, pertencentes às classes mais privilegiadas da sociedade, testemunhamos, dia a dia, os périplos de crianças em situação de rua, de artistas de semáforo, e de vendedores ambulantes, como se aquela realidade nos fosse totalmente alheia?

Nesse sentido, é válido observar um elemento importante, ausente das páginas do livro: não há outras pessoas na rua. O leitor acompanha, página a página, o embate solitário entre o menino e a máquina (carros), em uma contenda desigual que é, também, uma síntese da luta entre as classes. O menino briga contra um sistema bem estabelecido, procurando brechas pelas quais se infiltrar, mas é sempre derrotado. A circularidade da narrativa e sua contínua volta ao início dá, ao menos, uma indicação de nova oportunidade e tentativa de mudança, ou nova esperança de transformação. Um aspecto da obra não deixa dúvidas: a rua, representante por excelência do espaço público, é o cenário desse encontro e desse confronto. É o lugar que reproduz as diferenças, mas não apenas isso, pois é também o lugar que torna visíveis essas diferenças entre as partes. *Cena de Rua* é, ele próprio, um retrato do cotidiano das ruas e, por isso, talvez o livro de Angela Lago seja, dentre a produção contemporânea de livros ilustrados, o mais representativo das

grandes cidades brasileiras dos séculos XX e XXI.

A partir dos anos 2000, e mais especificamente a partir da segunda década do século XXI, pode-se perceber um aumento considerável nos livros ilustrados que colocam a cidade e suas ruas em evidência. Isso pode ser, sem sombra de dúvida, relacionado ao grande aumento de produção de livros ilustrados no país. No Brasil, o ápice da edição de livros ilustrados se dá na primeira década do século XXI, fato este que pode-se vincular ao grande aumento no volume de compras governamentais de livros²³. Como já dito anteriormente, a maior parte dos livros ilustrados editados no Brasil se dirigem, em princípio, ao público infantil e, portanto, a relação é clara. No entanto, é importante ressaltar dois fatos relacionados a isso. Em primeiro lugar, é possível observar que o aumento nessa produção incentiva o aparecimento, nos livros ilustrados, de outros espaços relacionados à infância. A criança não fica mais restrita à proteção dos ambientes internos e passa a ser vista como ocupante de direito das ruas da cidade e de outros espaços públicos. Ou seja, a criança deixa de ser considerada, tal como no romantismo, como modelo de inocência e perfeição que deve ser protegido dos males externos que deformariam seu caráter. Isso repercute de duas formas na relação entre literatura e sociedade: tanto muda a visão projetada da criança, quanto insere essa produção em um contexto social mais atual.

A segunda consideração a ser feita diz respeito ao público a quem os livros ilustrados são dirigidos. Com o aumento do volume das publicações e a consequente sofisticação dos livros decorrente das novas experimentações com estilos e formas, essa produção começa, aos poucos, a se desvincular do universo exclusivamente infantil, dando lugar a livros de caráter polissêmico, que podem ser lidos, desfrutados, significados, e interpretados por leitores de diversas faixas etárias. Com isso, não apenas os cenários e personagens se complexificam, mas o próprio tratamento dos temas vai assumindo caráter mais diversificado. Desse modo, discussões de questões da contemporaneidade que são pertinentes a todos os membros da sociedade, e mais particularmente aos membros das sociedades urbanas, passam a figurar nos livros ilustrados brasileiros.

A REPRESENTAÇÃO DO URBANO

Com o crescimento constante das cidades, assim como o significativo aumento ovo-

23 O PNBE – Plano Nacional Biblioteca de Escola – foi, muito provavelmente, dentre esses programas, aquele que mais incentivou o mercado literário durante o século XXI. O programa existe desde o final dos anos 1990, mas o volume de compras aumentou significativamente durante os governos Lula da Silva e Dilma Rousseff (2003-2016). Com isso, além de garantir o acesso de crianças e jovens do país inteiro a livros de qualidade, a produção também se qualificou e sofisticou, não apenas no que diz respeito à materialidade do livro (qualidade do papel, edições em capa dura, etc), mas também à diversificação de estilos artísticos, de experimentações com as formas, e de gêneros.

lume de seus habitantes²⁴, seria mesmo de se esperar que traços vinculados ao *urbano* e à *urbanidade* aparecessem com maior frequência na literatura. O antropólogo Manuel Delgado afirma que

[...] o que implica a urbanidade é precisamente a mobilidade, os equilíbrios precários nas relações humanas, a agitação como fonte da estruturação social, o que dá origem à constante formação de sociedades conjunturais e repentinas, cujo destino é dissolver-se logo após haver-se gerado. (DELGADO, 1999, p. 12, tradução minha).²⁵

A transitoriedade e o movimento tornam-se marcas atuais da vida nas grandes cidades. Assim, veremos como, em alguns dos livros ilustrados do século XXI analisados neste trabalho, transparecem aspectos que denotam a mobilidade, a agitação, a precariedade dos relacionamentos humanos e a fragmentação das estruturas. Em sua explicação a respeito daquilo que é o urbano, Delgado deixa claro que *cidade* e *urbano* não são, necessariamente, a mesma coisa. O *urbano* a que ele se refere diz respeito a aspectos vinculados à cidade moderna. Segundo Delgado, “historicamente falando, a urbanidade não seria [...] uma qualidade derivada da aparição da cidade em geral, mas sim de uma [cidade] em particular que a modernidade havia generalizado mesmo que não detivesse exclusividade dela”²⁶ (DELGADO, 1999, p. 24). Nos livros ilustrados atuais, a cidade está geralmente representada pelas ilustrações, dado que o texto visual, nesses casos, dedica-se à ambientação e à representação de aspectos exteriores dos personagens, como, por exemplo, suas características físicas. Por essa razão, um olhar cuidadoso dedicado a essas cidades ilustradas se faz necessário. Vejamos alguns exemplos.

Em *A velha história do peixinho que morreu afogado* (Edições de Janeiro, 2014), Marília Pirillo desenvolve com o ilustrador Eloar Guazzelli uma nova versão para o conto que, segundo a autora, tem origem popular (Fig. 7). O enredo principal é o mesmo anteriormente registrado por Monteiro Lobato e Mário Quintana: um peixinho que, havendo vivido durante certo tempo fora d’água, afoga-se ao voltar para o rio²⁷. Na versão de Pi-

24 Aproximadamente 54% da população mundial reside, hoje, em espaços urbanos. De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2015, conduzido pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a maior parte da população brasileira, 84,72%, vive em áreas urbanas.

25 [...] lo que implica la urbanidad es precisamente la movilidad, los equilibrios precarios en las relaciones humanas, la agitación como fuente de vertebración social, lo que da pie a la constante formación de sociedades coyunturales e inopinadas, cuyo destino es disolverse al poco tiempo de haberse generado. (DELGADO, 1999, p. 12)

26 Históricamente hablando, la urbanidad no sería, a su vez, una cualidad derivable de la aparición de la ciudad en general, sino de una en particular que la modernidad había generalizado, aunque no ostentara en exclusiva. (DELGADO, 1999, p. 24, tradução minha).

27 “Era uma vez um homem que estava pescando, Maria. Até que apanhou um peixinho! Mas o peixinho era tão pequenininho e inocente, e tinha um azulado tão indescritível nas escamas, que o homem ficou com pena. E retirou cuidadosamente o anzol e pincelou com iodo a garganta do coitadinho. Depois guardou-o no bolso traseiro das calças, para que o animalzinho sarasse no quente. E desde então, ficaram inseparáveis. Aonde o homem ia, o peixinho o acompanhava, a trote, que nem um cachorrinho. Pelas calçadas. Pelos elevadores. Pelo café. Como era tocante vê-los no “17”! o homem, grave, de preto, com uma das mãos

rillo/Guazzelli, no entanto, a trama adquire nova dimensão ao ser situada em um ambiente urbano, repleto de carros e arranha-céus. A cidade saturada de altos edifícios ocupa quase que a totalidade do espaço nas páginas duplas. As ilustrações que sangram²⁸ as páginas jogam o leitor “para dentro” da narrativa, fazendo com que se sinta mais próximo daquilo que é narrado. A ausência de molduras também aumenta a sensação de que a cidade é contínua e interminável, uma cidade cinza e monótona que “engole” seus moradores. Apesar de muito ocupada, com ruas tomadas por carros, a cidade parece não ter vida e suas calçadas são totalmente vazias – as únicas pessoas que se veem, além do protagonista, estão dentro de seus carros ou dentro de um ambiente fechado que, nesse caso específico, é um restaurante.

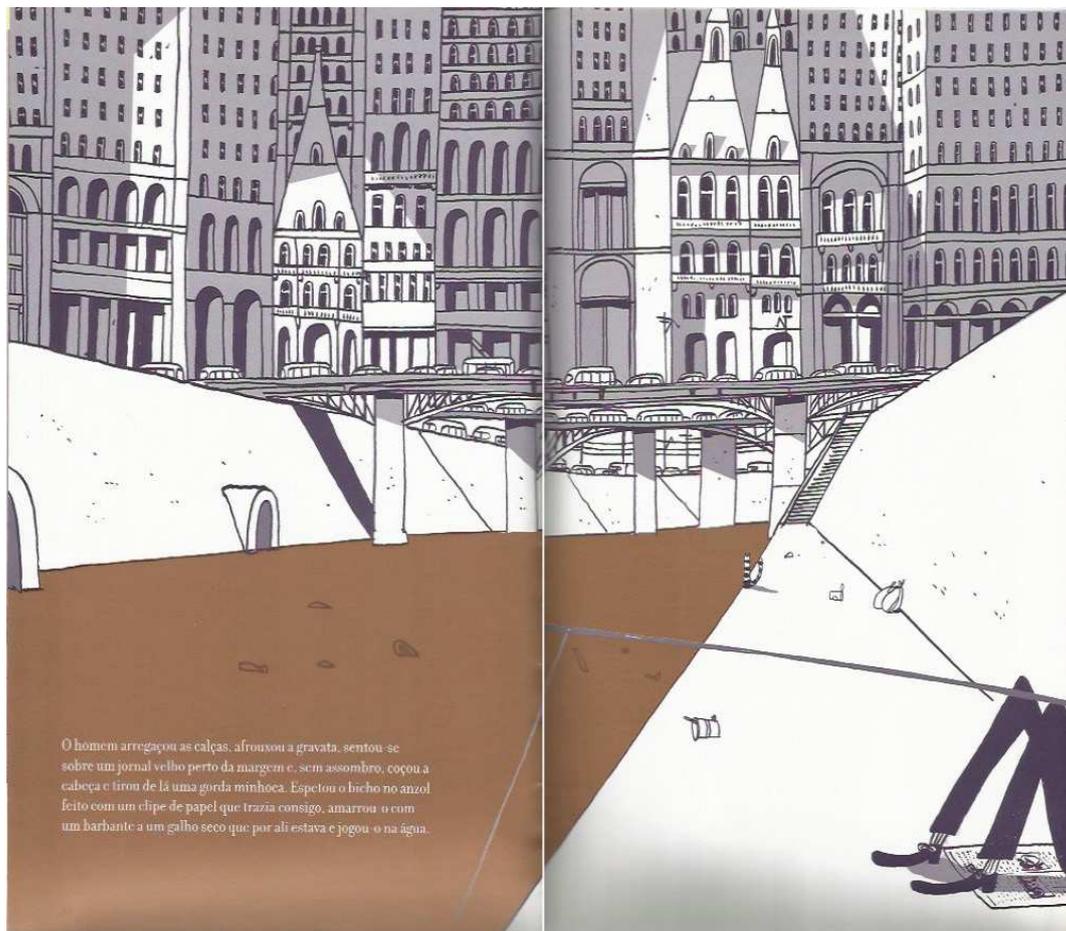


Fig. 7 - *A Velha História do Peixinho que Morreu Afogado* - página dupla 10-11

segurando a xícara de fumegante moça, com a outra lendo o jornal, com a outra fumando, com a outra cuidando do peixinho, enquanto este, silencioso e levemente melancólico, tomava laranjada por um canudinho especial... Ora, um dia o homem e o peixinho passeavam à margem do rio onde o segundo dos dois fora pescado. E eis que os olhos do primeiro se encheram de lágrimas. E disse o homem ao peixinho: “Não, não me assiste o direito de te guardar comigo. Por que roubar-te por mais tempo ao carinho do teu pai, da tua mãe, dos teus irmãozinhos, da tua tia solteira? Não, não e não! Volta para o seio da tua família. E viva eu cá na terra sempre triste!...Dito isso, verteu copioso pranto e, desviando o rosto, atirou o peixinho n’água. E a água fez redemoinho, que foi depois serenando, serenando... até que o peixinho morreu afogado...” (fonte: QUINTANA, M. de M. 1976. *Quintanares*. 4. ed. Porto Alegre, Globo, p.105)

28 No design gráfico, quando as ilustrações “sangram” a página isso quer dizer que elas se estendem até a margem das mesmas, não havendo nenhum espaço de moldura. Essa opção é comum nos livros ilustrados.

O homem de terno, único personagem a desbravar as calçadas e ruas do livro, é um ser melancólico e triste, um “homem sério, destes que estão sempre muito ocupados com a vida” (p. 5) e os benefícios que conquistou através de muito estudo e muito trabalho. É um homem que anda de terno e gravata, ignora o cumprimento diário do porteiro do prédio, e passa as tardes “entre reuniões, planilhas, contratos e muitos telefonemas [...]” (p. 35), um homem, enfim, como tantos outros, exemplo perfeito do ideal de sucesso tão bem apregoado pela sociedade capitalista. É, no entanto, um homem solitário. Em meio às avenidas entupidas de automóveis e quarteirões totalmente preenchidos por altos edifícios, só sobra espaço para a sua solidão. Assim, *A velha história do peixinho que morreu afogado* torna-se metáfora para o drama do homem moderno, por um lado prático, motivado e materialista, e por outro fragmentado, desesperançado (p. 9), e desiludido de seu próprio pragmatismo. A cidade de *A velha história...* é o *locus* da solidão.

Ao contrário do livro de Pirillo/Guazzelli, em que as ruas parecem ser desabitadas, as ruas da cidade de *OlemaC e Melô*, de Fernando Vilela (Cia. das Letrinhas, 2007), dão a ideia de um movimento incessante, de um volume intenso de trânsito e ruído, e de uma vertiginosa afluência de coisas e pessoas (Fig. 8). As ilustrações mostram toda essa atividade constante e muito variada: há gente andando por toda parte, vendedores de rua montando suas barracas, carros circulando, ciclistas sentados em suas bicicletas, ambulantes

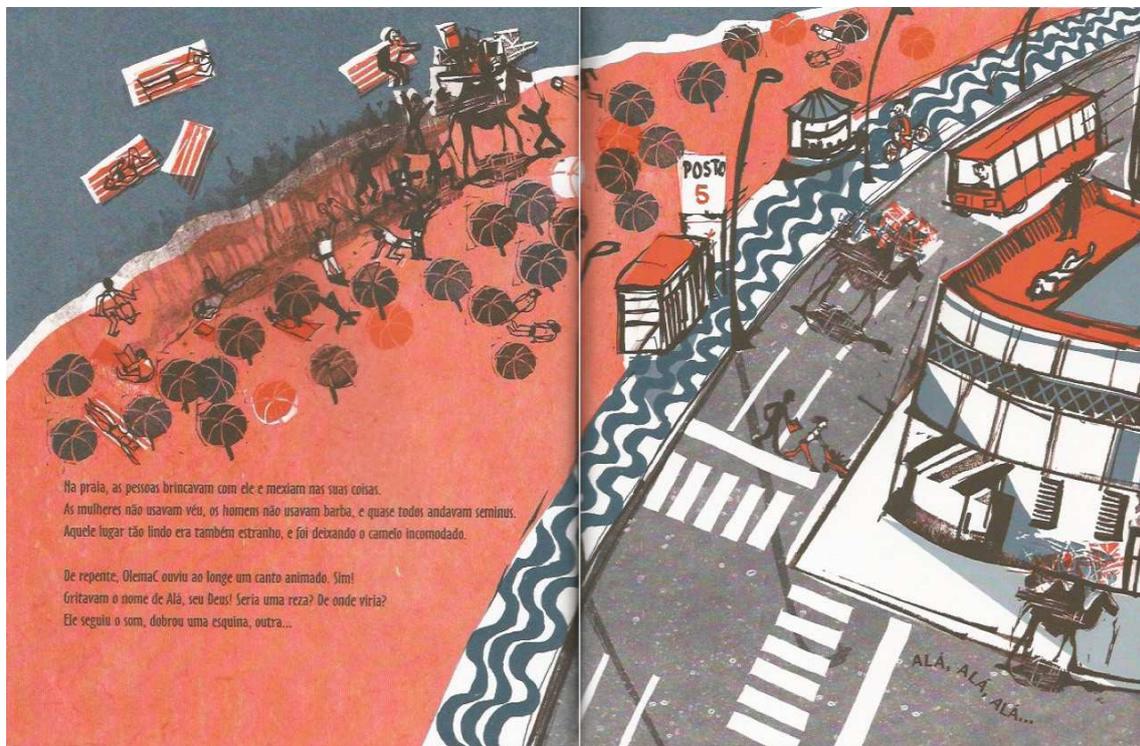


Fig. 8 - *OlemaC e Melô* - página dupla 30-31

de toda sorte, artistas de rua se apresentando, e, inclusive, uma pessoa empurrando um carrinho de bebê. A cidade desenhada por Vilela é o extremo oposto da cidade desenhada e escrita por Guazzelli e Pirillo, no que diz respeito ao movimento próprio da urbanidade.

Se essa última é totalmente tomada pelo cinza, a outra reverbera na intensidade do laranja que salta aos olhos, vivo, vibrante. Apesar disso, o sentimento do protagonista de Vilela, Melô, é similar ao do protagonista de Pirillo e Guazzelli. O camelô, que “todo dia pegava muitas conduções para ir de casa até o centro, onde vendia bugigangas de todo tipo”, voltava para casa no fim do dia de trabalho e “sonhava com uma vida melhor e com alguém que o ajudasse a carregar tanta coisa.” Melô e o homem de terno, apesar de ocuparem lugares opostos na estratificação social, trabalham tanto que não lhes sobra tempo para relacionar-se com outros.

A cidade de *Fábula Urbana*, de José Rezende Jr. e Rogério Coelho (Edições de Janeiro, 2014), é a cidade noturna, espaço caótico de prédios, avenidas, torres e antenas, iluminada pelos postes de luz e pelos faróis dos carros (Fig. 9). Essa cidade apinhada de formas, vista desde um ponto de vista mais afastado, ilustra a larga extensão da metrópole em oposição ao minúsculo tamanho de um corpo. As ilustrações dos variados tipos de construção, superpostas, geram imagens caleidoscópicas que atordoam o leitor devido à profusão de elementos que as compõem. O medo circula livre por essa cidade enorme, na qual qualquer um pode sentir-se fragilmente exposto aos perigos que circulam por ela. A cidade de Coelho é, por um lado, luminosa e atraente, e, por outro, ameaçadora e repleta de riscos.

Já em *Os Invisíveis*, de Tino Freitas e Renato Moriconi (Casa da Palavra, 2013), a cidade ilustrada é quase uma sugestão. Nas ilustrações não há prédios, nem avenidas, mas o urbano está presente em todas as páginas, ou melhor, estão presentes os



Fig. 9 - *Fábula Urbana* - p. 25

urbanitas que nos fazem inferir a cidade (Fig. 10). Como já foi dito, em um livro ilustrado, a ambientação costuma se dar através das ilustrações. No entanto, Moriconi opta por ilustrar “o equilíbrio precário nas relações humanas” (DELGADO, 1999) que levam o

leitor a situar a narrativa em um espaço físico específico. A invisibilidade social não é um problema pertencente unicamente às sociedades urbanas, mas é, no entanto, nelas que se manifesta de modo mais veemente. Moriconi enfatiza essas relações em suas ilustrações, colocando-as em primeiro plano, sem preocupar-se em desenvolver um cenário por trás delas. Pode-se dizer que a ambientação, nesse caso, é mínima, mas fica difícil situar as cenas narradas pelo livro em outro ambiente que não aquele da grande cidade. Portanto, e ao contrário do que afirmam Nikolajeva e Scott quando dizem que “a tradição de cenário reduzido ou mínimo nos livros ilustrados está intimamente ligada ao ‘hiper-realismo’ pós-Segunda Guerra Mundial na literatura infantil, voltada ao familiar e ao cotidiano, no ambiente imediato da criança” (2011), as ilustrações podem, sim, remeter a um espaço narrativo exterior e permeado de questões que muitas vezes não são consideradas pertinentes ao universo infantil.



Fig. 10 - *Os Invisíveis* - página dupla xx

A cidade de Moriconi são as pessoas e o modo como se relacionam uns com os outros. Como afirma Dalcastagnè, “Qualquer espaço define-se, [...], enquanto termo constitutivo de uma relação sujeito-objeto (sujeito enquanto individualidade ou coletividade). Pensar o espaço implica, portanto, pensar a maneira como os sujeitos o praticam: sua situação, localização e/ou habitação.” (2015, p. 87). Isso nos leva a considerar outros aspectos da vida nas grandes cidades que estão associados a essa “prática do espaço”, sendo o deslocamento pela cidade um dos mais significativos.

Transitar, percorrer, circular pela cidade – a inscrição dos corpos no espaço marca a apropriação do mesmo pelos habitantes das cidades. Esses deslocamentos tanto podem revelar questões relacionadas à geografia urbana quanto à demanda do espaço por parte dos indivíduos. *A menina que parou o trânsito*, texto de Fabrício Valério e ilustrações de Bruna Assis Brasil (V&B, 2016), tem por mote central a interrupção do fluxo de carros por uma menina montada em uma bicicleta. O conto acumulativo vai elencando, página a página, os mais diversos personagens que se movimentam, dentro de seus veículos, em ritmo acelerado pelas ruas da cidade grande sem levar em consideração outros personagens que também têm, em teoria, o direito de transitar em segurança (Fig. 11). O embate entre corpo e máquina fica novamente aparente, tal como foi discutido na análise de *Cena de Rua*. O livro tem uma mensagem clara, explicitada ainda mais enfaticamente pelo texto explicativo, e em minha opinião desnecessário, – *Se essa rua fosse minha* – que o autor acrescenta ao final da narrativa. Apesar de ser um tanto prescritivo, o texto verbo-visual é interessante para observarmos, através da atitude desafiadora da protagonista, uma ruptura na ordem natural das coisas. No livro, a ideia de que a rua pertence à máquina é levada ao extremo com a aparição de vários tipos de veículo – carro, ônibus, caminhão, helicóptero – cujos motoristas vão reclamando a interrupção do trânsito. As ilustrações

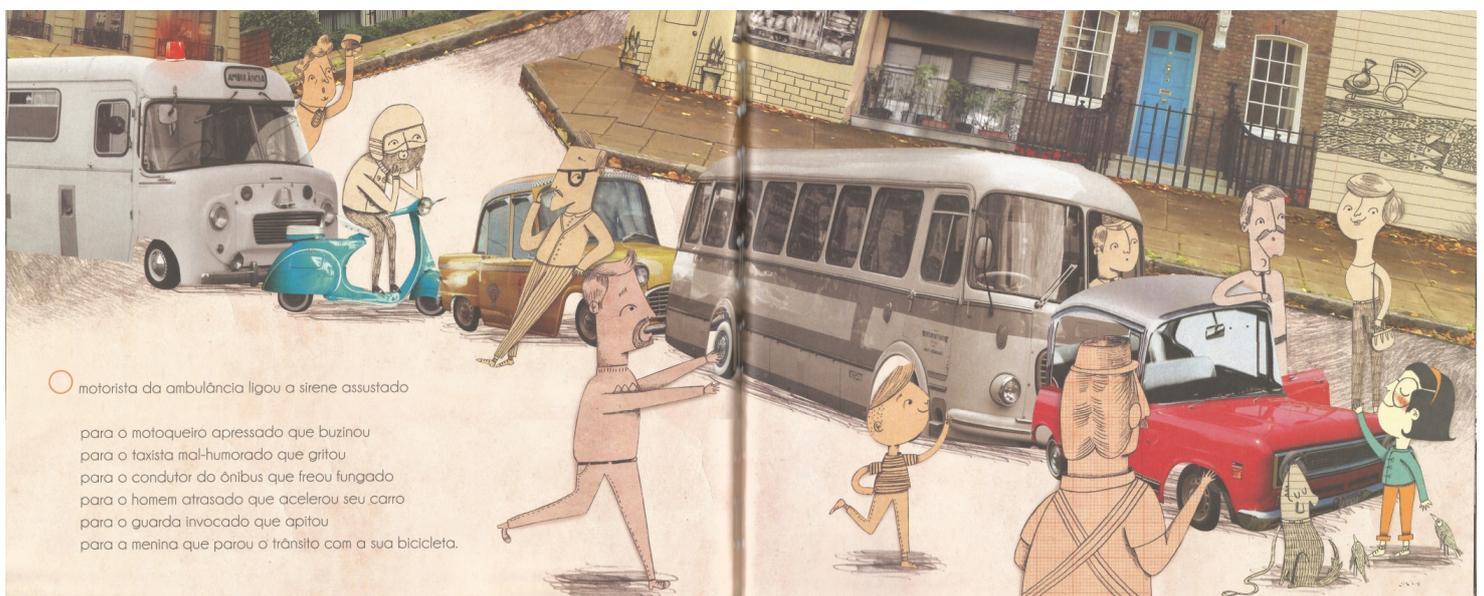


Fig. 11 - *A Menina que Parou o Trânsito* - página dupla 18-19

em colagem evocam uma cidade de um tempo que ficou no passado. Isso pode ser observado tanto pelo estilo das construções quanto pelos modelos de carros e veículos. Curiosamente, o que a narrativa pede é, de fato, outro tempo para a relação das pessoas com as ruas. O desfecho é criativo ao confrontar, de modo bastante definitivo, a alta velocidade dos automóveis com “um velho que [...] por causa da menina que parou o trânsito decidiu só de farra atravessar a rua... beeeem de-va-gar.” (VALÉRIO, 2016, p. 24).

Já *Um jardim para Pétala*, com texto de Cristina Dias e ilustrações de Ellen Pestilli (Planeta, 2013), levanta, ainda que de modo tangencial, a questão das distâncias a serem percorridas diariamente pelos moradores das periferias quando vão trabalhar. O texto da página 15 diz que “o pai saiu correndo com medo de que as perguntas continuassem. Além disso, não podia se atrasar. O trabalho novo ficava longe e o ônibus era lento naquele horário.” (DIAS, 2013, p. 15). As ilustrações, no entanto, são mais eloquentes nesse caso, pois mostram o largo trajeto percorrido pelo ônibus do pai da protagonista ao atravessar bairros rumo à obra que ajudava a levantar (Fig. 12). O ônibus amarelo destaca-se na ilustração que mostra esse trajeto. Aparece, aqui, a ideia das muitas cidades que compõem a cidade. Na ilustração de Pestilli, o ônibus segue um longo caminho que entra e sai de conjuntos de prédios desenhados nas bordas das páginas. O mapa da cidade com seus diversos bairros que vão sendo cruzados pelo ônibus desenha as relações entre centro e periferia.

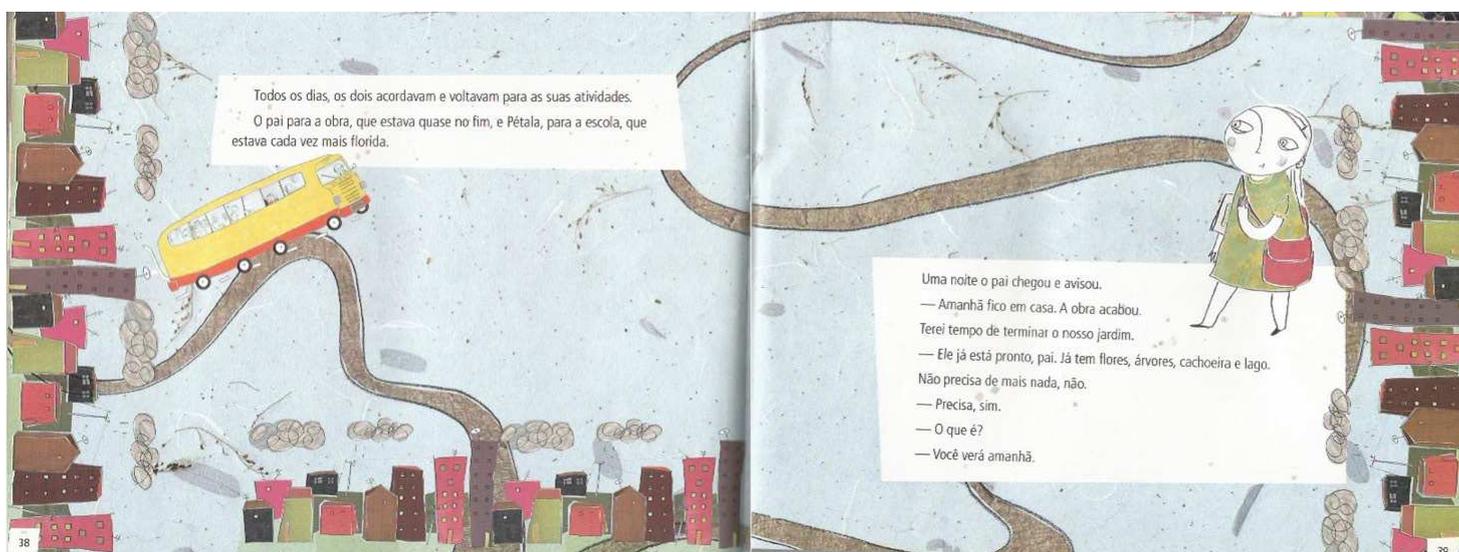


Fig. 12 - *Um Jardim para Pétala* - página dupla 38-39

O deslocamento feito em transporte público entre pontos distintos da cidade aparece, também, no já mencionado *Olemac e Melô*, e em outro livro de Marília Pirillo (autora de *A velha história do peixinho que morreu afogado*) – *A casa amarela da rua da madrinha*. Nos três títulos mencionados, esse deslocamento evidencia as diferenças entre distintos bairros da cidade e a necessidade dos personagens de percorrerem esses trajetos diariamente a fim de exercerem suas atividades profissionais. É assim com o pai de Pétala, conforme descrito no parágrafo acima; com Melô que cruzava o viaduto e subia o morro para voltar para casa no fim do dia (VILELA, 2014, p. 26-27) e também com a menina-protagonista-narradora de *A casa amarela da rua da madrinha* que “acordou muito cedo, pegou o trem e depois o ônibus” (PIRILLO, 2016, p. 6-7) para ir visitar a madrinha que, como pode-se perceber, é a dona da casa onde a mãe da menina trabalha de faxineira.

O transporte automotivo, no entanto, não é o único modo de deslocamento pela cidade. No cenário das metrópoles de todo o mundo, atores de diversas trupes são facilmente identificados pelos modos de vestir, agir, e se movimentar. Ocupam as cidades de modo irreverente, desafiando demarcações do espaço pautadas por um uso pré-determinado do mesmo. Os grupos de skatistas que deslizam pelas ruas podem ser associados a uma postura de rebeldia dada sua prática de uma atividade que já foi até proibida por lei, mas são também admirados, principalmente dentre o público jovem, por associarem coragem e audácia a essa prática. Apesar de serem alvo de tentativas de constrição na sua utilização do espaço urbano, o skate arregimenta cada vez mais adeptos que não se circunscrevem aos parques montados especificamente para sua prática. Além de perceberem o skate como “esporte radical”, dele fazem uso como meio de locomoção, sempre com a atitude desafiadora de enfrentar obstáculos fixos, próprios da paisagem urbana, e móveis.

O livro *Desequilibristas* (Editora Peirópolis, 2014), de Manu Maltez, é uma ode aos skatistas que se arrojam com ousadia pelas cidades, um poema que enaltece esses aventureiros do asfalto. Os desequilibristas são “artistas viários”, “sonhadores esfolados” que deixam suas marcas de suor e sangue por onde passam. Além do texto provocante, repleto de duras críticas sociais e imagens instigantes, as ilustrações também estimulam e desconfortam o leitor. Desenhos, pinturas e gravuras compõem as ilustrações em preto e branco do cenário urbano por onde “remam” os desequilibristas de Maltez. O texto e ilustrações, justapostos, criam a atmosfera cinzenta da metrópole por onde os personagens transitam (Fig. 13). Na introdução, Maltez explica a relação dos skatistas com a rua

[...] No eterno embate. Do Homem com a Cidade. Água mole em pedra dura... Um skatista bem sabe. Que uma rua não leva de um lugar a outro. Ela é ponto de encontro, ela é sumidouro. É ele que a traz no bojo. E todo skate é uma lasca de rua. Pedaco de entulho que ele leva pro quarto na hora de dormir. (MALTEZ, 2014)

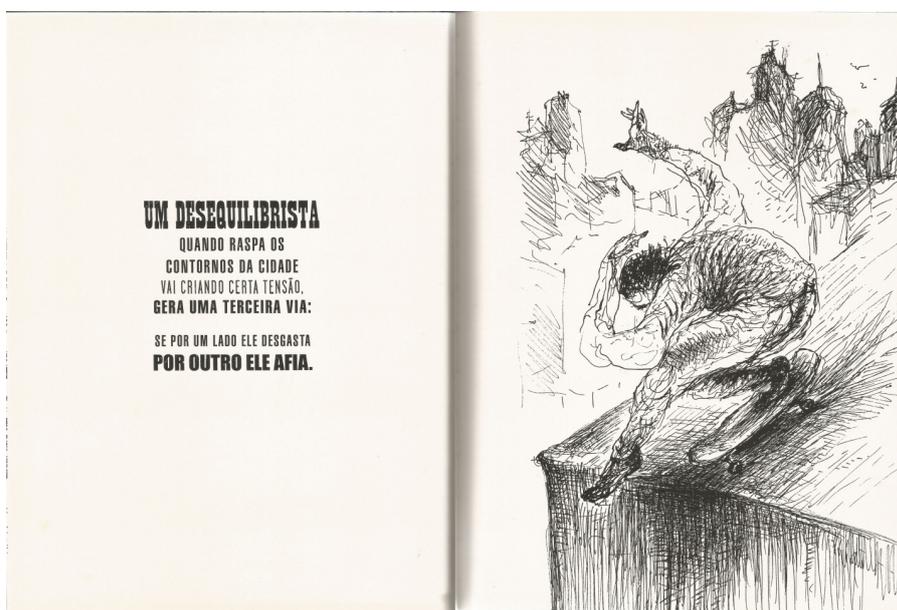


Fig. 13 -
Desequilibristas -
página dupla 20-21

Desequilibristas é um livro que atrai ou que chama para si várias gerações de leitores com perfis os mais variados: garotos que ambicionam fazer as acrobacias descritas ali, meninas que rompem a barreira do gênero desequilibrando-se sobre seus skates, adultos que os/as observam com nostalgia ou desdém, e um sem-fim de outros, pois quem os “ouviu um dia, pulando mera guia, não esqueceu jamais.” (MALTEZ, 2014). O livro é um poema ou, como se lê na página de abertura, um “texto para declame em via pública, sobre um skate, PELA CIDADE EM CHAMAS” (MALTEZ, 2014, grifo do autor). O poema narra o movimento dos skatistas-desequilibristas pelas ruas e, nesse sentido, o deslocamento pela cidade se torna a própria narrativa.

UM DESEQUILIBRISTA
QUANDO RASPA OS
CONTORNOS DA CIDADE
VAI CRIANDO CERTA TENSÃO,
GERA UMA TERCEIRA VIA:

SE POR UM LADO ELE DESGASTA
POR OUTRO ELE AFIA.
(MALTEZ, 2014, grifo do autor)

Esse conflito indica o desejo dos desequilibristas de contestar os arranjos da cidade, suas estruturas pré-estabelecidas, tanto no sentido físico quanto no sentido social, associando a imagem do skatista a um grupo de certo modo marginalizado, mas que não se rende à conformidade, como vemos no trecho abaixo.

Ele é aquele susto. Transeunte em surto. Por um deleite vacilante. Por um segundo de anarquia. Por nada demais. Só um zás-trás. De liberdade. [...] Ele é tudo aquilo que não teria como ser. Mas se safa. E vinga. (MALTEZ, 2014)

O poema de Maltez não se reduz à exaltação dos malabarismos dos skatistas, mas também problematiza essa relação do homem com a cidade a partir de questionamentos e provocações claras, o que difere o livro de outras obras que buscam tratar de temas semelhantes. *Surfando na Marquise* (Fig. 14) de Paulo Bloise e Daniel Kondo (CosacNaify/SESC-SP, 2009), por exemplo, apesar de ser narrado em primeira pessoa, apresenta um olhar externo, de observador não implicado com as cenas que se desenrolam diante de si. O conto ilustrado se passa, em grande parte, sob a marquise do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, onde representantes de várias “tribos” urbanas se encontram diariamente,



Fig. 14 - Capa de *Surfando na Marquise*

skatistas, patinadores, famílias com crianças aprendendo a andar de patinete, ciclistas, malabaristas, *punks*, grupos de *streetdance*, e marombeiros. Debaixo da marquise do Ibirapuera, parece haver espaço para todos.

MARGENS BORRADAS: A CIDADE E SUAS FRONTEIRAS

Gostaria, nesse ponto, de retomar a ideia de que são muitas as cidades que com- põem uma mesma cidade. Em outras palavras, pode-se dizer que a cidade tem significa- dos distintos para diferentes atores. Refiro-me aqui a mais que a representação de bairros ou zonas distintas. Falo de **visões** da cidade que vão sendo construídas a partir das vivên- cias de cada um de seus habitantes, assim como de coletivos. A cidade para o indivíduo de classe média que circula apenas pelas zonas ditas “nobres” está mentalmente mapeada de forma diversa daquela do indivíduo que precisa, por exemplo, deslocar-se diariamente durante várias horas para ir de casa ao trabalho ou à escola. O modo como essa(s) cida- de(s) é (são) representada(s), nos textos e ilustrações, também diz algo a respeito da visão da cidade plasmada no papel.

Os bairros pobres parecem aparecer com mais frequência nos livros ilustrados bra- sileiros a partir dos anos 2000. É interessante observar que na maior parte das vezes esses bairros são representados como favelas urbanas, localizadas nos morros próximos aos bairros ricos, uma clara referência às favelas do Rio de Janeiro. É quase sempre no con- traste entre bairro rico e bairro pobre, ou, mais especificamente, entre “morro e asfalto”, que eles aparecem representados. Podemos comprovar essa afirmação, por exemplo, em quase todos os livros citados neste capítulo. Há sempre um contraponto a ser feito, uma caracterização de pólos socioeconomicamente opostos, com pouca atenção dada às diver- sas nuances existentes entre um e outro. No que diz respeito, portanto, às representações da diversidade socioeconômica nos livros ilustrados, parece ser que as cidades ilustradas comportam, apenas, a classe média que vive em bairros (ditos) nobres e os pobres que vi- vem nas favelas. É interessante, no entanto, observar como as favelas são diferentemente representadas em livros álbum e livros ilustrados atuais.

Apesar de entender que nem todos os bairros pobres e periféricos são favelas, vale dar destaque à representação da mesma nos livros ilustrados justamente por serem, no mundo não ficcional, bairros pobres que antagonizam os bairros ricos das grandes cida- des por sua proximidade física a esses últimos. Nesses bairros pobres vivem pessoas de classes sociais posicionadas no extremo oposto do *continuum* social e essa proximidade física gera um convívio saturado de tensões e contradições de todo tipo.

Enquanto uns buscam cercar-se de muros e grades para se proteger dos próprios vizinhos, outros encaram o desafio de movimentar-se por vias estreitas e íngremes, muitas vezes sem uma mínima estrutura de serviços como fornecimento de água, eletricidade,

ou saneamento, mas com a vantagem de se estar mais próximos aos centros comerciais e de negócios, com maior acesso à rede de transportes públicos que os levará a seus locais de trabalho.

Não é o caso, aqui, de fazer uma análise profunda sobre as diferenças e estilos de vida entre moradores do lado “nobre” e do lado “pobre” de um mesmo bairro, nem é esse o meu intuito, mas, sim, pensar esse particular da cartografia da cidade, dada a importância desses dados quando se analisa a representação – feita em grande parte através das ilustrações – dessas zonas que abarcam de modo tão visual esses contrastes.

As favelas que aparecem nos livros ilustrados brasileiros têm em comum a imagem das casas e barracos apinhados, colados um no outro, em uma ordenação caótica. Em quase todos os títulos analisados, as casas das favelas têm cores em tons de cinza e marrom, e, ainda, laranja cor de tijolo. São casas sem reboco e sem tinta e, em sua maioria, nos são apresentadas de um modo que reforça a imagem construída das favelas no Brasil: aglomerações de barracos construídos nos altos dos morros, uma explosão de construções impossíveis, montadas umas sobre as outras, em uma ocupação desordenada do terreno (engenharia e arquitetura impossíveis)²⁹. As imagens, no entanto, não nos falam apenas da favela vista à distância. Somos levados por elas para dentro dessas favelas, enxergando-as a partir do olhar dos protagonistas que vivem nesses espaços.

Em *Olemac e Melô* e em *A Casa Amarela*, a proximidade entre construções tão díspares fica particularmente clara e reforça o fato de que quem transita, efetivamente, entre um espaço e outro são os personagens que moram nos bairros pobres. Vilela ilustra esse deslocamento através do espaço físico colocando Melô em dois lugares diferentes da página dupla: primeiro enquanto atravessa um viaduto e depois subindo uma escadaria da favela (Fig. 15).

A página dupla, como já mencionado anteriormente, constitui uma unidade e essa repetição dos elementos é um recurso comumente usado por artistas para denotar movimento e a passagem do tempo (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011 p. 196). O que mais nos interessa aqui é perceber a distribuição das ilustrações de construções pela página, ou seja, os elementos fixos da ilustração, o “cenário”. Viaduto e prédios à esquerda da página são separados dos barracos da favela à direita pela dobra central que, aqui, marca a fronteira entre os dois universos socioeconômicos. Essa fronteira é tão artificial quanto as fronteiras existentes no mundo não ficcional, porém a divisão marcada na página é particularmente significativa por sua natureza metafórica. É impossível, nesse caso, não pensar nas divisões convencionadas entre dois espaços que de certa forma se opõem.

²⁹ O autor de *Olemac e Melô* explica: “A imagem da favela construída no alto do morro já faz parte de nosso imaginário e é tão forte que mesmo a representação de uma favela paulistana é feita desse modo” (Vilela, 2007).



Fig. 15 - *OlemaC e Melô* - página dupla 26-27

Essa diferença está menos marcada em *A Casa Amarela*. Da janela da casa da madrinha, a menina protagonista consegue “[...] ver, bem lá longe, entre os edifícios altos, o lugar onde moro.” (PIRILLO, 2016, p. 23). A página dupla está dividida em três planos: no primeiro, vê-se a moldura da janela através da qual a menina olha para fora (Fig. 16).

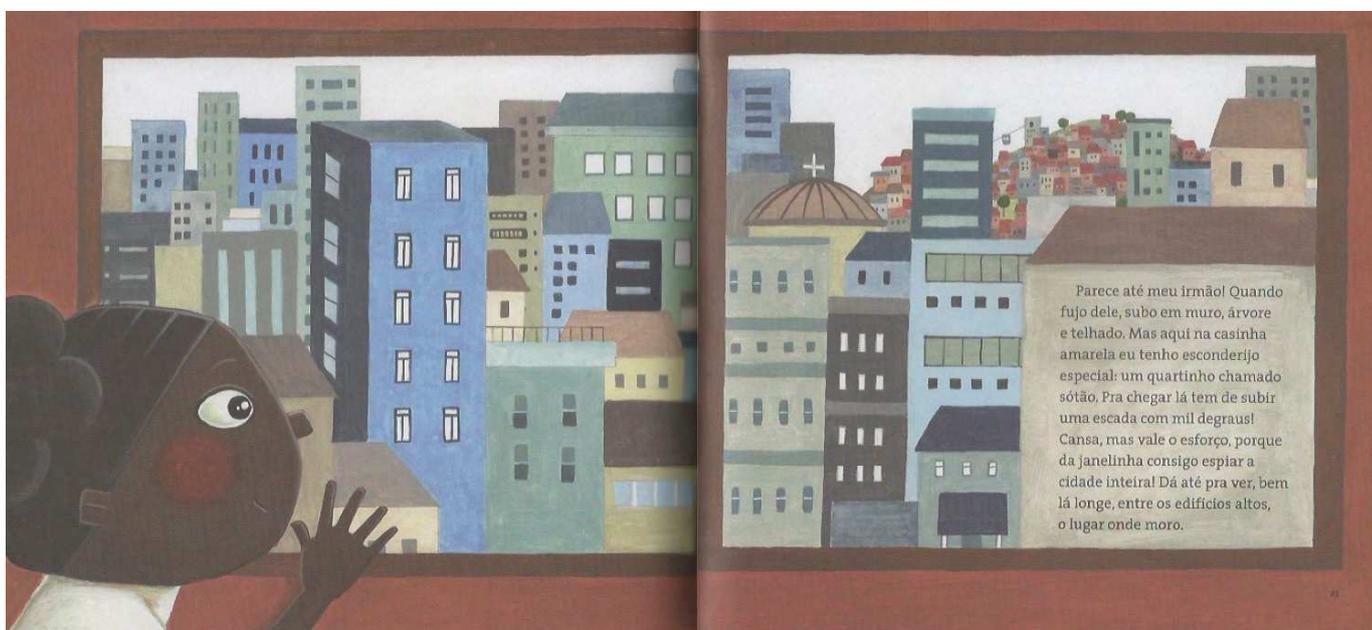
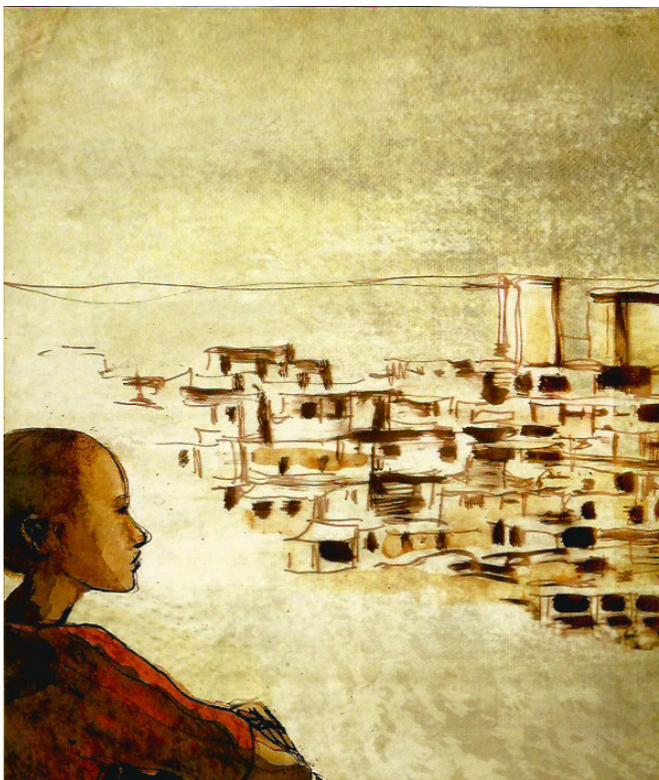


Fig. 16 - *A Casa Amarela da Rua da Madrinha* - página dupla 22-23

Em seguida, veem-se os prédios do bairro onde está a casa da madrinha. Aqui, também, a sobreposição das formas dá a ideia de ocupação massiva das ruas por um volume excessivo de construções. No entanto, essas construções são retas e simétricas, bem acabadas e ordenadas, diferenciando-se de maneira significativa, portanto, das ilustrações das fa-

velas. No terceiro plano vemos um morro coberto de casinhas coloridas, um teleférico e algumas árvores no topo. Ao contrário de Melô que ocupa os diferentes espaços da cidade pelo seu deslocamento cotidiano de um ponto ao outro, a menina toma posse desse espaço com seu olhar que abarca tudo quanto alcança.

Pode-se perceber um olhar semelhante no personagem do livro *O Garoto da Camisa Vermelha*, texto de Otávio Junior e ilustrações de Angelo Abu (Ed. Autêntica, 2014). O livro tem caráter autoficcional – o protagonista se chama Juninho e, assim como o autor, encontra uma caixa de livros no meio do depósito de lixo. O olhar contemplativo que Juninho exibe na página doze (Fig. 17) exprime um desejo de apreender o mundo, afirmação que pode ser inferida a partir da



fala do menino que conclui a narrativa: “O mundo cabe dentro de um livro.” (JÚNIOR, 2014, p. 21).

À diferença da protagonista de *A Casa Amarela*, Juninho parece mais melancólico. A menina, por um lado, sorri e diz que, para chegar em seu quartinho especial na casa da madrinha, tem que subir mil degraus. “Cansa, mas vale o esforço porque da janelinha consigo espiar a cidade inteira!” (PIRILLO, 2016, p. 23). O texto que acompanha a ilustração da página treze de *O Garoto da Camisa Vermelha*, por outro lado, denota o desânimo do menino, talvez conformado com uma conjuntura que não favorece os moradores de favelas como Juninho e a menina de *A Casa Amarela*: “Quanto despertou a manhã estava cinza. O sol tinha sumido, as pipas também. Ou será que se esconderam?” (JÚNIOR, 2014, p. 13). O menino vai, então, buscar distração no lixão.

Em ambos os livros, fica marcada uma via de saída, uma forma de esperança ou de certeza de que há algo além de um destino predeterminado que pertence a esses personagens. Os caminhos postos, no entanto, são bem diferentes. A menina parece apossar-se da cidade e de seus espaços com mais segurança e naturalidade que o menino. A saída de Juninho para o mundo se dá pelos livros enquanto a menina circula, observa e anseia por uma casinha amarela também para si e para sua família.

A favela, para ambos, é o lugar de moradia, mas não necessariamente um lugar ao qual se vinculam com afeto. Um título mais recente do mesmo autor de *O Garoto da Camisa Vermelha*, no entanto, oferece aos leitores uma visão diferente da relação estabelecida entre protagonistas e os lugares onde moram. Em *Da Minha Janela* (Ed. Cia. das Letrinhas, 2019), Otávio Júnior apresenta a favela a partir daquilo que o personagem principal é capaz de ver desde a sua janela. O narrador em primeira pessoa descreve, página a página, as diversas atividades dos moradores que brincam, conversam, e jogam juntos. As ilustrações de Vanina Starkoff têm cores vivas e mostram um lugar alegre e cheio de vida (Fig. 18). A favela de Otávio Junior, nesse livro, é vibrante, habitada por pessoas engajadas em atividades variadas, entremeada de verde e com o céu coberto de pipas coloridas. Apesar de mencionar as agruras causadas pela chuva forte que quebra os telhados e a tristeza sentida quando não pode sair de casa devido aos sons de tiroteio, aqui a favela é apresentada pelo narrador como um lugar onde se desenrolam muitas histórias que valem a pena ser contadas.

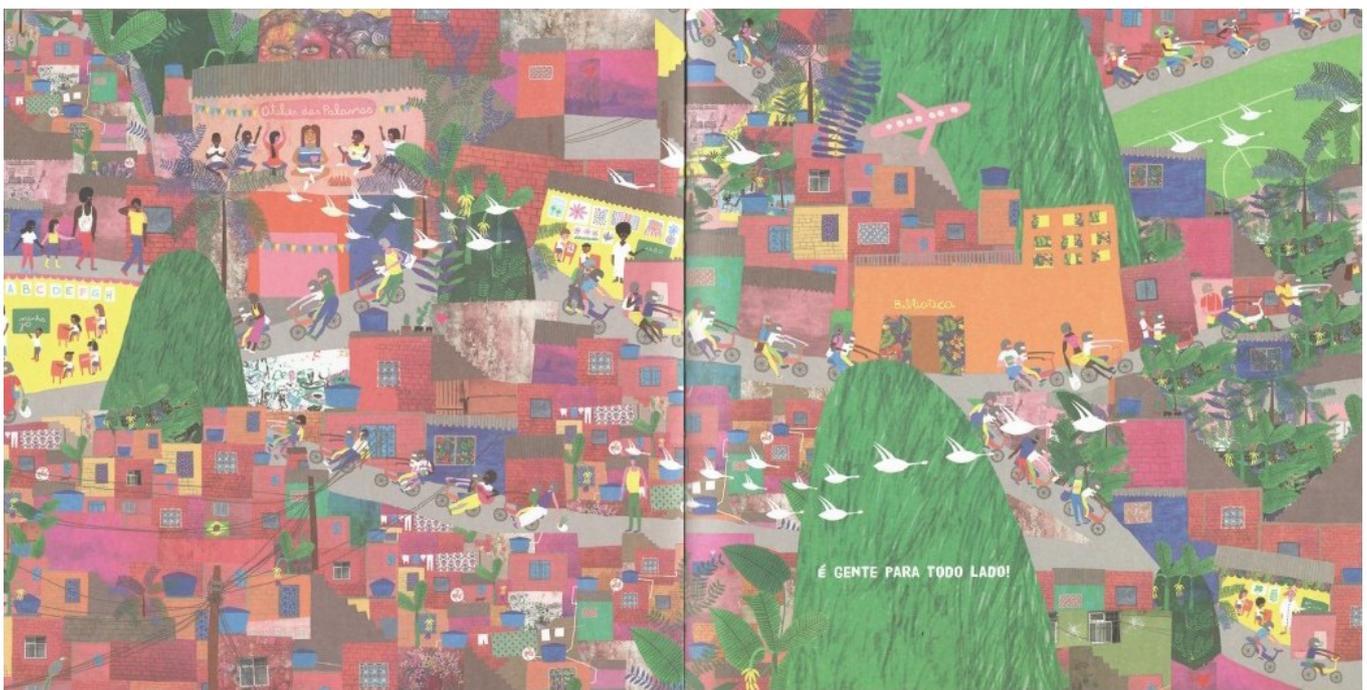


Fig. 18 - *Da Minha Janela* - página dupla 8-9

Também é positiva a relação que a personagem Pétala, de *Um Jardim para Pétala*, tem com sua casa. Ela não exprime desejo de sair do lugar onde vive. Sonha, no entanto, em torná-lo mais belo e poder ter seu próprio jardim. O pai acha difícil a realização desse sonho; demonstra ser mais pragmático ao afirmar: “Um jardim? Aqui? No meio desse concreto todo? Nem calçada, nem quintal. Só asfalto cortando as ruas e o cinza das paredes. Não vai dar. Digo pra ela amanhã.” (DIAS, 2013, p. 12-13). Porém, contrariando a previsão do pai, a casa de Pétala converte-se em ponto turístico (Fig. 19) por causa do

jardim de objetos – arames, pedrinhas, tampinhas de plástico, cordão – que Pétala e seu pai acabam por montar.



Fig. 19 - *Um Jardim para Pétala* - página dupla 16-17

Essa relação demonstra outro tipo de vínculo com o lar, mas fala pouco da relação de Pétala com o resto da cidade. Já Valentina, protagonista do livro homônimo de Marcio Vassallo (Ed. Global, 2007), demonstra uma grande curiosidade sobre o lugar para onde os pais vão quando vão trabalhar: “[...] o tal lugar que as pessoas chamam de *Tudo*.” (VASSALLO, 2007, p. 12). Valentina fala de seu desejo por conhecer esse *Tudo*, porém, no dia em que finalmente tem permissão de descer de seu castelo para conhecer esse lugar, decepciona-se com as meninas que vê e conhece ali. (VASSALLO, 2007, p. 14-15)

A cidade que tanto a intrigava não corresponde a suas expectativas e revela-se desinteressante dada a monotonia das pessoas que moram ali. Não há, no entanto, nenhuma informação a respeito de como Valentina faz a leitura desse outro bairro que tanto ansiava conhecer. Não há nenhuma indicação a respeito das possíveis interações entre Valentina e as meninas mencionadas na história. O que sim fica implícita é a alegria de Valentina por poder identificar, ao longe, e mostrar para outras pessoas, o lugar onde ela mora.

E ela ficava toda sorrida, sempre que descia junto com a rainha e o rei, e, lá de baixo, apontava onde os três moravam, no meio de um bocado de outros castelos, num morro do Rio de Janeiro, logo depois do mais longe de tudo.
(VASSALLO, 2007, p. 17).

A partir desses quatro exemplos, podemos perceber o quão variada e conflituosa é a representação das favelas nos livros ilustrados. Além de ser um espaço de afeto e um espaço de contrastes, é, também, um espaço a ser superado. É, acima de tudo, como coloca Otávio Júnior, um espaço onde se congregam diversos sonhos e desejos perseguidos por seus moradores.

Busquei, através dessa discussão, demonstrar uma certa diversidade na representação do espaço urbano nos livros ilustrados e como essas representações manifestam, muitas vezes, nosso próprio imaginário em relação a essa diversidade. Como afirmei anteriormente, no entanto, meu interesse é investigar imagens do espaço urbano naquilo que ele representa como espaço de interação social. Segundo a geógrafa britânica Doreen Massey,

O espaço é uma dimensão implícita que molda nossas cosmologias estruturantes. Ele modula nossos entendimentos do mundo, nossas atitudes frente aos outros, nossa política. Afeta o modo como entendemos a globalização, como abordamos as cidades e desenvolvemos e praticamos um sentido de lugar. Se o tempo é a dimensão da mudança, então o espaço é a dimensão do social: da coexistência contemporânea de outros. (MASSEY, 2008, p. 15, grifo meu)

Delgado, por sua vez, situa **o urbano** em relação ao espaço onde se desdobra, explicando que o mesmo “não está constituído por habitantes proprietários ou assentados, mas sim por usuários sem direitos de propriedade nem de exclusividade sobre esse marco que usam e que se veem obrigados a compartilhar o tempo todo” (1999, p. 33, tradução minha)³⁰. Essa compreensão de que o espaço urbano é o lugar, por excelência, da coexistência, da convivência e do compartilhamento determina o recorte feito na pesquisa. Essa abordagem visa a entender as representações das cidades não apenas no que dizem respeito a questões identitárias, mas também à noção de que todo texto está atravessado por uma ideologia (HOLLINDALE, 1988, STEPHENS, 1992, McCALUM; STEPHENS, 2011).

Segundo McCallum e Stephens (2011, p. 370) o discurso literário serve para produzir, reproduzir ou contestar ideologias de um modo mais consciente. Para os autores, a ideologia presente no texto será considerada positiva, negativa ou mais ou menos neutra de acordo com o posicionamento desse texto dentro de uma determinada cultura. Assim, parte dessa análise é feita no sentido de entender/demonstrar como esses posicionamentos reforçam ou contestam valores construídos por grupos sociais diversos e como o discurso literário presente nos livros ilustrados contribui para manter o *status quo* ou para refutá-lo.

Um modo de romper com a tradição narrativa encontrada nos livros ilustrados é dar destaque a indivíduos ou grupos que raramente aparecem em posição de protagonismo nessas narrativas. O espaço urbano comporta personagens de todas as classes, no entanto, de acordo com a pesquisa de Regina Dalcastagné (2013), a grande maioria dos personagens dos romances contemporâneos brasileiros são masculinos, brancos, heterossexuais, e membros da classe média. Não se pode afirmar que esse perfil seja equivalente nos personagens de literatura infantil contemporânea, mas os livros fichados do acervo da Biblio-

30 “no está constituido por habitantes poseedores o asentados, sino más bien por usuarios sin derechos de propiedad ni de exclusividad sobre ese marco que usan y que se ven obligados a compartir en todo momento” (DELGADO, 1999, p. 33).

teca Barca dos Livros e da Biblioteca Monteiro Lobato indicam algumas semelhanças, principalmente no que dizem respeito a representações de gênero e classe. É interessante e pertinente, portanto, refletir sobre as instâncias em que as representações literárias vão contra essa tendência.

Nos livros ilustrados, as grandes cidades parecem estar comumente associadas às questões sociais contemporâneas. Apesar de ocorrerem com pouca frequência nas narrativas ilustradas, as cidades aparecem, muitas vezes, como o lugar em que os grupos invisibilizados por aqueles que comumente ocupam posições de poder na hierarquia social podem assumir um primeiro plano nessa paisagem. É essencial, no entanto, que se compreenda como é tratada a questão do protagonismo desses grupos nos livros ilustrados.

CAPÍTULO III: REPRESENTAÇÕES DE PERSONAGENS URBANOS

“Mas há milhões desses seres que se desfazem tão bem, que ninguém pergunta de onde essa gente vem.”

(Chico Buarque)

AS CLASSES LABORIOSAS

As ruas das grandes cidades comportam o fluxo contínuo de passantes desconhecidos, de pessoas que pisam a calçada, cruzam o asfalto, e lançam-se ao grande caos urbano nas suas peregrinações diárias rumo ao trabalho, à escola, e aos centros comerciais. Se, como afirma Delgado, a cidade são as pessoas que circulam por ela, também há significado nas personagens que circulam pelas cidades das narrativas ilustradas e é válido seu estudo a fim de entender as relações estabelecidas por essas representações. Nesse caso, interessa pensar, particularmente, a potência que a narrativa verbo-visual confere à construção dos personagens nos livros ilustrados.

A combinação dos dois sistemas de signos – verbal e visual – propicia um maior grau de comunicação com os leitores (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 112) do que as narrativas puramente verbais. A relação entre o que diz o texto verbal e o que mostra o texto visual sobre o personagem e suas ações tanto pode ser de complementaridade quanto de contradição. Segundo Nikolajeva e Scott, “esse aspecto específico da caracterização provavelmente possibilita maior contraponto entre texto e imagem que qualquer outro aspecto, além de permitir aos autores uma boa dose de ironia.” (2011, p. 114).

Ainda que possamos encontrar inúmeras narrativas ilustradas longas, o livro ilustrado possui, em média, trinta e duas páginas³¹. Dada a curta duração do tempo narrativo, os livros ilustrados tendem a ser mais orientados pelo enredo que pelo personagem, porém, segundo Antônio Candido, “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance³², a

31 O processo de produção de qualquer peça gráfica passa por diversas etapas, quais sejam, composição, *layout*, arte final, impressão e acabamento. A *imposição* de páginas é uma etapa que ordena as páginas de uma publicação para que tenham o melhor aproveitamento possível de papel, formando, depois que são dobradas, os cadernos que posteriormente serão costurados, grampeados ou colados. Um caderno designa o conjunto de páginas que se imprimem na mesma folha com a mesma chapa de impressão. Depois de impresso, o caderno é dobrado e cortado. Por ser uma publicação com páginas duplas, cada caderno do livro ilustrado está composto sempre necessariamente por um número de páginas múltiplo de 4 (4, 8, 12, 16, 20...), das quais cada metade vai imposta em cada lado – frente e verso – da folha que se coloca na prensa. Os cadernos mais comuns para os livros ilustrados são os de 8, 16 e 32 páginas, que são resultado das dobras cruzadas realizadas na folha impressa. Porém, é possível utilizar dobras combinadas (paralelas e cruzadas) para formar cadernos com número de páginas diferentes das citadas. Entender a imposição permite ao artista – autor, ilustrador e *designer* – do livro ilustrado explorar a organização dos elementos no espaço da página dupla a fim de montar uma narrativa eficaz.

32 Apesar de que Candido se refere especificamente aos personagens dos romances, considero

visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2014, p. 53). A interdependência entre enredo e personagem é alvo de questionamento de pesquisadores tanto da literatura *mainstream* quanto da literatura infantil. Para o desenvolvimento desse trabalho, parto da afirmação de Sonia Salomão Khéde de que “personagens são interpretações de perfis culturais de cada época e cada povo. [...] nós nos identificamos com eles, reconhecemos neles parte de nossa identidade e de nosso imaginário por eles configurado.” (KHÉDE, 1986, p. 12). Os personagens dão-nos pistas para entender a complexidade do humano e das idiossincrasias de cada contexto cultural distinto.

O modo como esses personagens são revelados aos leitores, sem embargo, influencia esse entendimento. À medida em que utilizam dois códigos – verbal e visual – na composição da narrativa, os autores de livros ilustrados lançam mão de diversos recursos estéticos para aproximar o leitor dos personagens. Autores como Nodelman (1988, p. 206) e Nikolajeva e Scott (2011, p. 114) concordam que as ilustrações comunicam informações sobre a personalidade e as emoções de uma maneira mais eficaz que as descrições verbais. Nodelman afirma que isso se deve, em parte, às “implicações da postura corporal e do gesto [retratados] que costumamos ler sem termos a consciência de que os percebemos.” (NODELMAN, 1988, p. 207).³³ Assim, o leitor usa seu conhecimento prévio sobre as convenções gestuais e atitudes expressas através da imagem para ler o personagem ilustrado. Essa leitura, no entanto, é sempre direcionada pela composição da cena ilustrada, segundo as escolhas que o ilustrador faz. Segundo Mieke Bal, a *focalização* é a relação entre a visão apresentada e aquilo que é visto, percebido (BAL, 2017, p. 132). Bal afirma que “somos sempre apresentados com uma certa interpretação dos elementos que está longe de ser neutra ou inocente” e que “o modo como um objeto é apresentado dá informações a respeito do próprio objeto e também do focalizador” (p. 138). Essa afirmação está relacionada com a ideia de que uma representação é sempre uma interpretação daquilo que é representado e, portanto, apresenta sempre um ponto de vista específico. Por essa razão, uma atenção especial é dada, nesta análise, aos procedimentos artísticos usados por autores e ilustradores para compor os personagens de suas narrativas.

É, talvez, desnecessário lembrar que um personagem é sempre uma construção fictícia, porém, segundo Antônio Candido, esse ser inventado “mantém vínculos necessários com a realidade matriz [...] e a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada segundo a concepção do escritor, a sua tendência

possível estender sua afirmação a todos os personagens de ficção, incluídos os personagens das narrativas ilustradas.

³³ *But what exactly is it that conveys these important differences? It is hard to say. [...] Part of it is found in the implications of stance and gesture that we usually read without even being conscious that we are aware of them. But it is also something else about the shape of lips and eyes, something literally indefinable, something words could not capture.* (NODELMAN, 1988, p. 207)

estética, as suas possibilidades criadoras” (CANDIDO, 2014, p. 69). Assim, analisar os personagens de diversos livros ilustrados e de diversos autores, publicados nos últimos anos, é um caminho para entender as visões de mundo plasmadas na produção literária do século atual.

Olhando para a produção de livros ilustrados como um todo, perceberemos, pela observação do estilo de vida que levam, das atividades que praticam, das casas que habitam, e também dos lugares por onde circulam, que os personagens são, em sua grande maioria, brancos, masculinos e de classe média. Como já mencionado, os autores de livros ilustrados contam com os mais variados recursos artísticos para construir suas personagens e o modo como os “revelam” aos leitores deixa transparecer, de forma explícita ou implícita, as ideologias das sociedades em que esses livros são produzidos. Interessa-me, em particular, explorar a ideologia implícita que assume a forma de estruturas e hábitos sociais normalizados e apresentados, através de palavras e ilustrações, como dados. É importante perceber, no entanto, que há uma linha tênue que separa, em muitos casos, a atitude questionadora ou mantenedora de certas representações de estruturas sociais. De acordo com John Stephens,

A ideologia pode ser expressada como *habitus* ou ecologia social de uma maneira que permeia os discursos visual e verbal sem que se torne evidente. Porque a ideologia não é algo fixo, as funções das histórias tanto de tornar o mundo inteligível quanto de dar-lhe uma forma desejável devem, necessariamente, ser fluídas e flexíveis. (STEPHENS, 2018, p. 140, tradução minha)³⁴.

Por essa razão, a discussão sobre a ideologia presente nos livros ilustrados apresenta-se como desafio, já que representações de racismo, conflitos de classe, sexo, ou gênero podem ser lidas tanto como um questionamento das crenças morais, políticas e sociais vigentes, quanto como uma tentativa, ainda que porventura inconsciente, de manutenção do *status quo*. Nesse sentido, este trabalho busca demonstrar como se configura a relação entre personagens e espaços representados na literatura a fim de alcançar o objetivo estipulado de pensar o livro ilustrado como manifestação cultural própria do século XXI e, em particular, de pensar a produção brasileira de livros ilustrados em sua interação com a sociedade atual. Veremos, pois, primeiramente, quem são os personagens das cidades ilustradas e, em seguida, como se dá essa relação.

Willi Bolle afirma que, para compor a fisionomia da metrópole moderna – Paris, a capital do século XIX –, Walter Benjamin buscou fazer uma leitura dos grupos represen-

34 *Ideology may be expressed as social ecology or habitus in such a way that it permeates visual and verbal discourses without becoming overt. Because ideology is not fixed, the functions of stories both to make the world intelligible and to shape it in desirable forms must necessarily be fluid and flexible. (STEPHENS, 2018, p. 140)*

tados por escritores e historiadores da época. Pelas obras desses observadores do século XIX, passeava a fascinante massa anônima das multidões que ocupavam bulevares, praças e mercados de cidades como Paris e Berlim. Segundo Bolle,

a cidade é um palco onde desfilam coletivos de todos os tipos, uma procissão infindável: os conspiradores, os operários com mulheres e filhos, os pobres, os sem posses, os miseráveis, os catadores de lixo, as ‘classes laboriosas’, as ‘classes perigosas’, os proletários, os ‘homens inferiores, nascidos de assaltantes e prostitutas’, os oprimidos, os combatentes de junho, os literatos pobres, os camponeses com as terras hipotecadas, os devedores, o submundo, os clientes dos Estados totalitários, as prostitutas, as velhas, os decrepitos, a juventude camponesa sem perspectivas, os que moram em cavernas urbanas, as operárias que fazem hora extra nos prostíbulo, os doentes, os candidatos a suicídio – ‘circulava tanta gente que a vista se turvava.’ (BOLLE, 2000 p. 397-398)

Apesar de reconhecer, dentre a procissão de pessoas que ocupava o cenário urbano, representantes das mais variadas classes, a “massa” tinha, de acordo com Benjamin, uma só face ou nenhuma face. Sua presença se impunha, não pela subjetividade de cada indivíduo, mas sim através do corpo formado pela união de vários corpos. A massa urbana era (e ainda é) fascinante porque, em sua forma não definida e sempre mutante, agrega(va) todos os componentes da paisagem social urbana, desde o aristocrata até os “desclassificados”.

O interesse particular de Benjamin pelos coletivos está em consonância com sua afirmação de que é “mais difícil honrar a memória dos anônimos do que dos famosos”. (BENJAMIN, 2012, p. 187). Os anônimos de Benjamin – os *Namenlosen* – são, literalmente, os “sem nome”. Assim como o trapeiro de Benjamin, muitos dos personagens dos livros ilustrados atuais são personagens-tipo, identificados desde o título do livro apenas por seu gênero ou idade, como em, por exemplo, *A menina que parou o trânsito*, de Fabrício Valério ou *O garoto da camisa vermelha*, de Otávio Junior, entre outros. Nesses exemplos, o personagem é sempre designado nos termos listados, nunca pelo nome próprio. Em outras instâncias, os personagens-protagonistas representam toda uma classe de trabalhadores como, por exemplo, nos livros *As bailarinas e o pintor*, de Elias José, *O conto do carpinteiro*, de Iban Barrenetxea, e *As lavadeiras fuzarqueiras*, de John Yeoman e Quentin Blake.

Para iniciar o mapeamento dos personagens urbanos dos livros contemporâneos atuais, observemos, inicialmente, uma coleção que se contrapõe aos exemplos listados acima, já que apresenta personagens das “classes laboriosas” pelo nome. Foram publicados, em 2009, pela Editora Nova Fronteira, três livros que compõem a coleção intitulada *Coleção Faz-Tudo*. Os títulos publicados são *Salão Jaqueline*, de Mariana Massarani, *Luzimar*, de Graça Lima, e *Ossos do Ofício*, de Roger Mello. Coerente com a proposta da coleção de lançar o olhar sobre o cotidiano de algumas profissões brasileiras, os protago-

nistas dos três livros exercem profissões bastante comuns na nossa sociedade, profissões essas que, no entanto, não costumam ser cobiçadas pela maior parte de seus cidadãos. Jaqueline é cabeleireira, Luzimar é faxineira e Florisval é cozeiro.

Os livros se destacam justamente pela proposta de colocar em primeiro plano personagens que têm profissões pouco valorizadas, tanto no que diz respeito à remuneração por seu exercício, quanto ao *status* social que elas oferecem. Sem dúvida, esse é um aspecto significativo a ser pontuado, pois busca, desde a concepção do projeto editorial, colocar em relevância a individualidade desses personagens em sua relação com outros atores sociais. No entanto, Jaqueline, Luzimar e Florisval são apresentados ao leitor, em grande medida, a partir de sua relação com o trabalho, sendo esse o foco principal das três narrativas. Outras dimensões das vidas dos personagens não são exploradas de modo tão vigoroso quanto as atividades profissionais que exercem, dando ao leitor uma visão bastante recortada dos mesmos e limitando significativamente o ponto de vista a partir do qual esses personagens são representados.

O controle do autor sobre o ponto de vista da narrativa é um dos recursos narrativos utilizados para conduzir o leitor através da leitura e, nos livros ilustrados, a presença do texto visual interagindo com o texto escrito implica em que falemos de três aspectos distintos do ponto de vista narrativo. Segundo Stephens (1992, p. 162), em primeiro lugar, poderíamos pensar o ponto de vista no sentido mais literal da expressão, ou seja, o lugar em que o observador é posicionado em relação à imagem, pois, se o leitor está sempre diante do livro, o artista pode explorar a perspectiva de modo a criar a ilusão de que o leitor está acima, abaixo ou a um dos lados da cena diante de si. Em segundo lugar, Stephens explica, a ilustração pode representar o ponto de vista de uma das figuras (um dos elementos) dentro da própria imagem. Desse modo, o observador pode enxergar a cena exatamente do mesmo ponto do elemento focalizado, ou observar a cena em uma perspectiva que inclui o mesmo. Isso permite que o observador consiga, ao mesmo tempo, avaliar a posição e a perspectiva do elemento focalizado dentro da cena e também manter-se separado dessa focalização. Em terceiro lugar, Stephens fala sobre a concepção de ponto de vista no sentido de uma atitude expressa ou evocada pela imagem. Esse seria, para ele, um efeito secundário das instâncias anteriores, pois está relacionado, por exemplo, aos significados temáticos que emergem a partir do discurso. Observemos, pois, como cada autor/ilustrador apresenta seu protagonista nos livros da *Coleção Faz Tudo* e que pontos de vista podem-se identificar.

O livro *Luzimar* conta a rotina semanal da faxineira homônima. A cada dia da semana, Luzimar atende a necessidade de um cliente diferente – na segunda faz o café para o Josué, na terça faz faxina pra a Cristina, e assim por diante, até chegar na sexta-feira

que é quando se encontra com a criança que narra a história e de quem, supostamente, Luzimar toma conta. A composição texto e imagem que centraliza Luzimar na página dupla 4-5 permite que a protagonista seja facilmente identificada pelo olhar. A página dupla 6-7 nos traz uma Luzimar iluminada pela luz externa que entra através da porta aberta. O contraste com o resto da sala mantida na penumbra reforça sua posição de protagonismo.

Sem embargo, nesse livro não se ouve a voz da personagem. A narrativa verbal em terceira pessoa não reflete o que Luzimar pensa nem o que sente. Ela demonstra ser alegre, canta enquanto trabalha, está sempre sorrindo (Fig. 20). No entanto, sua expressão facial é estanca. A ilustração mostra um sorriso de boca bem aberta estampado no rosto, dentes à mostra em quase todas as cenas, mas pouca emoção denotada, pois não há variação alguma em sua expressão.

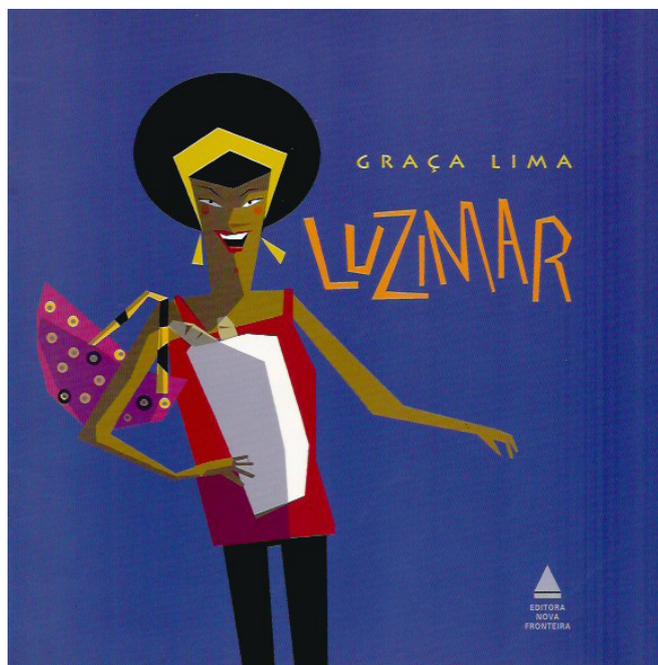


Fig. 20 - Capa de *Luzimar*

O grande sorriso desaparece apenas na penúltima página do livro que mostra Luzimar caminhando para casa, ao fim do dia, mas ele se abre novamente quando a personagem se encontra com a criança que deduzimos ser seu filho, a favela delineada ao fundo.

Na capa do livro, *Jaqueline* parece posar para uma foto. Ela aparece olhando diretamente para o leitor e sorrindo, ao lado do filho, em frente ao seu salão. O título aparece no lugar onde ficaria a placa de identificação do local. Ao contrário de Luzimar que se destaca na ilustração desde o princípio, e apesar de sua centralidade na página dupla, Jaqueline mescla-se entre as personagens da primeira cena do livro, todas elas identificadas com nomes e setas (Fig. 21). Nas páginas consecutivas, as imagens parecem contradizer o protagonismo anunciado de Jaqueline e parecem indicar, na verdade, sua posição secundária na história, pois Jaqueline aparece sempre nas beiradas das páginas, olhando para as clientes que circulam pelo centro.

Jaqueline é descrita pelo filho que é também o narrador da história. Sua atividade profissional é comparada à magia, pois Jaqueline tem a habilidade de rejuvenescer, alegrar e transformar seus clientes, atendendo aos desejos e humores de cada um deles. O mote da história parece ser exatamente esse – Jaqueline é capaz de tornar reais os desejos dos clientes do salão. Observa-se que Jaqueline não fala em momento algum da história,



Fig. 21 - *Salão Jaqueline* - página dupla 4-5

dela não se ouve nenhuma palavra. Apesar de ser a personagem que dá nome ao título, quem realmente protagoniza a história são os clientes embelezados, rejuvenescidos, transformados. Assim sendo, reforça-se a percepção a respeito do lugar secundário que Jaqueline ocupa nessa narrativa, apesar de outros elementos textuais, como o título, apontarem para seu protagonismo.

Um aspecto sobre os personagens a ser pontuado é a diversidade observável na representação de raças do livro *Salão Jaqueline* (Fig. 22). Ao contrário do que comumente se vê nos livros de literatura infantil, Massarani ilustra personagens com os mais diversos tons de pele, não restringindo-se a representar brancos e pretos, o que reforçaria o antagonismo facilmente associável às binaridades simples. Os personagens que o leitor vê no salão de Jaqueline têm cores, tamanhos e estilos variados, aspecto este que está muito mais em consonância com o que empiricamente se observa em relação à sociedade.



Fig. 22 - *Salão Jaqueline* - p. 15

Jaqueline e Luzimar têm em comum a rotina de muito trabalho. Seu dia a dia parece ser dedicado à realização de tarefas que facilitam a vida e/ou trazem a felicidade de outros, porém nada se sabe sobre seus próprios desejos e anseios. Apesar de estarem, aparentemente, em protagonismo, o leitor não tem acesso ao plano psicológico das personagens, o que limita sua visão das mesmas. Estão ausentes os gestos e frases que poderiam atribuir a elas uma certa complexidade que facilitaria a identificação do leitor com as personagens. Jaqueline e Luzimar parecem contentar-se em suas rotinas de trabalho e a narrativa verbo-visual limita-se a discutir isso. A ausência de conflitos, internos ou externos, exclui qualquer possibilidade de crescimento e de questionamento das duas personagens dentro das tramas.

Tanto em *Luzimar* quanto em *O Salão de Jaqueline*, a cidade aparece quase como pano de fundo. Ainda assim, é facilmente perceptível o ambiente urbano no qual se desenvolve o enredo. Apesar de acompanharmos o desenrolar das narrativas quase que exclusivamente em ambientes internos, escutamos da cidade seus ecos, sentimos seus movimentos através das janelas, e até enxergamos seus contrastes ao final do livro *Luzimar* (Fig. 23).



Fig. 23 - *Luzimar* - página dupla 22-23

Dos três livros da coleção, *Ossos do Ofício* é o único que não busca romantizar a profissão do protagonista. O coveiro Florisval parece ter orgulho do trabalho que faz, pois cuida com esmero de tudo em “seu” cemitério: encera caixões, cava as covas e rega as plantas, até o dia em que resolve arrumar o armário dos ossos. “Uma caveira olhou para ele com cara de ser ou não ser e um pensamento entrou na cabeça dele não quis mais sair.” (MELLO, 2009, p. 14-15). Com uma alusão clara ao Hamlet de Shakespeare, a partir desse momento, Florisval passa a ser “uma cabeça pensante” (MELLO, 2009, p. 21). Outras referências à eterna busca filosófica acerca do sentido da vida podem ser percebidas

na página dupla 14-15 (Fig. 24) a partir da ilustração de uma estante que contém livros de Kant, Platão e Rousseau.

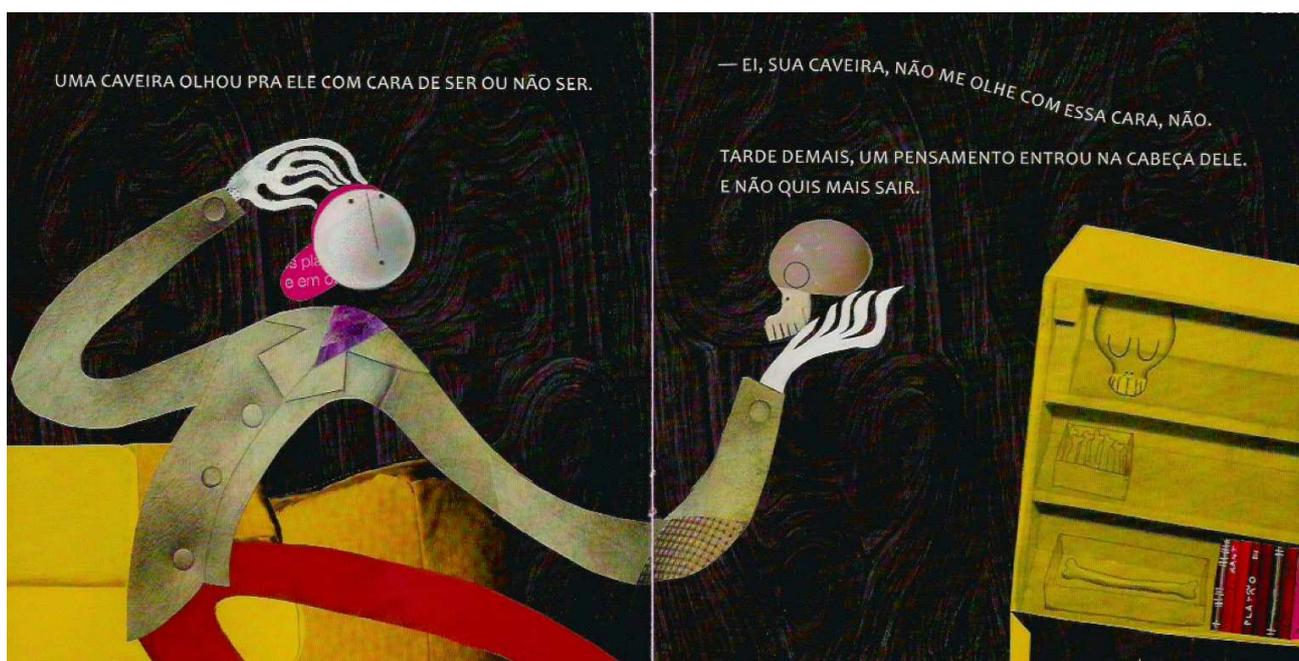


Fig. 24 – *Ossos do Ofício* - página dupla 14-15

Florisval cresce ao longo da narrativa, colocando em evidência os conflitos e questionamentos que revelam seu ponto de vista específico sobre si mesmo no plano polifônico (BAKHTIN, 2015). O diálogo com o narrador onisciente permite que o leitor acompanhe a transformação do protagonista, caracterizada pela “cabeça [que] foi inchando” (MELLO, 2009, p.14). A ordem do mundo passa a ser questionada, assim como o lugar que o personagem ocupa nele (Fig. 25) e o final aberto permite que o leitor formule sua própria conclusão a respeito desse lugar e dos possíveis destinos de Florisval.

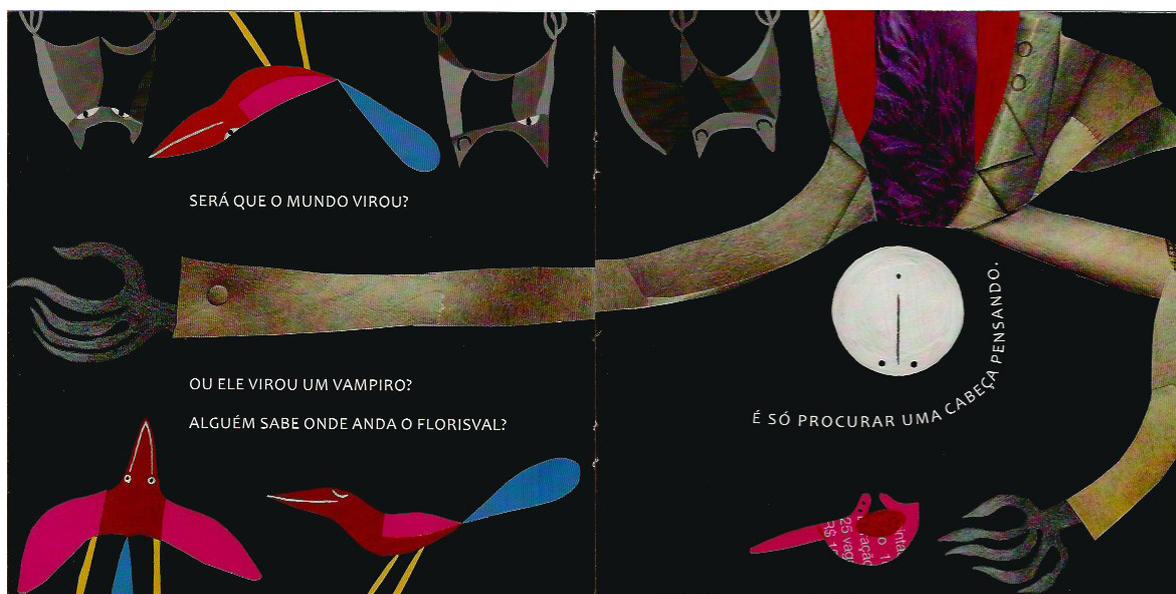


Fig. 25 – *Ossos do Ofício* - página dupla 20-21

Os três títulos da *Coleção Faz Tudo* se destacam no tratamento dado a personagens das classes trabalhadoras representadas na literatura infantil, já que são os primeiros a dar importância à representação de profissões frequentemente mal remuneradas e desvalorizadas pela sociedade. O leitor implícito é sem dúvida aquele de classe média que se situa, fora da ficção, em posição social hierarquicamente superior aos protagonistas dos livros. Nesse sentido, poderíamos considerar que *Salão Jaqueline* e *Luzimar* não rompem com as estruturas estabelecidas, pois apresentam “a vida como ela é”, buscando reforçar apenas os aspectos positivos das relações entre os diferentes representantes da sociedade atual. Ainda assim, os livros da coleção representam um marco na produção de livros ilustrados pela escolha de apresentar um cozeiro, uma faxineira e uma cabeleireira como protagonistas.

O terceiro título da coleção, *Ossos do Ofício*, oferece ao leitor uma possibilidade de questionar a ordem natural das coisas ao apresentar um personagem sensível, curioso e intrigante. Florisval não fica restrito às possibilidades impostas por sua situação social e por sua profissão. As ilustrações feitas com colagem e tinta industrial valorizam as cores fortes e quentes sobre um fundo quase sempre preto, o que, por um lado, aponta para a atmosfera sombria de um cemitério, mas, por outro, destaca a beleza dos caixões encerrados, flores de plástico, e outros elementos presentes nesse cenário que, via de regra, não é associado com um lugar onde se encontra o belo. O rosto redondo e branco e os dedos e membros muito longos de Florisval contribuem para a ilustração de uma fluidez que se manifesta também nos movimentos do personagem. Florisval cativa o leitor com a delicadeza expressa nas imagens construídas por Mello e questiona a ordem vigente ao se apresentar como ser pensante e protagonista de sua própria história.

Em *OlemaC e Melô* identifica-se outro exemplo de protagonista que tem desejos, sonhos e aflições. Melô “[s]onhava com uma vida melhor.” (VILELA, 2007, p. 27). O conflito interno de Melô se apresenta muito claramente na narrativa. Filho de migrantes que ganha seu sustento vendendo quinquilharias no centro da cidade, o personagem demonstra, além de total insatisfação com sua rotina pautada pelos deslocamentos que precisa fazer para trabalhar, o cansaço acumulado de tantos anos de trabalho duro. É indubitável seu desejo de viver outra realidade. A amizade com Olemac parece suscitar, de certo modo, a vontade de explorar desse desejo e a conjectura de uma realidade distinta. Melô se dispõe a buscar outros meios de vida, renunciando a posição subalterna que lhe parecia designada desde o início e reafirmada na narrativa pela história de sua família³⁵.

35 A história de sua família é narrada pelo próprio Melô, em um cordel, entremeado à história de seu encontro com Olemac. Melô migrou com a família do sertão do Pernambuco para morar em uma favela em São Paulo. Melô tornou-se vendedor ambulante depois de ajudar o vizinho a trazer mercadoria do Paraguai para vender na cidade. Essa narrativa indica ao leitor que Melô não é um jovenzinho, tal como a ilustração aparenta, pois menciona sua tentativa (frustrada) de se aposentar.

Melô compartilha com Olemac a posição de protagonista da história. Os dois são apresentados, logo nas duas primeiras páginas duplas do livro, centralizados e em posição de destaque. O “Era uma vez...” que acompanha as imagens introduz o jogo de palavras que funciona como possível chave de leitura para o livro: “Era uma vez um camelo. Era uma vez um camelô.” No desenrolar da narrativa, “trabalhar feito um camelo” e “came-lar” são expressões que aproximam Melô e Olemac, pois a história de ambos é marcada por uma vida dedicada ao trabalho de subsistência.

No plano imagético, é importante observar que apenas nas páginas iniciais os protagonistas ganham um enfoque central. Nas demais, ambos se fundem ao cenário da cidade nas ilustrações feitas com carimbo artesanal em apenas quatro cores: além do preto e branco, o azul e o laranja. A enorme quantidade de elementos presentes em cada página dá a noção da intensidade e do fervor da vida na cidade. Ao contrário das páginas que mostram as cenas no deserto, nas ilustrações da cidade não há um só espaço em branco, nenhum lugar onde o olhar descanse. Essa aglomeração de elementos permite que os protagonistas se percam na paisagem urbana entre tantos outros indivíduos que a compõem (Fig. 26 e Fig. 27).



Fig. 26 – Olemac e Melô - página dupla 14-15



Fig. 27 – *Olemac e Melô* - página dupla 32-33

Nas páginas seguintes à abertura, o narrador explica que Olemac tinha um dono, um comerciante saudita. Melô, por outro lado, “era dono de sua própria vida”. No entanto, essa última afirmação pode ser lida como uma ironia, pois Melô, apesar de não ter um “dono”, está longe de ter a independência financeira que deseja para mudar o estilo de vida. Melô é escravo do próprio trabalho. Poderíamos ir adiante e afirmar, também, que Olemac, o camelo, é uma metáfora daqueles que passam a vida trabalhando para enriquecer os outros. Melô, por sua vez, está preso a um sistema que não reconhece o trabalho informal e, por isso, não pode se aposentar e parar de trabalhar:

De uns anos para cá
 Eu cansei de camelar
 Fui falar na prefeitura
 Para me aposentar
 Eles não autorizaram
 E no centro de São Paulo
 Continuo a trabalhar
 (VILELA, 2017, p. 46-47)

A relação entre Olemac e Melô evidencia, portanto, as diferenças entre os grandes comerciantes, como o dono do camelo, que contam com toda uma estrutura de compra, venda e distribuição das mercadorias para garantir o sucesso de seus negócios, incluindo a contratação de terceiros para realizar essas tarefas, e os pequenos comerciantes que só contam com a força de seu próprio trabalho para subsistir.

Ainda sobre a representação de atividades de subsistência nos livros ilustrados do século XXI, é essencial mencionar a figura do catador de recicláveis, mais comumente denominado carroceiro ou catador de rua. O livro *Donana e Titonho* (Ed. Paulinas, 2018), texto de Ninfa Parreira com ilustrações de André Neves, conta a história do casal que dá nome ao título. Nana (Fig. 28) era “moça magrela, tagarela, de lote em lote, terreno em terreno, a colher um saco de quinquilharia, miudezas, proezas, muita prosa e também poesia” (PARREIRAS, 2018, p. 4-5). Tonho (Fig. 29), por sua vez era “moço esquisito, arisco, pronto pra carregar a janela, a porta. E a cortina? Empinada antena de rádio, enferrujada e calada, programa sem sintonia, hora atrasada do bom-dia.” (PARREIRAS, 2018, p. 6-7). Ambos viviam da cata de materiais reaproveitáveis. Se conheceram “entre os escombros duma casa caída” (PARREIRAS, 2018, p. 8-9), se casaram e constituíram uma grande família.

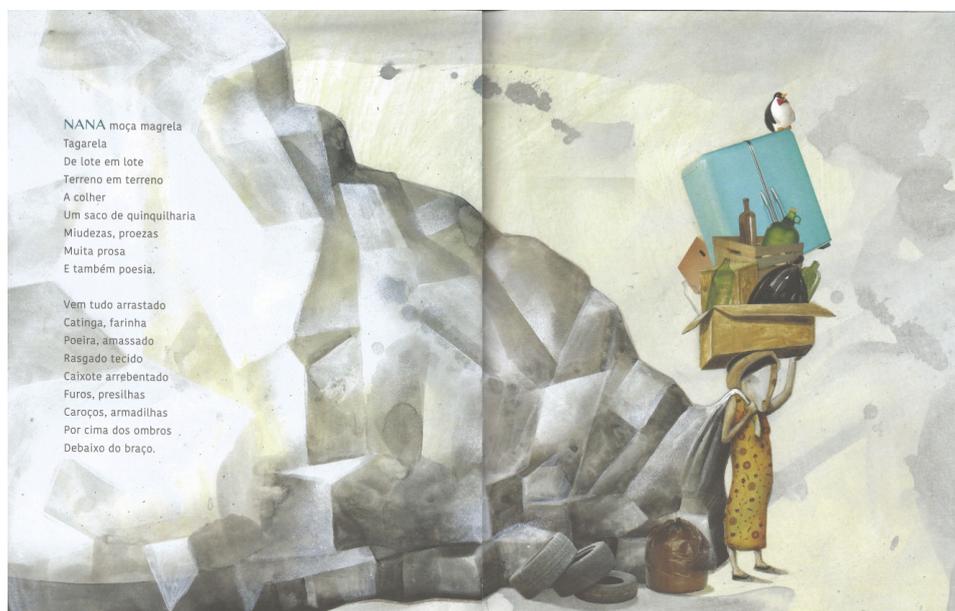


Fig. 28 e Fig. 29 – *Donana e Titonho* - páginas duplas 4-5 e 6-7



Assim como Olemac e Melô, os protagonistas de *Donana e Titinho* também estão presos às limitações de seu estilo de vida, dada a atividade que exercem para garantir seu sustento e de sua família. A casa onde criaram seus mais de sete filhos é apertada e abafada e Donana e Titinho ressentem-se do trabalho ingrato. A impossibilidade de ascensão social ou de garantia de um estilo de vida saudável e seguro é determinada pela atividade exercida por ambos. O texto deixa evidente o questionamento de Donana e Titinho a respeito da condição precária de suas vidas.

O que é a vida de Donana e Titinho?
Um almoxarifado de guardados?
Juntar e catar
Guardar e calar.
Sentimentos em conserva
Mágoas, raivas enlatadas
Pra onde iam aquelas coisas?
Como dormir com o lixo
Enferrujado?
Juntar e catar
Guardar e calar.
(PARREIRAS, 2018, p. 16)

A brincadeira de faz de conta manifesta os sonhos, desejos e anseios frustrados do casal que não vê a possibilidade de alteração dessa condição de vida. O faz de conta da família é sempre levado para o dia seguinte.

Sonhos rabiscados em papel amarelo
Continuam dependurados na sala.
PRO FAZ DE CONTA DE AMANHÃ
(PARREIRAS, 2018, p. 23)

Nesse ponto da narrativa, as ilustrações de André Neves apresentam uma noção de ciclo ao fazer um jogo de continuidade entre a cena ilustrada na página dupla 20-21 e a cena da página seguinte. Assim, a cena da página dupla 20-21 está conectada à página 22 por um elemento imagético que, nesse caso, é um brinquedo “vai-e-vem” feito com garrafas de plástico. O texto verbo-visual da sequência que começa na página dupla 20-21 e termina na página dupla 24-25 ressalta a perpetuação da condição social da família ao representar a passagem do tempo que retrata o crescimento dos filhos e a continuidade de suas vidas no mesmo espaço social (Fig. 30, Fig. 31 e Fig. 32).

Dos tantos filhos
João acabou os estudos
Ana se casou bem jovem
Antônia é líder
De um movimento de catadores
De materiais recicláveis
Pedro empurra uma carroça
E mais os inseparáveis Alonso e Afonso
Todos na casa das coisas catadas
Mais os netos que vieram
(PARREIRAS, 2018, p. 22-23)

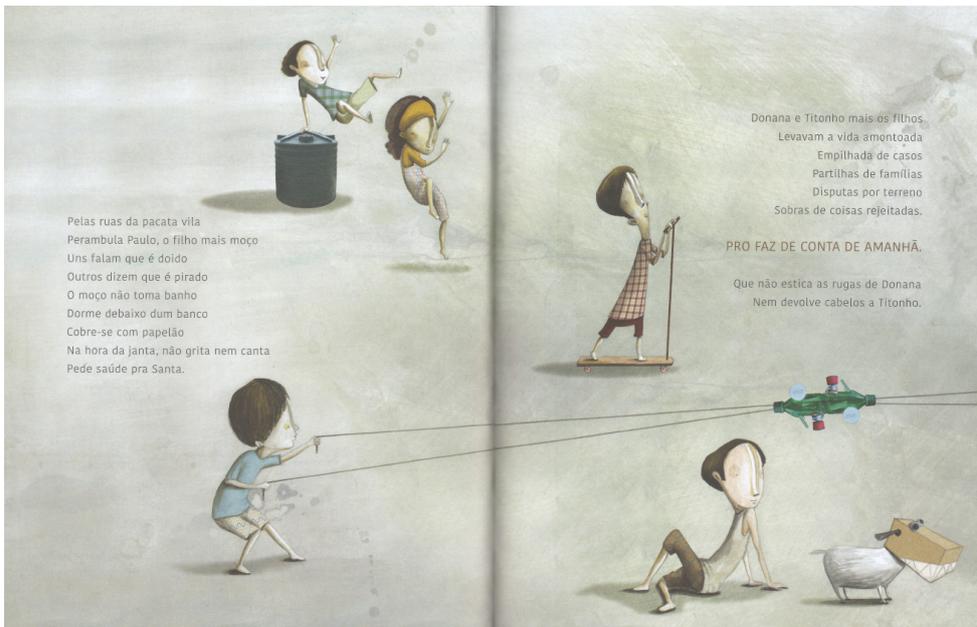


Fig. 30 –
Donana e
Titonho -
página dupla
20-21

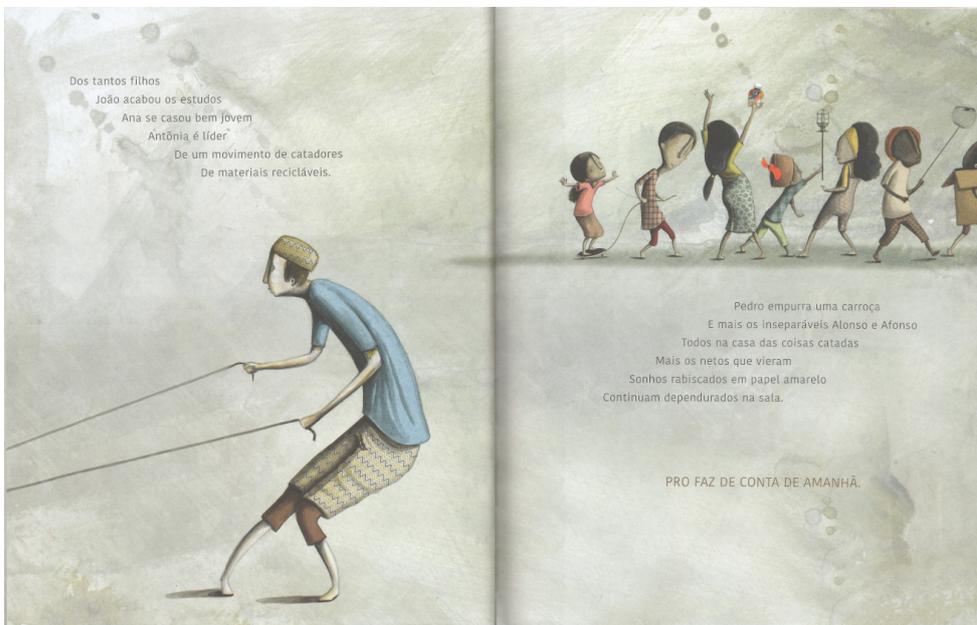


Fig. 31 –
Donana e
Titonho -
página dupla
22-23



Fig. 32 –
Donana e
Titonho -
página dupla
24-25

O texto de Parreiras e Neves reflete a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade de ascensão e mudança na escala social estratificada. O livro posiciona-se como crítica social, mas difere de outros títulos que apresentam o mesmo intuito por colocar os personagens socialmente subalternizados em real posição de protagonistas, focalizando a narrativa nos mesmos. Os “outros”, no livro de Parreiras e Neves, são as pessoas que descartam os objetos que preenchem a vida de Donana e Titonho. Os “outros” são os representantes de classes sociais dominantes que criam as sobras das quais os dois vivem. Essa é uma diferença significativa, pois apresenta uma possibilidade de leitura na qual o leitor de classe média precisará se vincular à ideia de ser o “outro”, fator essencial para o desencadeamento de reflexões significativas acerca das relações sociais estabelecidas entre todos os atores da sociedade presente.

As profissões de personagens secundários dos livros analisados também contribuem para a discussão sobre essas relações, pois também apontam para o não protagonismo de grupos profissionais subalternizados. Ainda que esses personagens não sejam colocados em primeiro plano, sua presença é essencial para o desenvolvimento da trama. Em *Um Jardim para Pétala*, o pai, operário de construção, é aquele que traz para casa os objetos que vão compondo o jardim. A mãe da menina de *A Casa Amarela*, por sua vez, é a faxineira da “tia Clara”, madrinha da menina. Interessante ressaltar, novamente, que, nesse caso, a única personagem do livro cujo nome é mencionado é a patroa. As relações pessoais entre empregados domésticos e seus empregadores também é problematizada em livros como *O Para Sempre de Pedrina e Tunico*, texto de Claudio Fragata e ilustrações de Cárcamo (Ed. Record, 2015) e *Inveja*, texto de Renata Borges e ilustrações de Silvia Amstalden (Ed. Peirópolis, 2011).

Em franca oposição aos personagens discutidos acima, o “homem de terno” aparece nas narrativas urbanas de livros ilustrados como representante do outro extremo do espectro social. O homem de terno de *Fábula Urbana*, *A velha história do peixinho que morreu afogado*, e *Os Invisíveis*, assim nomeado no primeiro título listado, é, de certo modo, um personagem-tipo que reforça o clichê do homem bem-sucedido, porém insensível e solitário. O terno é símbolo de afluência e poder. Esses homens, no entanto, são marcados pela insatisfação, pelo desgosto e por um tédio que perpassa suas relações com outros personagens e também consigo mesmos.

Em *A velha história do peixinho que morreu afogado*, o homem de terno e gravata é o protagonista e sua caracterização é feita quase que integralmente pelo texto escrito, como já descrito no primeiro capítulo desta tese. Apesar de adicionar pouco à caracterização do personagem em si, o texto visual posiciona o homem de terno quase sempre às margens das páginas, de onde se vê apenas suas pernas, ou um lado de seu corpo. Em

outras instâncias, o homem de terno é visto desde uma perspectiva muito afastada. Assim, torna-se um personagem sem traços físicos particulares, é apenas um entre tantos outros homens de terno da metrópole, esta, sim, assumindo posição central em praticamente todas as ilustrações.

O homem de terno de *A velha história do peixinho que morreu afogado* é revelado ao leitor quase que inteiramente através do texto escrito e apenas por sua caracterização interna, já que o texto, assim como as ilustrações, não denotam nenhum traço externo peculiar. Desse modo, percebe-se a simetria entre os códigos verbal e visual, simetria esta que reforça o enfoque nos sentimentos do protagonista (Fig. 33). Não importa sua aparência, importa apenas como ele se sente. A caracterização interna é feita de modo a revelar um homem entediado com a rotina, melancólico e arrependido de algumas de suas escolhas. O texto escrito, combinado às ilustrações cinzentas, constrói um personagem imerso na nostalgia, buscando dar sentido ao presente a partir da rememoração do passado.

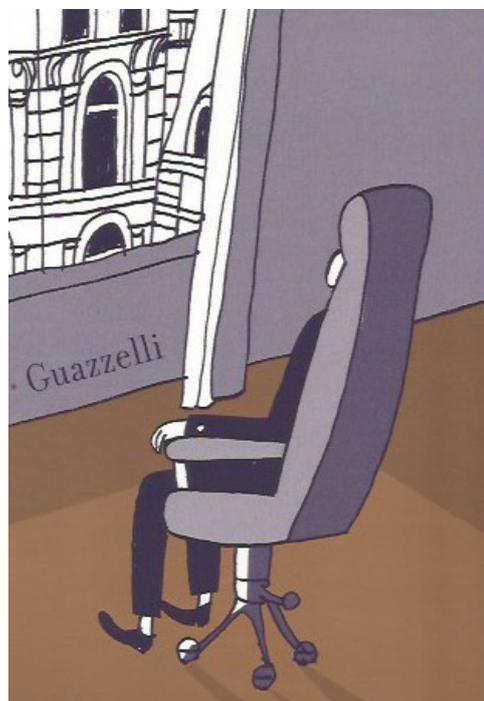


Fig. 33 – *A Velha História do Peixinho que Morreu Afogado* - detalhe da capa

O homem de terno de *Fábula Urbana* compartilha o protagonismo com o menino pobre que lhe pede um livro. A focalização verbal, no entanto, é feita sempre através do homem, o que lhe confere mais importância no texto. De acordo com Bal, “algumas descrições podem dizer mais a respeito do modo como o focalizador vivencia aquilo que está sendo descrito do que sobre o objeto descrito em si” (BAL, 2017, p. 138). O leitor, portanto, é conduzido por um narrador onisciente que o leva a perceber os fatos a partir do ponto de vista do homem de terno, acompanhando seus pensamentos, julgamentos, e sensações em relação a seu encontro com o menino no shopping.

O menino é, portanto, revelado ao leitor através do olhar do homem de terno. Assim, na página dezoito se lê:

A pobreza do menino, é certo, estava camuflada sob certo grau de dignidade. Era possível que até tivesse mãe, o menino. “Mas pai ausente ou alcoólatra”, diagnosticou o homem de terno. Mesmo disfarçada, a pobreza do menino não resistiria ao olhar de um segurança mais atento. A camiseta, toda desbotada, era enorme, “decerto herdada do irmão mais velho morto pela polícia ou pela gangue rival”, tentou adivinhar o homem de terno, acrescentando em pensamento: “Deus, como essa gente tem filhos”! A calça velha, com a barra puída, não fazia melhor figura. O tênis até parecia de marca, o que não escapou ao implacável veredito do homem de terno: “imitação ou roubado, com toda certeza”; para comple-

tar, além de imundo o tênis do menino tinha um barbante encardido fazendo as vezes de cadarço. Caso ainda persistisse alguma dúvida quanto ao lugar na pirâmide social ocupado pelo menino, era só conferir a marca registrada da pobreza infantil: o nariz a escorrer num resfriado eterno e sem remédio. (REZENDE JR., 2014, p. 18)

Além de confirmarem o aspecto físico descrito pelo homem de terno, as ilustrações mostram um menino negro e franzino que mal parece alcançar a cintura do homem (Fig. 34). Nesse sentido, as ilustrações abrem o texto para que o leitor possa formar sua própria imagem do menino, pois oferecem informações que o texto escrito não traz, mostrando o menino desde uma perspectiva que inclui o homem de terno. O leitor tem, desse modo, a oportunidade de vê-lo em relação ao outro, àquele que o descreve.

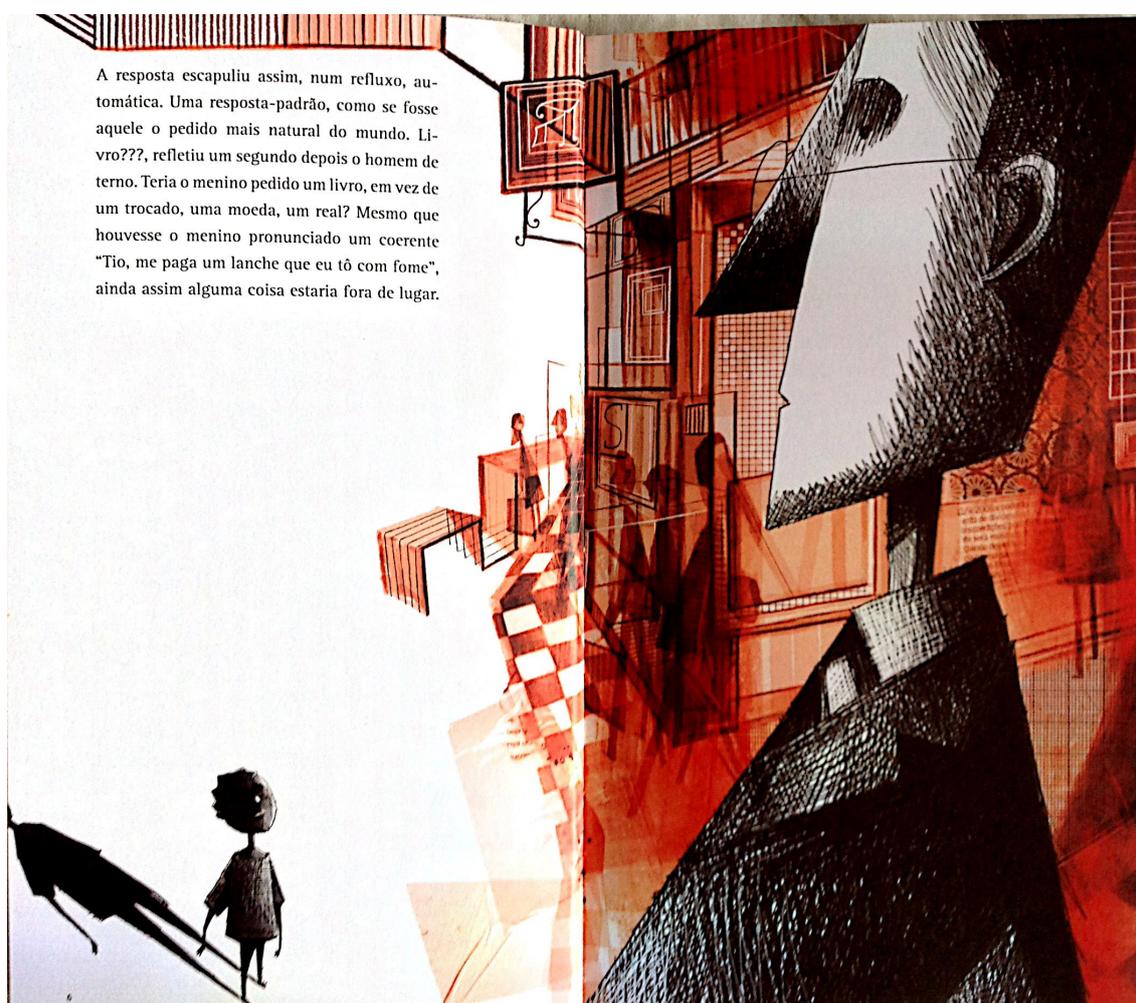


Fig. 34 – *Fábula Urbana* - página dupla 6-7

Em *Os Invisíveis*, também encontramos a figura do homem de terno que é, ao mesmo tempo, protagonista e personagem secundário, pois aparece no início da narrativa como o pai do protagonista e ao final como o próprio menino crescido (Fig. 35 e Fig. 36). É um personagem essencial para reforçar a ideia de ciclos e repetições que permeiam toda a narrativa, tal como aponte em análise do livro anterior a esta tese:



Fig. 35 – *Os Invisíveis* - página dupla 10-11



Fig. 36 – *Os Invisíveis* - página dupla 24-25

O menino agora é o homem. Os invisíveis novamente aparecem nessas cenas, mas em proporção ainda maior que nas cenas anteriores. Ocupam mais espaço nas páginas duplas e, no entanto, não conseguem alcançar o campo de visão do protagonista que permanece, agora ele, com o rosto sempre virado para o outro lado. O texto escrito marca a linearidade da narrativa, a evolução dos acontecimentos no tempo, enquanto o texto visual recupera sinais deixados nas ilustrações anteriores. Assim, o texto verbo-visual estabelece uma ideia de periodicidade que pode ser percebida na leitura das imagens que o texto dessas páginas oferece. A transformação do menino em homem faz com que se transforme também seu olhar. Assim, o menino-agora-homem reproduz ações e reitera posturas que apontam para essa ideia de repetição. (GILI, 2014, p. 79)

Também em *Os Invisíveis*, a focalização se dá sobre os personagens/protagonistas advindos de classes mais altas, fato esse marcado, já de início, pelo contraste entre o título que faz alusão a figuras invisibilizadas pela sociedade e o menino-protagonista da história que, na verdade, não pertence a esse grupo. Ou seja, o título induz o leitor a pensar que a história será sobre os invisíveis, o que de fato não poderia ser dito em se considerando que ela fala de um menino que tem um superpoder que desaparece quando ele cresce. Assim como nos livros *Luzimar* e *Salão Jaqueline*, a análise sobre a focalização esclarece quem, realmente, protagoniza as narrativas. Bal afirma que através da focalização “somos sempre apresentados com uma certa interpretação dos elementos que está longe de ser neutra ou inocente”³⁶ (BAL, 2017, p. 136, tradução minha).

As ilustrações introduzem, ainda, outra dimensão à representação dos personagens em *Os Invisíveis*. Todos os personagens do livro são silhuetas sem rosto, sem expressões faciais discerníveis. Um traço importante, no entanto, marca uma diferença clara entre o menino-protagonista e os “invisíveis”: enquanto o primeiro está plasmado em negro, os invisíveis são silhuetas cinzentas que, mesmo sem ter traços distintivos, carregam uma certa densidade (Fig. 37). Percebe-se, nas ilustrações, a intenção de criar uma metáfora

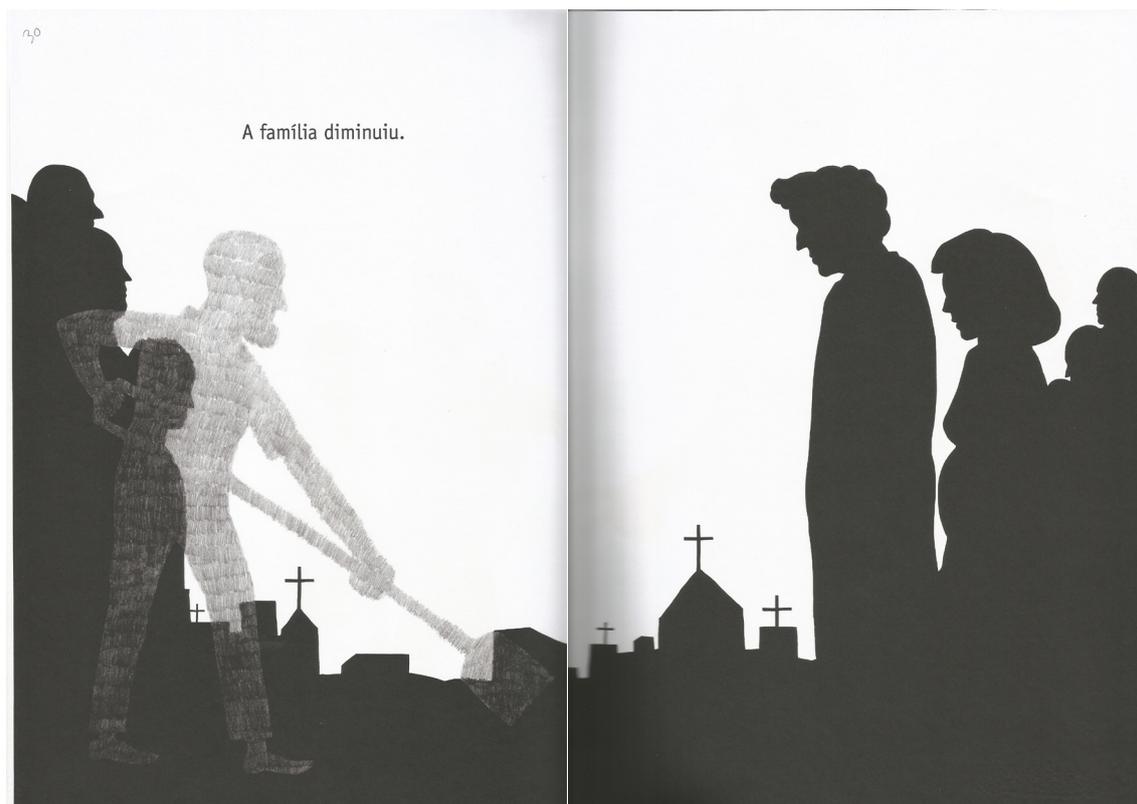


Fig. 37 – *Os Invisíveis* - página dupla 28-29

visual, uma transparência que levasse à ideia de olhar *através* desses personagens, o que, por sua vez, sugere indiferença e descaso por parte daqueles que (não) olham. A respeito

36 *Objects, landscapes, events, in short all of the elements are focalized, either by an EF [external focalizer] or by a CF [internal focalizer]. Because of this fact alone, we are presented with a certain interpretation of the elements that is far from neutral or innocent.* (BAL, 2017, p. 136)

das ilustrações, Renato Moriconi explica que se sentiu desafiado a tentar eliminar possíveis estereótipos relacionados, por exemplo, às formas de vestir e à aparência física das pessoas. Em entrevista, o ilustrador diz

Cheguei à conclusão de que o uso de silhuetas poderia me livrar de várias informações indesejadas. Creio que não consegui criar uma narrativa visual neutra de conceitos e preconceitos, frutos da minha visão de mundo, mas penso que consegui reduzir a possibilidade de uma interpretação distante da qual quis comunicar. (MORICONI, inédito, 2014)

A estratégia tem um resultado bastante eficiente em se considerando a impossibilidade de criar uma “narrativa visual neutra”, já que suprime, tanto quanto possível, as particularidades dos traços físicos e estilos de vestir dos personagens. No entanto, Moriconi deixa claramente marcada a classe social a que pertence cada um dos personagens ao colorir as silhuetas de negro ou cinza, conferindo àqueles advindos de classes sociais mais alta, solidez e firmeza, e àqueles denominados “invisíveis”, inconsistência e imprecisão.

Ainda que Moriconi buscasse não atribuir aos personagens características específicas, é impossível, em *Os Invisíveis*, não reconhecer personagens típicos do cenário urbano pelo contexto da história. Porque todo leitor leva seu conhecimento do mundo para a leitura, é fácil, para aqueles que vivem nas cidades, perceber, dentre as ilustrações de Moriconi, o lixeiro, o malabarista do sinal, o músico que toca nas ruas, e outros. Nos livros álbum, sem embargo, a imagem deve ser sempre considerada em sua relação com o texto escrito – sempre e quando este esteja presente³⁷ – e por isso faz-se necessário analisar o que o iconotexto diz. A relação que se estabelece entre texto escrito e texto visual, nesse caso, é de complementaridade (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 27). Enquanto o texto escrito situa os invisíveis em lugares variados da cidade – “ao sair de casa” (p. 10-11), “em frente à escola” (p. 12-13), “no centro da cidade” (p. 14-15), “no supermercado” (p. 16-17) – o texto visual mostra aos leitores os personagens que o protagonista da história enxerga com seu olhar superpoderoso (Fig. 38, Fig. 39, Fig. 40 e Fig. 41). A lacuna existente entre texto escrito e texto visual dá espaço para os questionamentos que o livro parece propor: quem são os invisíveis? Por que são (chamados de) invisíveis?

O menino que eventualmente se tornará o homem de terno aparece, desde a capa e folha de rosto, destacado do fundo branco em uma silhueta preta altamente saturada e de onde parte o raio de seu olhar alaranjado. Nodelman sugere que ilustrações em preto e branco podem assumir a qualidade de “documentário, de observação desinteressada que mostra exatamente aquilo que há para se ver sem a intromissão frívola da cor” e sugere, ainda, que essas ilustrações são “perturbadoras simplesmente porque o que vemos de maneira tão descompromissada é muitas vezes mágico e impossível” (NODELMAN, 1988,

³⁷ Como já mencionado anteriormente nesta tese, em alguns casos a narrativa se dá inteiramente através do texto visual.



Fig. 38 – *Os Invisíveis* -
página dupla 10-11



Fig. 39 – *Os Invisíveis* -
página dupla 12-13



Fig. 40 – *Os Invisíveis* -
página dupla 14-15



Fig. 41 – *Os Invisíveis* -
página dupla 16-17

p. 67, tradução minha)³⁸. Esse contraste pode ser percebido nas ilustrações de *Os Invisíveis* que criam a ilusão de cenas do cotidiano fotografadas e registradas em sequência no livro. O raio alaranjado que sai do olho do menino faz o contraponto, assinalando à sua habilidade de ver os invisíveis o atributo de “superpoder”.

Esse superpoder nada mais é que ter a capacidade de ver o “outro”. O leitor apreende que este é um menino que participa dos afazeres e da rotina familiar pela cidade, mas que se sente, ele mesmo, invisível perante o olhar dos pais em alguns momentos. A página dupla 20-21 ilustra essa constatação. Além de situar o menino no mesmo plano visual que os invisíveis, tornando-o também acinzentado, essa página marca o ponto em que a narrativa dá uma virada, pois plantea a questão da invisibilidade em termos relacionais: um personagem é invisível perante o olhar de outro personagem. As particularidades das relações estabelecidas nesses termos também serão discutidas pormenorizadamente no próximo capítulo.

Vimos, até agora, exemplos diferentes de como os personagens das narrativas urbanas são desvelados aos leitores. Esses exemplos demonstram a diversidade de personagens presentes nessas narrativas, assinalando a heterogeneidade dos habitantes que ocupam as cidades. Análises sociológicas e antropológicas das cidades do século XXI documentam as divisões e conflitos entre os diferentes grupos sociais, apontando as desigualdades entre classe, sexo, gênero, raça e idade nas estruturas sociais atuais. A literatura responde a isso de maneiras distintas, em formas que tanto podem reproduzir e normalizar as organizações dos espaços urbanos e de seus habitantes, quanto podem ressignificá-las, criando brechas nessas estruturas a partir de narrativas que questionam desigualdades. O problema associado a isso parece ser sempre como permitir que esses questionamentos cheguem à superfície sem que a narrativa se torne fechada nesse único propósito, perdendo, desse modo, aquilo que a literatura oferece de mais precioso: o espaço para a intersubjetividade, a liberdade outorgada pela experiência imaginária, ou ainda, como diz Compagnon, “o lugar por excelência do aprendizado de si e do outro, descoberta não de uma personalidade fixa, mas de uma identidade obstinadamente em devenir” (COMPAGNON, 2012, p. 72)

O livro ilustrado contemporâneo editado no Brasil no século XXI dá abertura para um fazer literário que se preocupa em falar dos problemas sociais da atualidade, sem, no entanto, alhear-se do plano estético. Dentre os exemplos destacados, pode-se perce-

38 Nodelman fazia, nesse trecho, uma análise dos livros de Chris Van Allsburg (mais especificamente, os livros *Jumanji* e *The Garden of Abdul Gasazi*) que são ilustrados inteiramente em preto e branco. A citação completa em inglês: *Van Allsburg's pictures have the quality of documentary, of detached observation that shows exactly what there is to see without the frivolous intrusion of color, and they are unsettling simply because what we see so uncompromisingly is often magic and impossible.* (NODELMAN, 1988, p. 67)

ber uma maior ou menor poeticidade das imagens construídas pelo texto verbo-visual, o que não poderia ser diferente, já que esse é um suporte, um modo de expressão artística relativamente novo no país. Deste modo, é seguro dizer que estamos lidando com um artefato cultural ainda cambiante, um modo de narrar que vai, aos poucos, encontrando seu lugar no cenário literário atual. Como não poderia deixar de ser, tem se tornado, também, veículo de expressão de vozes que não haviam, ainda, encontrado espaço de expressão em quaisquer âmbitos da literatura, o que enriquece o diálogo entre sujeitos e atores sociais. Em artigo sobre a “literatura marginal”, afirmo que

Autores autodenominados marginais desarticulam sua posição de subalternidade, posicionando-se como produtores culturais que apresentam sua própria perspectiva e visão de mundo a diversas esferas da sociedade. Suas obras não apenas informam ou relatam experiências concretas dos grupos sociais aos quais pertencem, mas também ajudam, através de seu discurso, a construir essa experiência. (GILI, 2016, p. 244)

São obras, portanto, que desconstruem estereótipos e narrativas desgastados pelo uso repetitivo e banal. Abrem fissuras na homogeneidade da posição social ocupada por grande parte dos narradores contemporâneos, oferecendo um foco diferente, narrando-se de forma diferente, criando outras Histórias.

O garoto da camisa vermelha, de Otávio Junior, mencionado no primeiro capítulo desta tese, pode ser considerada uma narrativa autoficcional. O menino que protagoniza a história é chamado de Juninho e o autor dedica a obra a seus pais, “Otávio e Joana, os pais do garoto da camisa vermelha...” (OTÁVIO JR., 2013, p. 5). Além dessa concordância, o livro conta a história de um menino que, assim como o autor, se encanta com um livro encontrado no lixão perto de sua casa, encontro esse que desencadeia mudanças em sua vida. *O garoto da camisa vermelha* é, sem dúvida, uma narrativa que destoa do “era uma vez” mais comum dos livros ilustrados, pois inicia com uma rajada de tiros avermelhados que rasgam o céu. Em grande medida, as ilustrações reforçam o que o texto escrito diz, pontuando, no entanto, aspectos do texto escrito que colaboram para a emersão de uma narrativa complexa sobre o encontro de Juninho com o livro.

A história de Juninho é a história de um menino que sonhava com uma realidade diferente, uma realidade onde as crianças que moram na favela não tivessem que dormir com a canção dos tiros na noite. Juninho consegue encontrar uma maneira de conhecer outras realidades, de acessar outros mundos e, de certo modo, realizar esse desejo. O enredo é conhecido e poderia facilmente cair no lugar comum, perder-se entre o clichê das histórias de superação que, muitas vezes, apagam os esforços individuais dos sujeitos que buscam oportunidades em um contexto absolutamente desigual. As ilustrações de Abu, sem embargo, dão ao texto concretude, ancorando-o à realidade empírica. As “ruas

imaginárias” e “a rua [...] feita de ilusão” (OTÁVIO JR., 2013, p. 14) por onde Juninho caminhava são as ruelas da favela (Fig. 42). “A porta do lixão. A porta de diversão. A porta da esperança.” (OTÁVIO JR., 2013, p. 17) é a entrada para um depósito de lixo por onde o menino se move entre porcos e urubus (Fig. 43).

Se, por um lado, o texto escrito afirma que na caixa encontrada em meio ao lixo o menino “encontrou o seu mundo” (OTÁVIO JR., 2013, p. 18), por outro as ilustrações não nos deixam esquecer que essa cena é o próprio retrato da precariedade e da iniquidade que conformam a vida das crianças que vivem nas favelas brasileiras (Fig. 44). Como se vê, há um contraponto bem estabelecido entre texto escrito e texto visual. O primeiro é povoado de imagens que buscam construir um ambiente de beleza, ainda que para imprimir-lhe leveza, seja frequente a utilização de frases feitas. Vejam-se, por exemplo, os trechos a seguir, retirados de *O garoto da camisa vermelha* (OTÁVIO JR., 2013):

“[...] o menino caminhou nas nuvens.” p. 16

“O mundo cabe dentro de um livro.” p. 21

“[...] a favela foi tomada por um grande arco-íris.” p. 22

“[...] o menino nem se deu conta: estava em outro planeta.” p. 22

O segundo texto – visual – é composto de traços grossos e cores fortes, tons predominantemente vermelhos e laranjas que, em contraste ao texto escrito, dão às imagens densidade e peso. A favela é parte de Juninho – veja-se a ilustração da capa (Fig. 45) –, mas não é um lugar romantizado pelas ilustrações. Há tensão entre os dois textos, porém o contraponto existe no sentido de dar equilíbrio à narrativa. São dois olhares sobre um mesmo personagem – o primeiro narrado a partir das experiências do próprio autor, e o segundo um olhar externo, narrado a partir das imagens de Abu. Observa-se, nesse exemplo, um encontro que vai além da complexidade sempre existente no processo de se criar um texto visual a partir de um texto escrito. Lidos separadamente, o texto escrito de Otávio Junior e o texto visual de Angelo Abu seriam atraídos para os extremos da narrativa piegas, por um lado, e documental, por outro. A combinação de ambos dá lugar a uma narrativa híbrida, a uma combinação de sistemas de signos, visões, e interpretações do real ficcionalizado que não reproduz uma realidade empírica, mas, sim, a recria e cria uma obra que enriquece o acesso à perspectiva do outro através de uma maior expressividade artística.

Um ponto a ser destacado nessa relação entre os dois autores é o fato de Otávio Junior encontrar nessa obra um espaço para falar dele mesmo através de sua própria visão de si. A importância disso se dá não apenas pelo aspecto autoficcional da obra, que, segundo Luciene Azevedo, “atua com base na expectativa de representação de um ‘eu’ sempre cambiante em que as próprias fronteiras [entre autobiografia e ficção] parecem rasuradas” (AZEVEDO, 2013, p. 151), mas principalmente pelo espaço de visibilidade



Fig. 42 –
O Garoto da Camisa Vermelha -
página dupla 14-15

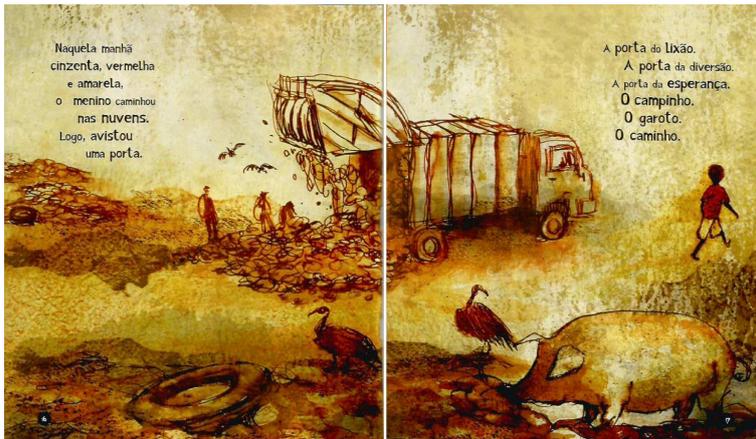


Fig. 43 –
O Garoto da Camisa Vermelha -
página dupla 16-17

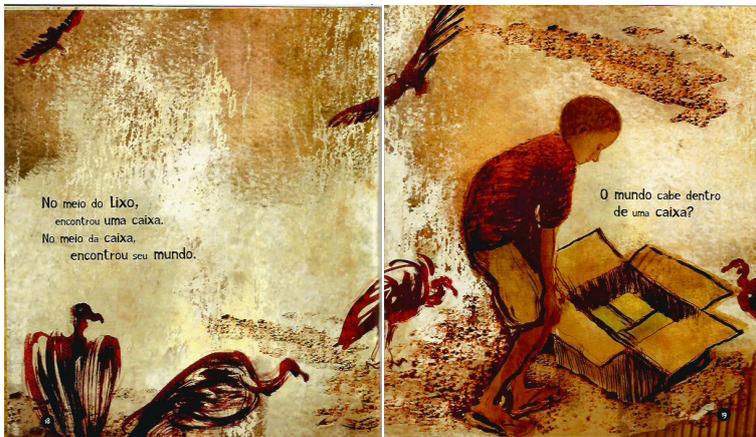


Fig. 44 –
O Garoto da Camisa Vermelha -
página dupla 18-19

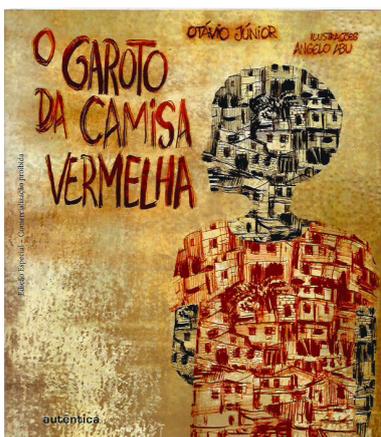


Fig. 45 – Capa de *O Garoto da Camisa Vermelha*

aberto por essa produção.

O fato de ser produzida por autores que vivem à margem da sociedade dá à essa produção um caráter peculiar. A periferia aqui é narrada desde o seu interior por vozes que conhecem intimamente suas idiossincrasias, vozes essas que falam por si, dispensando qualquer tipo de mediação. Ao assumirem para si a tarefa de narrar-se, esses autores assumem, também, o protagonismo vinculado ao movimento de criação e produção literária.” (GILI, 2016, p. 244)

A democratização no processo de produção da literatura está, segundo Dalcastagnè (2013), estreitamente vinculada à democratização do universo social, e o reconhecimento do valor das manifestações culturais de indivíduos ou grupos marginalizados é essencial para a luta contra a injustiça social³⁹. A investigação sobre a invisibilização metódica desses grupos e de suas produções culturais também foi relevante para este trabalho.

Não poderia deixar de mencionar a alta incidência de personagens masculinos nos livros analisados nesta tese, principalmente aqueles que mostram os ambientes externos das cidades. As mulheres e meninas ficam, em grande medida, confinadas aos espaços interiores, apesar de vermos três exemplos que mostram uma situação distinta: *Valentina*, que sai da favela para conhecer o “Tudo”, a menina que acompanha a mãe para visitar *A casa amarela da rua da madrinha*, e *A menina que parou o trânsito*. Nos dois primeiros casos, as meninas acompanham os pais para passear em bairros aparentemente mais afluentes. O terceiro exemplo é o único em que, efetivamente, uma menina ocupa as ruas da cidade, demonstrando agência em seu propósito de parar o trânsito. Essa observação leva-me a considerar, de uma maneira mais geral, a presença de personagens crianças nas narrativas urbanas.

Os exemplos discutidos neste capítulo não apenas evidenciam as marcas ideológicas dos autores na representação de seus personagens, mas também ajudam a mapear a cidade ilustrada, desenhada por todos os seres que por ela circulam, ilustrando relações tanto no espaço ficcional das obras quanto em seu entorno. Por entre as páginas dos livros analisados, vão se configurando imagens das cidades atuais, um mosaico de pessoas que preenchem os espaços vazios com suas atividades, com seus desejos e anseios, com suas alegrias e suas dores. Acima de tudo, percebe-se que não há **uma** cidade para todos – a cidade é esse conjunto de imagens superpostas, um *assemblage* de experiências humanas que compõem um quadro, sempre incompleto, do todo.

39 Fraser afirma que a injustiça social possui duas facetas – uma econômica e outra cultural. (FRASER, 1997)

CAPÍTULO IV - (DES)ENCONTROS NO ESPAÇO PÚBLICO

“Ao sair em busca do espaço urbano mapeado pela narrativa contemporânea, nos deparamos, de algum modo, com o lugar da cidade em nossas vidas e com o não-lugar de muitas vidas em nossas cidades. O mapa que procurávamos talvez não traga mais que alguns rabiscos, desenhos sem muita continuidade, que precisam ser afastados de nossos olhos para que consigamos ver ali algo reconhecível. E esse reconhecível pode ser nosso próprio rosto, confuso, assustado, meio caricato até. Afinal, somos nós que preenchemos os vazios da cidade, nós que a fazemos existir. Somos responsáveis por suas injustiças, por sua violência, sua segregação. Somos culpados pelo que não queremos ver.”

(Regina Dalcastagnè)

O ESPAÇO PÚBLICO: ENCONTROS E DESENCONTROS

Discutimos, até agora, como os ambientes urbanos presentes nos livros ilustrados do século XXI se apresentam como lugares que problematizam a solidão presente nas sociedades modernas, como lugares em que há um movimento constante e característico dessas sociedades, e, ainda, como lugares em que o medo é um sentimento bastante presente e manifestado de diversas maneiras. Vimos, também, que as cidades têm margens e fronteiras demarcadas que são, em certa medida, reproduzidas nos textos analisados. Além disso, vimos que são as pessoas que circulam pelo espaço urbano os elementos primordiais da constituição desse espaço. A cidade contemporânea, e em particular as grandes cidades de nosso presente, são, na verdade, muitas cidades diferentes. Além da diversidade cultural observável nos diferentes bairros que compõem a cidade, estão marcadas as distinções econômicas que a caracterizam, bem como estão marcadas as relações entre centro-periferia. O elemento humano, no entanto, é o que dá vida a cada um desses espaços e, por essa razão, o movimento das pessoas em sua ocupação dos espaços públicos das cidades, assim como as interações decorrentes dessa ocupação, tomarão o centro de nossa análise neste capítulo.

Há, nas sociedades urbanas, primordialmente dois lugares onde as diferentes classes sociais interagem: o interior de casas e locais de trabalho, onde uma relação economicamente hierárquica está claramente estabelecida, e os espaços públicos que possibilitam, até certo ponto, uma interação em que essa hierarquia determinada pelo poder aquisitivo dos membros da sociedade é, ou deveria ser, menos marcada. Tudo aquilo que é público é, por definição, pertencente a uma coletividade. O espaço público, portanto, é aquele que está aberto a toda a sociedade e exerce, desse modo, a função simbólica de promover a interação entre os membros dessa sociedade. Essa interação, no entanto, está sempre marcada pelas estratégias que as pessoas usam para reconhecer indivíduos ou grupos que consideram ser seus pares. Delgado afirma que

O espaço público é o mais abstrato de todos os espaços – espaço das virtualidades sem fim – mas também o mais concreto, aquele no qual se desdobram estratégias imediatas de reconhecimento e de localização, aquele em que emergem organizações sociais instantâneas nas quais cada concorrente circunstancial introduz de uma vez a totalidade de suas propriedades, sejam reais ou impostadas. (DELGADO, 1999, p. 34, tradução minha)⁴⁰

Essas “estratégias de reconhecimento e de localização” mencionadas por Delgado dependem, muitas vezes, da visualidade, ou melhor, da habilidade visual de reconhecer marcas e sinais associados às pessoas que transitam pelos espaços públicos. Através do olhar, cada frequentador do espaço público lê o espaço e as pessoas à sua volta e determina, ainda que pautado por uma leitura superficial da situação, quais são as interações que lhe interessam e quais são aquelas que deve buscar evitar. Neste capítulo veremos como isso é representado nos livros ilustrados, a partir da análise da ilustração de lugares tão públicos e corriqueiros quanto são **as ruas**, espaço de transitoriedade por excelência, e **os shopping centers**, símbolo atual do templo do capitalismo, que Delgado classifica como espaço semipúblico (DELGADO, 1999, p. 33) em razão das limitações de acesso impostas ao uso desse espaço.

As ruas marcadas no mapa de uma cidade formam um traçado mais ou menos organizado, dependendo do nível de planejamento urbano de cada bairro representado. Segundo Delgado (1999, p. 36), projetistas urbanos creem que a delimitação viária é o aspecto do plano urbano que fixa a imagem mais duradora e memorável de uma cidade, e que é, também, o sistema de hierarquias e pautas espaciais que determinará várias de suas mudanças no futuro. Delgado discorda dessa visão e afirma que “todo projeto viá-

40 *El espacio público es el más abstracto de los espacios – espacio de las virtualidades sin fin – pero también el más concreto, aquel en el que se despliegan las estrategias inmediatas de reconocimiento y de localización, aquel en que emergen organizaciones sociales instantâneas en las que cada concorrente circunstancial introduce de una vez la totalidad de sus propiedades, ya sean reales o impostadas.* (DELGADO, 1999, p. 34)

rio constitui um ensaio para submeter o espaço urbano, uma tentativa de domínio sobre aquilo que na realidade é improjetável” (DELGADO, 1999, p. 36). Afirmar, ainda, que “a organização das vias urbanas é a trama pela qual oscilam os aspectos mais intranquilos do sistema da cidade, os mais assistemáticos.” (DELGADO, 1999, p. 36)⁴¹ Nesse sentido, é possível que nas ruas se percebam aspectos relevantes da composição de uma sociedade.

A rua é o espaço público onde o direito de ir e vir é plenamente realizado. A transitoriedade constitui sua própria essência – *ruga*, em latim, quer dizer sulco, ou seja, a via marcada fisicamente pela passagem repetida de pessoas, animais ou automóveis por um mesmo trajeto, formando um caminho usado para ir de um lugar ao outro. Delgado afirma (1999, p. 36) que a melhor maneira de se considerar aquilo que acontece nas ruas é usando o conceito de *espaço* formulado por Certeau. O autor diferencia *espaço* de *lugar*, pois o *espaço* é “animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram” (CERTEAU, 1994, p. 184) e, nesse sentido, abdica da estabilidade de algo que é “próprio”. O que caracteriza o espaço é, precisamente, a instabilidade, a variedade, e o movimento. Para Delgado (1999, p. 36), o espaço “remete à extensão ou distância entre dois pontos, exercício dos lugares fazendo sociedade entre eles, mas que não dá como resultado um lugar, senão apenas um trânsito, uma rota que marca o “lugar praticado”⁴² pelos transeuntes. A transitoriedade, no entanto, não é a única função das ruas e calçadas. Os contatos que acontecem entre as pessoas nas ruas são essenciais para o fortalecimento da vida pública, pois forçam o confronto direto com as diferenças e promovem o exercício da convivência entre aqueles que ocupam o espaço público. Nesse sentido, as representações do espaço público na literatura (ou a falta delas) podem nos dar pistas a respeito da constituição das sociedades de um lugar e de um momento específicos.

As ruas que aparecem nos livros ilustrados analisados nesta tese pontuam diversas questões relacionadas à vida nas cidades contemporâneas. Em *Os Desequilibristas*, de Manu Maltez, ressalta-se a tensão criada pela ocupação desses espaços pelos skatistas (Fig. 46) e percebe-se, também, a constatação das diferenças das ruas que compõem diferentes bairros da cidade (Fig. 47). Essa constatação também é ressaltada em *Um Jardim para Pétala*. No trajeto para o trabalho, o pai da protagonista percebe o aumento da presença do verde e das cores dos jardins à medida em que se afasta de sua casa na favela,

41 *Los proyectadores de ciudad han sostenido que la delineación viaria es el aspecto del plan urbano que fija la imagen más duradera y memorable de una ciudad, el esquema que resume su forma, el sistema de jerarquías y pautas espaciales que determinará muchos de sus cambios en el futuro. Pero es muy probable que esa visión no resulte sino de que, como la arquitectura misma, todo proyecto viario constituye un ensayo para someter el espacio urbano, un intento de dominio sobre lo que en realidad es improyectable. Las teorías del urbano deberían permitirnos reconocer cómo, más allá de cualquier intención colonizadora, la organización de las vías y cruces urbanos es el entramado por el que oscilan los aspectos más intranquilos del sistema de la ciudad, los más asistemáticos.* (DELGADO, 1999, p. 36)

42 “O espaço é um lugar praticado”. (CERTEAU, 1994, p. 184)

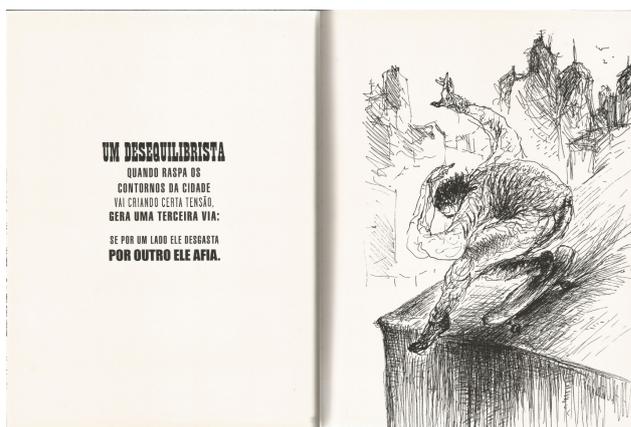


Fig. 46 –
Desequilibristas -
página dupla 20-21

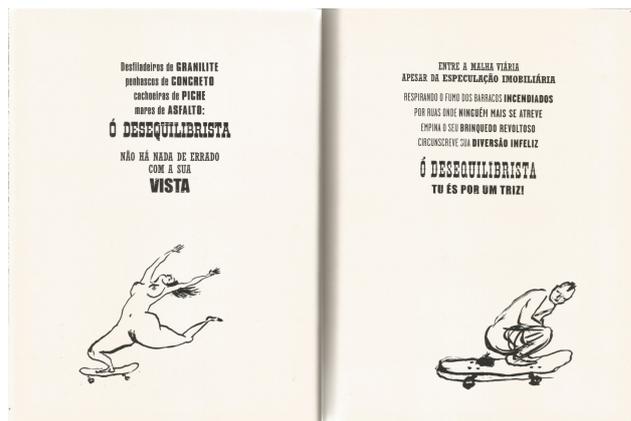


Fig. 47 –
Desequilibristas -
página dupla 32-33

“Entre a malha viária
Apesar da especulação imobiliária
Respirando o fumo dos barracos incendiados
Por ruas onde ninguém mais se atreve
Empina seu brinquedo revoltoso
Circunscrive sua diversão infeliz
Ó desequilibrista
Tu és por um triz!”

que é quase que inteiramente tomada pela cor cinza (Fig. 48). Em contraponto às cores cinzentas da favela representada em *Um Jardim para Pétala*, o livro *Da Minha Janela* (Ed. Cia. Das Letrinhas, 2019), com texto de Otávio Junior e ilustrações de Vanina Starkoff, traz uma favela colorida e alegre. No livro, as ruas ilustradas são muito estreitas, íngremes e tomadas por pessoas ou motocicletas que se movimentam pela favela (Fig. 49). As ruas tão pequenas de *Da Minha Janela* contrastam com as avenidas compridas e largas, ainda que igualmente repletas, desta vez por carros e ônibus, do bairro ilustrado em *A Velha História do Peixinho* (Fig. 50). Pode-se perceber, portanto, a variedade na representação das vias urbanas que é congruente à variedade observável nas ruas das cidades brasileiras do presente.

As ilustrações em todos os livros mencionados são responsáveis pela ambientação do enredo que, segundo Nikolajeva e Scott (2011, p. 85), “estabelece a situação e a natureza do mundo onde ocorrem os eventos da história”. As autoras explicam que, além de comunicar um sentido de tempo e lugar para as ações retratadas, a ambientação pode ajudar “na construção de um clima afetivo geral que influencia em como o leitor reage emocionalmente a determinado episódio” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 85). Desse modo, os livros ilustrados dispõem, perante o leitor, situações e cenas que problematizam as questões relativas à vida nas grandes cidades, interpelando e implicando o leitor nessas questões.



Fig. 48 – *Um Jardim para Pétala* - página dupla 16-17



Fig. 49 – *Da Minha Janela* - página dupla 38-39

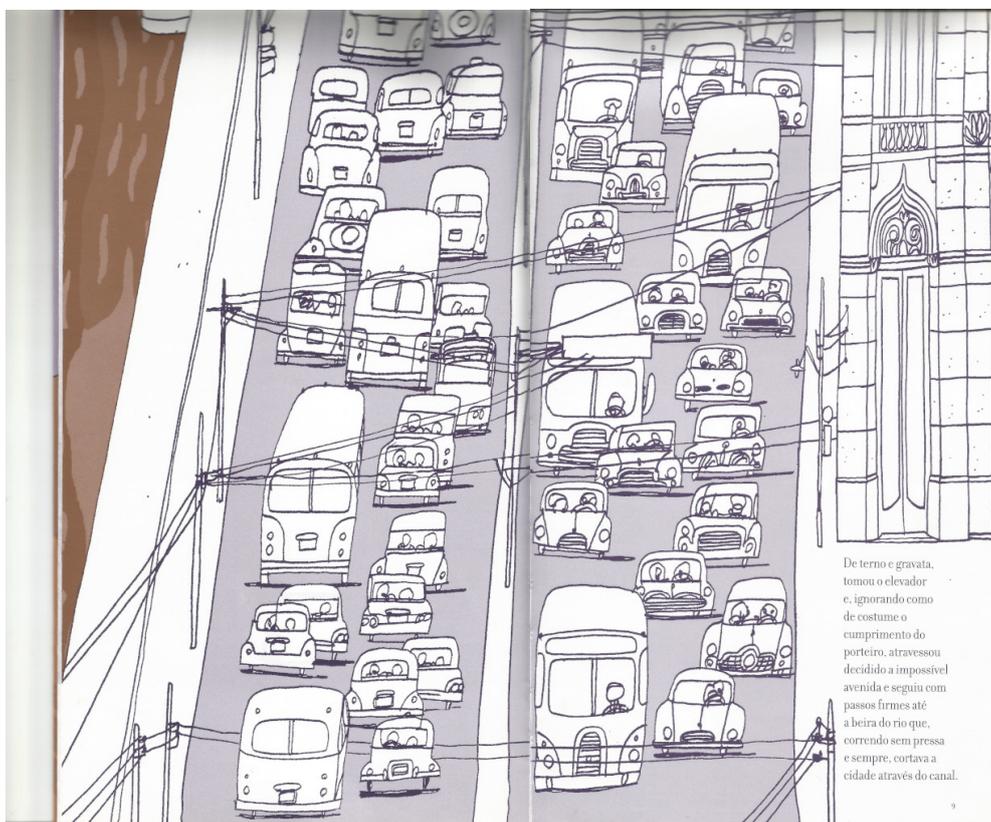


Fig. 50 – *A Velha História do Peixinho que Morreu Afogado* - página dupla 8-9

O enredo de *A Menina que Parou o Trânsito*, por exemplo, centra-se na crítica ao espaço ocupado por automóveis que tomam as ruas. As ilustrações ressaltam a protagonista do livro que ocupa o espaço central de várias páginas, mas também expõem a fila de carros e automóveis que enchem as ruas. Este é também o mote de *A Grande Invasão*, de Isabel Minhós Martins com ilustrações de Bernardo Carvalho (Ed. Panda Books, 2007), que utiliza o humor comparando a invasão dos carros a uma invasão alienígena cujo objetivo principal é a destruição da espécie humana (Fig. 51). Ambos os livros apontam para uma rua onde não há espaço para a brincadeira e a diversão.



Fig. 51 – *A Grande Invasão* - página dupla 20-21

Contrapondo essa premissa, observa-se um caminho cheio de possibilidades de brincadeiras no livro *Volta pra Casa*⁴³ (Ed. Bazar do Tempo, 2016), de Renato Moriconi. Depois que bate o sinal de saída da escola, dois irmãos resolvem brincar de “só pisar no branco” e, assim, as calçadas no caminho para casa transformam-se em serpentes, e a lua transforma-se em um chifre de rinoceronte (p. 24-25). Apesar de levarem muito tempo até chegarem em casa, as crianças não demonstram medo de estar na rua mesmo depois de “o sol deitar-se no horizonte” (p. 22-23). Vão alegres e saltitantes até chegarem ao seu bairro iluminado pelas luzes acesas de diversas casinhas (Fig. 52). A despreocupação e tranquilidade dos meninos de *Volta pra casa* se opõem radicalmente aos sentimentos expressos pelo homem de terno do livro *Fábula Urbana* quando este retorna à sua casa:

43 O livro foi escrito a partir de oficinas de ilustração dadas pelo autor a grupos de crianças em duas escolas municipais do Rio de Janeiro. Moriconi ressalta o olhar criativo das crianças na “história sobre a história”. O autor diz na dedicatória: “Um dia me convidaram para dar oficinas aos alunos das escolas da E.M. Madre Tereza de Calcutá e E.M. Prof. Laura-Sylvia Mendes Pereira, no Rio de Janeiro. Pedi às crianças que desenhassem de memória elementos do trajeto de casa até a escola. Apareceram carros, caminhões, escadas, árvores, leões, cobras, tigres, dinossauros, entre outras coisas que só os olhos das crianças podem ver. Este livro é inspirado nessa experiência e é para essas crianças que eu o dedico.”

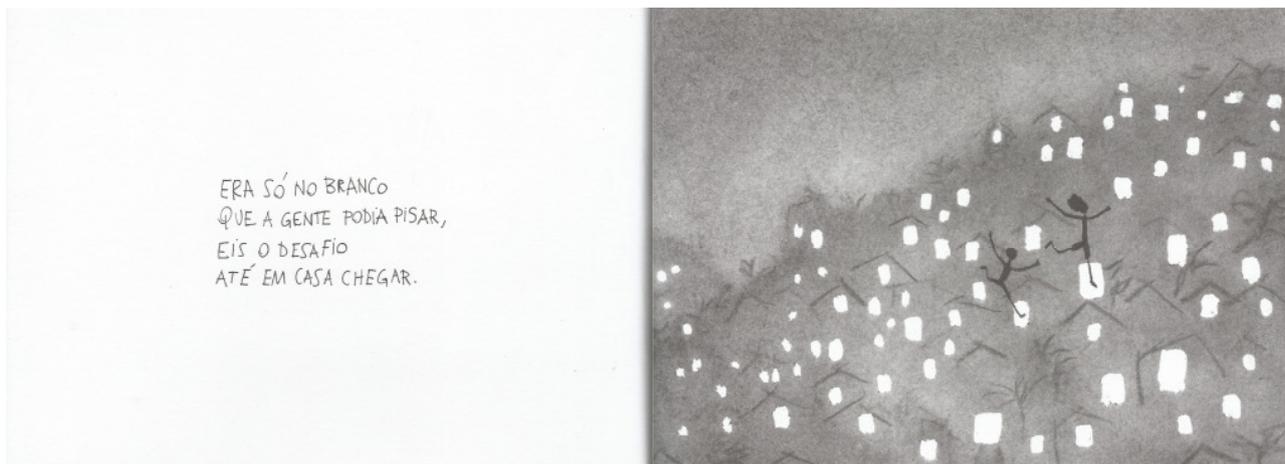


Fig. 52 – *Volta Para Casa* - página dupla 24-25

ERA SÓ NO BRANCO
 QUE A GENTE PODIA PISAR,
 EIS O DESAFIO
 ATÉ EM CASA CHEGAR.

E foi ruminando o amargor da culpa que o homem de terno parou no sinal vermelho, e foi ainda ruminando o amargor da culpa que percebeu tarde demais o vidro do carro estupidamente aberto, no sinal vermelho, àquela hora da noite. [...] e o homem de terno **vomitou a culpa e engoliu o medo**, e trêmulo, incapaz do gesto salvador de fechar a tempo o vidro elétrico, entregou-se o homem de terno ao destino, [...]" (REZENDE JR., 2014, p. 35, grifo meu)

Os contrastes da paisagem que marcam abissais diferenças socioeconômicas, o volume do espaço urbano destinado a automóveis em vez de pessoas, e até mesmo os sentimentos, de alegria e despreocupação, ou de ansiedade e de medo, que as ruas despertam nos habitantes das cidades apontam para uma questão maior que está colocada nas ilustrações das ruas dos livros ilustrados contemporâneos: o contato e as relações estabelecidas entre essas pessoas. A respeito dos livros em que a cidade aparece como cenário, personagem ou protagonista, Juan explica que

[...] alguns autores se servem do anonimato que caracteriza o urbanita para criar histórias nas quais os espaços públicos da cidade se convertem tanto em labirintos inextricáveis como em lugares de encontro. [...] Com eles descobrimos que a cidade não é sempre um lugar inóspito, mas que esses labirintos, muitas vezes contraditórios, que configuram as ruas são também o espaço perfeito para a surpresa e para o alegremente inesperado. Que assim como o acaso e a cidade podem separar, também podem propiciar encontros, porque as ruas de uma cidade são o lugar da aventura cotidiana onde a qualquer momento pode acontecer alguma coisa. (JUAN, 2016, p. 49, tradução minha)⁴⁴

Ao colocarem em evidência essa dicotomia, os livros aqui analisados nos ajudam a compreender diferentes aspectos da vida urbana também fora da ficção. A realização de que a rua apresenta inúmeras possibilidades de aventura, por exemplo, está bem representada no livro *Andar por aí* (Ed. 34, 2017), das autoras portuguesas Isabel Minhós Martins

44 *Algunos autores se sirven del anonimato que caracteriza al urbanita para crear historias en las que los espacios públicos de la ciudad tan pronto se convierten en laberintos inextricables como en lugares de encuentro. [...] Con ellos descubrimos que la ciudad no es siempre un lugar inhóspito, sino que esos laberintos, a menudo contradictorios, que configuran las calles, son también el espacio perfecto para la sorpresa y para lo dichosamente inesperado. Que así como el azar y la ciudad pueden separar, también pueden propiciar encuentros.* (JUAN, 2016, p. 49)

e Madalena Matoso. A narrativa principia com um elogio à rua:

Gosto de andar por aí.
Desço as escadas a correr, salto os degraus dois a dois
E num instante entro na rua.
Na rua não há teto. Sopra o vento
Às vezes chove, às vezes faz sol.
Na rua não há paredes. Há estradas, muros e lugares,
mas o mundo é enorme (acho que não tem fim).
(MATOSO; MARTINS, 2017, p. 6-7)

O menino-narrador descreve as inúmeras possibilidades de ocupação desse espaço aberto que se descerra para um mundo infinito. Não importa se faz calor ou se faz frio, na rua ele brinca, imagina perigos e aventuras, observa e explora tudo a seu redor. As caminhadas diárias com seu avô lhe permitem reconhecer e apropriar-se de seu entorno. Assim como o avô que se encontra com diversos personagens ao longo do caminho, também o menino deseja encontrar-se com seus vizinhos do prédio que, por uma razão ou por outra, evitam descer para brincar. O menino lamenta:

Os meus vizinhos de cima
é que ainda não perceberam bem
a graça que é andar por aí.
(MATOSO; MARTINS, 2017, p. 24-25)

Resolve, então, escrever-lhes uma mensagem na calçada. Finalmente consegue convencer os vizinhos a se juntarem a ele e depois festeja:

Pois eu também gostei muito.
E espero que os meus vizinhos
Passem a andar comigo por aí mais vezes,
Faça chuva ou faça sol.
Porque andar por aí é bom
E dizem que só faz bem.
(MATOSO; MARTINS, 2017, p. 28-29)

Essa apresentação apaixonada da rua difere significativamente daquela que observamos em *Os Invisíveis*. Ali também observamos um menino que ocupa as ruas caminhando por elas na companhia de diferentes membros de sua família, o que lhe oferece a possibilidade de estar em contato com pessoas diversas, ainda que nem sempre conhecidas. O contato entre as pessoas, representado por palavras e imagens em *Os Invisíveis*, mostra um comportamento comum e frequente nas ruas das grandes cidades: fingir que não se enxerga as pessoas com as quais se cruza. Delgado sugere que a “urbanidade consiste nessa reunião de estranhos **unidos pela evitação**, pelo anonimato e por outras películas protetoras, expostos à intempérie e, ao mesmo tempo, cobertos, camuflados, mimetizados, invisíveis”⁴⁵ (DELGADO, 1999, p. 33, grifo meu). É paradoxal que a rua ofereça tanto a oportunidade do encontro quanto a rejeição do mesmo, fator este que tam-

45 *La urbanidad consiste en esa reunión de extraños, unidos por la evitación, el anonimato y otras películas protectoras, expuestos a la intemperie, y al mismo tiempo, a cubierto, camuflados, mimetizados, invisibles.* (DELGADO, 1999, p. 33)

bém é contemplado nessa representação. Se por um lado, em *Andar por aí*, percebemos a rua como lugar de encontros, em *Os Invisíveis*, por outro, percebemos uma realidade mais cruel que é aquela de total descaso em relação ao outro.

As ilustrações nos revelam que as ruas de *Andar por aí* são repletas de cor e surpresa (Fig. 53). Prédios, carros e pessoas compõem a paisagem urbana que proporciona ao protagonista a oportunidade de criar, pois, como lembra Juan (2016, p. 49), “as ruas são lugares onde [é possível] brincar, se aventurar, imaginar e crescer.” Mesmo que não sejam espaços formalmente organizados para a brincadeira infantil, a indeterminação que caracteriza o espaço público faz com que o mesmo seja destinado a qualquer uso pensado por seus transeuntes. Assim, as ruas de *Andar por aí* se transformam em um rio, um labirinto ou um tigre esfomeado que carregam de ironia a resposta dada pelo menino à mãe quando ela pergunta:

“E o que vocês vão fazer?”, a minha mãe pergunta.
“Nada de especial”, dizemos nós,
A porta já a fechar-se,
A rua toda pela frente.
(MATOSO; MARTINS, 2017)

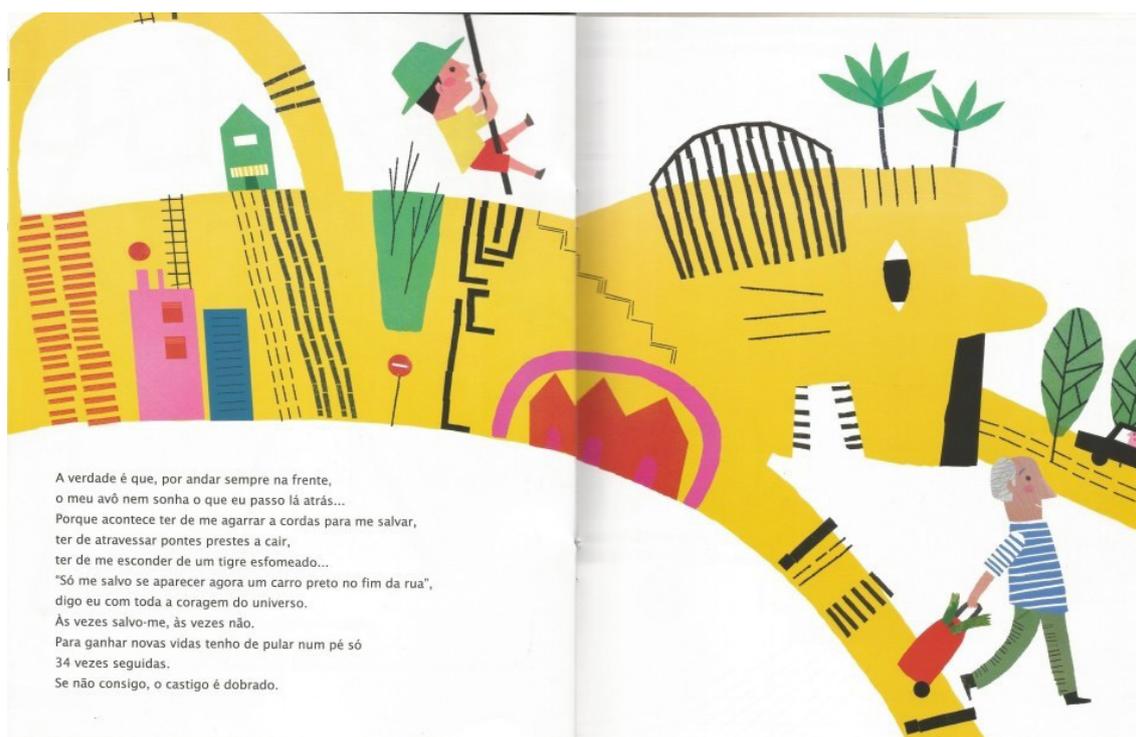


Fig. 53 – *Andar por Aí* - página dupla 22-23

Esse jogo da imaginação que se desenrola nas ruas pode ser associado a um desejo de um contexto em que as pessoas que caminham por elas se conhecem e mantêm relações de afetividade, solidariedade e companheirismo. Tanto Juan (2016, p. 50) quanto Meunier (2017, p. 5) associam esses sentimentos a um tipo de ambientação que remete a um tempo passado, perdido pelo crescimento das cidades em que os automóveis tomaram

conta das ruas e onde as crianças crescem confinadas, deixando de brincar nas ruas para brincar em parquinhos fechados ou nos *shopping centers*.

A imagem [da cidade ilustrada por Gaëtan Dorémus] não é aquela de uma cidade ultramoderna, mas de um espaço de tipo europeu sem arranha-céus. O que parece atrair a atenção do ilustrador é uma certa imagem “*rétro*” da cidade, mas também a de um espaço dentro do qual derivas são possíveis, situando a cidade como um dos últimos terrenos de aventura possível. (MEUNIER, 2017, p. 5, grifo do autor)⁴⁶

Aventura e exploração anunciam sempre uma certa medida de risco a ser superado, outro âmbito a ser considerado quando pensamos nos relatos de vida que se desenrolam nas ruas das grandes cidades. Em qualquer deriva, ou até mesmo no trajeto de volta para casa, o urbanita que caminha pelas ruas corre o risco de se machucar, de se perder ou de se deparar, inesperadamente, com alguma ameaça iminente. Pensando de uma maneira mais abstrata, pode-se considerar que também nos encontros com outras pessoas, aqueles que ocorrem a cada momento nas ruas, corre-se, em alguma medida, o risco de se enganar, de se decepcionar, ou de se frustrar de algum modo. A sociedade que valoriza a individualidade costuma potencializar esse risco. Por outro lado, os encontros fortuitos entre indivíduos podem ser positivos e auspiciosos.

Os livros analisados trazem essa variada gama de relações que ajudam a conformar a imagem de uma sociedade e seus indivíduos na relação que é, ela própria, também interacional. A esquina mais famosa de São Paulo foi o lugar escolhido por Fernando Vilela para ilustrar o encontro dos protagonistas de *OlemaC e Melô* (Fig. 54). OlemaC caminha pela Av. Ipiranga enquanto Melô vem pela Av. São João, ambos carregando montanhas de mercadorias às costas. Trombam retumbantemente debaixo das placas das ruas, derrubando todos os seus objetos no chão. Esse encontro inusitado que poderia desencadear um forte conflito marca, no entanto, o início de uma grande amizade entre os dois que, a partir de então, se tornam inseparáveis companheiros. Ainda que camuflados no anonimato da multidão urbana, OlemaC e Melô se beneficiam de uma contingência, de um encontro que tanto parece impossível quanto passível de acontecer exclusivamente nas ruas de uma cidade tão grande quanto São Paulo.

Apresentado assim, esse encontro configura-se como chance oportuna de interagir com o outro. Apesar de inesperado, traz benefícios claros aos dois personagens que, de certo modo, sofriam com a solidão vivida por ambos. A escolha do autor pela representação de personagens tão diversos – um mascate e um camelo originário da Arábia – reforça a diversidade representada e o interesse pelo *Outro*, por aquele que é diferente, desseme-

46 «L’image donnée par Dorémus n’est pas celle d’une ville ultramoderne, mais d’un espace de type européen sans gratte-ciel. Ce qui semble attirer l’attention de l’illustrateur c’est une certaine image “*rétro*” de la ville mais également celle d’un espace dans lequel les dérives sont possibles plaçant la ville comme un des derniers terrains d’aventure possible.» (MEUNIER, 2017, p. 5)

lhante. OlemaC e Melô não se tornam amigos porque se reconhecem, imediatamente, um no outro. Tornam-se amigos porque se dão a oportunidade de encontrar pontos comuns de interesse e traços identitários partilhados entre eles. O evento que reúne os dois personagens é de uma natureza distinta aos encontros ilustrados em outros livros que denotam ambientes urbanos mais pacíficos, ordenados e amigáveis do que aqueles retratados em *OlemaC e Melô*.



Fig. 54 – *OlemaC e Melô* - página dupla 42-43

Em *Andar por aí*, por exemplo, as ilustrações nos mostram o avô do protagonista que se encontra com várias pessoas conhecidas: um senhor lendo o jornal, outro caminhando com uma maleta, uma moça empurrando um carrinho de bebê. Em seus rostos veem-se expressões de alegria e contentamento, sorrisos trocados, olhares que se fitam. Ao observar as ilustrações, o leitor entende prontamente que esses encontros são periódicos e fazem parte da rotina do avô e do neto. O texto escrito confirma essa observação ao dizer: “Paramos muitas vezes quando vou com o meu avô.” (MARTINS; MATOSO, 2017, p. 14-15). Todas essas paradas reforçam os sentimentos de segurança e de pertencimento àquele espaço, caracterizado também pela diversidade de seus personagens. Ainda que não seja possível perceber diferenças de classe entre eles, as ilustrações nos mostram, espalhadas pela página dupla e acompanhando o rastro traçado pelo menino para marcar sua passagem em cada ponto, pessoas de diferentes gêneros, raças e idades.

O que caracteriza os encontros nesse livro é a familiaridade típica que existe entre membros de pequenas comunidades, sejam elas componentes de cidades menores ou de bairros que oportunizam esses contatos periódicos. As paradas nos diversos pontos por

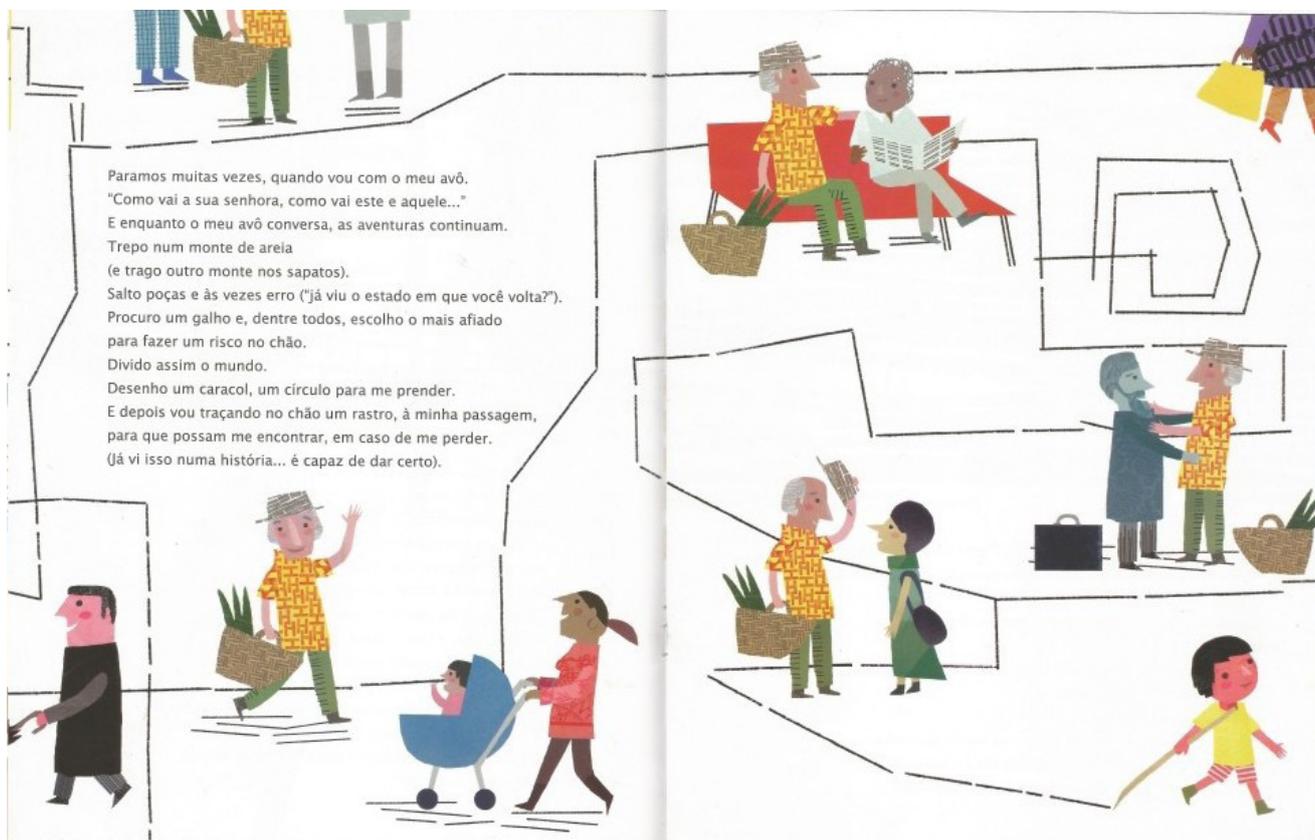


Fig. 55 – *Andar por Aí* - página dupla 14-15

onde passa o menino denotam a tranquilidade dos personagens nesse movimento de ir e vir. É, contudo, um movimento constante que se equipara àquele retratado em *Olemac e Melô*. O fluxo e a impermanência dos personagens em um mesmo local possibilitam a observação, nos livros, da transitoriedade que Delgado (1999) afirma ser característica das ruas e do espaço público.

RELAÇÕES ENTRE PERSONAGENS

Ao invés de ilustradas, as ruas de *Os Invisíveis* são sugeridas pelas ilustrações. Não há veículos, prédios ou calçadas desenhados, mas o leitor pode identificar o ambiente urbano a partir das atividades realizadas pelos personagens do livro. Ao contrário do ambiente amigável e divertido expresso em *Andar por aí*, a rua de *Os Invisíveis* representa um ambiente quase hostil onde pessoas se cruzam, mas não interagem de modo positivo e onde o individualismo exacerbado e a solidão marcam presença. Juan afirma que essa forma de representação da cidade está vinculada à controvérsia entre cidade e campo, criada a partir dos mitos gerados sobre a vida idílica vivida no campo e beneficiada por sua plena harmonia com a natureza.

Nessa controvérsia, a imagem da grande metrópole aparece ligada ao perigo, à contaminação e ao caos, devido, acima de tudo, à dimensão, à densidade e à heterogeneidade das relações que ali se desenvolvem. Nessa configuração simbólica, o egoísmo, a competitividade, o materialismo e a hipocrisia representam a vida urbana, enquanto a solidariedade, a concórdia, a alegria e a sinceridade formam parte da vida rural. (JUAN, 2016, p. 47)⁴⁷

47 En esta controversia, la imagen de la gran metrópolis aparece ligada al peligro, la contami-

A perspectiva da cidade apresentada em *Os Invisíveis* busca problematizar essa afirmação sobre a configuração simbólica da cidade, colocando em questão as relações entre personagens de distintas classes sociais. Como já mencionado no Capítulo 2, o tema da invisibilidade é colocado pelo livro em termos relacionais, já que essa “invisibilização” se dá no olhar de um personagem – ou grupo de personagens – para o outro. Isso está representado no livro por diversas situações que têm as ruas como cenário: a caminho da escola, o menino acena para o lixeiro; o menino observa um malabarista de rua enquanto o carro está parado no sinal vermelho; o menino entrega algo para uma pessoa que pede esmolas à entrada do supermercado. Em todas essas situações, as ilustrações demarcam a habilidade do menino de enxergar os “invisíveis” como um superpoder representado por um raio laranja que sai de seus olhos. Mais interessante, no entanto, é o fato das ilustrações marcarem claramente o fato dos adultos que acompanham o menino estarem com o rosto sempre virado na direção oposta aos “invisíveis” ilustrados em cada situação.

Todas as interações entre o menino e os invisíveis acontecem às costas dos adultos que o acompanham, o que se poderia ler como um retrato da vida moderna em que, no decorrer do dia-a-dia, os movimentos se tornam automáticos e eliminam-se contatos, intercâmbios, trocas de olhares. Elimina-se, até, a percepção daquilo que acontece em nosso entorno. O “estar-de-costas” sugere ainda a indiferença, o descaso com relação aos seres que os personagens ignoram. (GILI, 2014, p. 59)

A indiferença e o descaso em relação ao outro se repetem nas ações do menino-protagonista quando este se torna adulto. Afirmo, anteriormente, que “a transformação do menino em homem faz com que se transforme também seu olhar. Assim, o menino-adolescente reproduz ações e reitera posturas que apontam para essa ideia de repetição” (GILI, 2014, p. 62). A ideia de um ciclo inesgotável de comportamentos que reforçam um convívio negativo entre as pessoas parece despontar como crítica social do livro em relação à sociedade atual. Realmente se poderia dizer que são muitas as pessoas que fazem questão, em seu dia a dia, de ignorar outras pessoas de seu convívio, geralmente aqueles que advêm de classes sociais mais baixas e que exercem atividades profissionais comumente subalternizadas ou informais. Retratar de algum modo essa realidade em um livro ilustrado poderia, sem dúvida, funcionar como crítica social. A focalização externa que acompanha o protagonista, no entanto, revela algo distinto.

Stephens afirma que “livros ilustrados expressam uma ampla gama de posições ideológicas – algumas explícitas, algumas implícitas, algumas que afirmam o aparato

nación y el caos, debido, sobre todo, a la dimensión, a la densidad y a la heterogeneidad de las relaciones que allí se desarrollan. En esa configuración simbólica, el egoísmo, la competitividad, el materialismo y la hipocresía representan la vida urbana, mientras que la solidaridad, la concordia, la alegría o la sinceridad forman parte de la vida rural. (JUAN, 2016, p. 47)

social dominante e algumas que o desafiam” (1992, p. 165)⁴⁸. Sua análise está baseada no artigo de 1988 de Peter Hollindale que identifica três níveis distintos nos quais estruturas ideológicas podem transparecer nos textos de literatura infantil. O primeiro seria aquele em que as crenças morais, sociais e políticas do autor, e seu desejo em expressá-las, estão explícitos na história. Sua presença é consciente e deliberada e esse seria o nível mais fácil de se detectar em qualquer produção. Hollindale afirma que é nesse nível que a produção literária destinada às crianças e jovens busca conscientizar esse público sobre a crítica social contemporânea (HOLLINDALE, 1988, p. 11).

O segundo nível seria aquele em que os valores e crenças do autor transparecem na obra sem que o mesmo se dê conta, reforçando comportamentos e atitudes comumente aceitos por uma sociedade que não os questiona. Hollindale afirma que “mesmo que as crenças sejam passivas e inquestionadas, e que não tomem parte em nenhum proselitismo consciente, a textura da linguagem e a história as evidenciarão e as comunicarão [ao leitor]” (1988, p. 13). Seria nesse nível que o leitor poderia identificar o quão integrado ou distante um autor está dos grupos dominantes de uma sociedade específica.

Em terceiro lugar, o leitor deve se haver com a ideologia presente na própria língua, ou seja, as regras gramaticais, as palavras, e os códigos que constituem o texto.

Quando um texto é escrito, a ideologia trabalha para tornar algumas coisas mais naturais na escrita; quando um texto é lido, ela trabalha para esconder as lutas e as repressões, para forçar a língua a mostrar apenas aqueles sentidos reforçados pelas forças dominantes na nossa sociedade. (CROMPTON apud HOLLINDALE, 1988, p. 14)⁴⁹

De acordo com Hollindale, portanto, a ideologia presente na língua pode suprimir conflitos e restringir a significação do texto a atitudes e interesses de grupos sociais dominantes.

As estratégias narrativas usadas pelos autores fazem transparecer, explícita ou implicitamente, sua ideologia e, nesse sentido, uma das estratégias mais reveladoras é o ponto de vista usado na narração que, segundo Stephens (1998, p. 26) é “o aspecto da narrativa no qual o controle implícito do autor em relação à sua audiência é, provavelmente, o mais poderoso”. De acordo com o ponto de vista apresentado, o autor pode guiar o olhar de seu leitor, ainda que o faça de modo desapercibido.

À primeira vista, *Os Invisíveis* apresenta uma dura crítica às relações desiguais estabelecidas entre participantes diversos da sociedade retratada no livro. Essa desigualdade se dá pelo comportamento característico de uma classe economicamente privilegiada que

48 “Picture books express a wide range of ideological positions – some explicit, some implicit, some affirming dominant social apparatuses, some challenging[...].”

49 “When a text is written, ideology works to make some things more natural to write; when a text is read, it works to conceal struggles and repressions, to force language into conveying only those meanings reinforced by the dominant forces of our society.” (CROMPTON apud HOLLINDALE, 1988, p. 14)

costuma ignorar atores de classes socioeconômicas inferiores. A narrativa parece buscar uma identificação do leitor com o protagonista e, assim, motivar uma autorreflexão através da crítica a esse comportamento. O objeto focalizado pela narrativa, no entanto, é um representante dessa classe social privilegiada. Seguindo as proposições de Hollindale, a focalização sobre o menino-protagonista deixa transparecer a ideologia implícita do autor. Essa escolha reforça, de certo modo, uma posição hegemônica, pois concentra-se no ponto de vista da classe dominante, responsável pela invisibilização de grupos subalternizados. Se o intuito do livro é desencadear uma reflexão a esse respeito, pode-se perguntar em que medida um lixeiro, um saltimbanco ou uma pessoa em situação de rua se sentiriam provocadas ao ler *Os Invisíveis*.

Identificamos acima duas maneiras distintas de representar a rua: podem ser tanto lugares de encontro com o outro e com o inesperado quanto lugares inóspitos que potencializam o medo e reforçam o isolamento e o anonimato característicos dos urbanitas. Pode-se perceber, através da análise do *corpus*, duas maneiras distintas de problematizar essas relações. Alguns dos livros reafirmam as questões urbanas elencadas, a partir da ilustração de situações correlatas ao mundo empírico. Outros livros abrem brechas no enredo da “vida real”, talvez refletindo uma consciência coletiva que, segundo Raymond Williams, emerge no século XX e que, o autor afirma, é “capaz de ver não apenas os indivíduos, mas também os relacionamentos entre eles, alterados e em processo de alteração, e de, ao ver os relacionamentos e suas causas sociais, encontrar meios sociais de transformação.” (WILLIAMS, 2011, p. 405). Essa transformação só pode surgir a partir das interações entre esses indivíduos. Essas interações podem ter caráter conflitivo, mas os conflitos, ainda que possuam conotação negativa, são sempre possíveis desencadeadores de reflexões.

Nesse sentido, é válido observar instâncias nas quais a representação de tensões entre personagens reflete essa consciência descrita por Williams. O livro *Fábula Urbana* apresenta outro espaço público que poderia servir como espaço de encontro para vários atores da sociedade: o *shopping center* (Fig. 56). Delgado, no entanto, designa o “*shopping*” como espaço semipúblico, pois este é um lugar com acesso restrito a um determinado horário de funcionamento e, também, à permissão de entrada dos indivíduos ao seu recinto. Na *Fábula Urbana* como na vida real, a presença de um “menino pobre” dentro de um shopping center é questionada⁵⁰.

A insistência do menino devolveu o homem de terno à realidade absurda. Olhou em volta e não viu um segurança sequer, nem sinal de alguma câmera de vigilância, nem o mais remoto zumbido de um *walk-talk*. “Como deixaram ele entrar?”, irritou-se. (REZENDE JR., 2014, p. 11)

50 Fortes restrições ao acesso de jovens das classes C e D a shoppings foram amplamente noticiadas a partir dos eventos que passaram a acontecer com bastante frequência em 2014, denominados “rolezinhos”.

Fig. 56 – *Fábula Urbana* -
folha de rosto



Apesar de, em teoria, ser aberto ao público em geral, estudos identificam os grandes centros comerciais das cidades como espaços de segregação social e racial (NASCIMENTO; OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2013). Nesse sentido, não seria de surpreender a representação, nas páginas de *Fábula Urbana*, de uma situação tão corriqueira quanto é o fato de frequentadores das classes economicamente abastadas se sentirem de certo modo ameaçados ou incomodados pela presença de pessoas que pertencem a classes economicamente inferiores. A irritação do homem de terno é reforçada na manifestação da ideia que esse personagem tem a respeito de seu direito não ser confrontado por um personagem tão vil quanto um menino pobre dentro de um espaço seguro, protegido, e, acima de tudo, restrito àqueles que pertencem a essa classe social economicamente privilegiada. O narrador onisciente explica o sentimento de indignação do homem de terno.

Ora, o homem de terno pagava impostos e dízimos, deixara o carro no estacionamento automatizado, guardara o tíquete no bolso do paletó azul-marinho, tomara o elevador panorâmico, escolhera o andar onde reluziam as lojas que desejava, fizera tudo certo. Tinha, pois, o direito constitucional e sagrado de não ser afrontado por tamanha realidade, ainda mais numa fortaleza projetada para resistir a toda e qualquer ofensiva da vida real. Num lugar assim, a única realidade permitida deveria ser a dos reality shows, nas tevês gigantes das lojas de eletrodomésticos. (REZENDE JÚNIOR, 2014, p. 14)

Buck-Morss ressalta a diferença entre os modos de habitar os espaços públicos de diferentes atores da sociedade e afirma que

Aqueles que estão no poder acreditam que o espaço público é uma extensão de seu espaço pessoal: pertencem a ele porque ele lhes pertence. Para os politicamente oprimidos (uma expressão que nosso século aprendeu não ser apenas uma questão de classe social), a existência no espaço público é provavelmente sinônimo de vigilância estatal, censura pública e restrições políticas. (BUCK-MORSS, 1986, p. 118)⁵¹

51 *The rulers feel public space to be an extension of their own personal one: they belong there be-*

Para o homem de terno, a presença do menino pobre naquele espaço destinado aos ricos é tão inadmissível, que o homem chega à conclusão que ele não está acontecendo.

Como haveriam de contracenar neste mesmo cenário – shopping center de luxo, quase dez da noite – personagens tão opostos quanto este, o homem de terno, e aquele outro, o menino pobre que pedia livro, dinheiro, comida ou qualquer coisa que fosse? Era, pois, um diálogo inexistente, concluiu o homem de terno. (REZENDE JÚNIOR, 2014, p. 8)

Fica estabelecido, desse modo, o esforço para invisibilizar o personagem pobre que atua, aqui, como um estorvo para o homem de terno. A negação da existência de uma pessoa está no centro desse processo de invisibilização social. A grande questão, no entanto, é compreender que esse é um processo que acontece em uma só direção: os mais ricos fingem anular a existência da desigualdade social ao fecharem os olhos para ela. Os mais pobres, por outro lado, não podem se esquecer jamais dessa desigualdade, pois são diariamente confrontados com as restrições impostas pela estigmatização da pobreza que representam.

Além do conflito de classes representado em *Fábula Urbana*, a narrativa também ressalta o medo injustificado em relação a pessoas que, claramente, estão em uma posição mais frágil na balança social. As imagens reforçam esse desequilíbrio e mostram o homem de terno em posição e escala muito superiores às do menino. (Fig. 57 e Fig. 58)

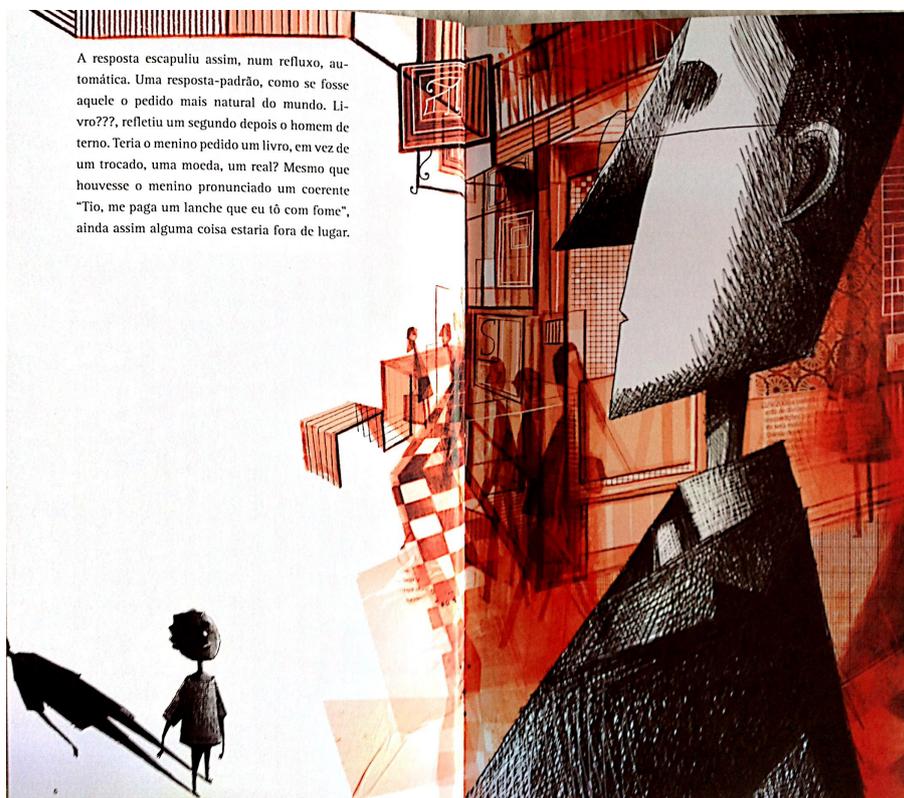


Fig. 57 –
Fábula Urbana -
página dupla 6-7

cause it belongs to them. For the politically oppressed (a term which this century has learned is not limited to class) existence in public space is more likely to be synonymous with state surveillance, public censure, and political constraint. (BUCK-MORSS, 1986, p. 118)



Fig. 58 – *Fábula Urbana* - página dupla 14-15

A partir do personagem focalizado pela narrativa, percebe-se que o incômodo e o medo aparecem na base da relação que se estabelece entre o menino e o homem de terno desde o primeiro momento do encontro. Se, no entanto, o objeto focalizado fosse o menino, os sentimentos identificados nessa relação seriam de confiança e curiosidade. Ele não demonstra nenhuma insegurança nem reticência em abordar o homem de terno e fazer o seu pedido: “Tio, me paga um livro?” (p. 4-5). Essa confiança poderia ser atribuída a uma inocência pueril que ainda não é capaz de identificar um adulto desconhecido como um potencial perigo, ou, ao fato de estarem, os dois personagens, dentro do shopping center, espaço que é considerado seguro também pelo menino. Ao contrário do leitor, o menino tampouco tem ciência daquilo que o homem pensa e sente a seu respeito. Não demonstra sentir a reprovação do homem ou resolve ignorá-la a fim de alcançar o objetivo almejado: conseguir que o homem lhe compre um livro.

A este, seguem-se outros pedidos do menino, pedidos que vão, de certo modo, “desarmando” o homem de terno.

Tio, como é que escolhe? (p. 24-25)
 Tio, lê pra mim? (p. 26-27)
 Tio, me ensina a ler? (p. 36-37)
 (REZENDE JR., 2014)

A focalização interna da narrativa de *Fábula Urbana*, como já mencionado, é estabelecida sobre o homem de terno, o que dá ao leitor acesso parcial ao encontro que se desenrola nas páginas do livro. O texto do livro ilustrado, no entanto, é tecido a partir da combinação do visual e do escrito o que dá ao leitor alguma vantagem no sentido de compreender aspectos da narrativa que não estão incluídos nos textos exclusivamente escritos. É através das ilustrações, que mostram os dois personagens concomitantemente, que o leitor acessa mais detalhes a respeito do encontro entre o menino e o homem de terno.

O contraste no tamanho entre o homem de terno e a perspectiva escolhida pelo ilustrador nas páginas duplas 6-7 (Fig. 57) e 14-15 (Fig. 58) reforçam a desigualdade entre os dois personagens e a posição de inferioridade do menino, enfocando-o de cima para baixo, em um plano enviesado.

Já na página dupla 20-21 (Fig. 59), o foco da ilustração distancia-se do leitor reforçando, assim, o sentimento de isolamento do homem de terno expresso pelo texto escrito. A partir dessa página, o leitor/observador passa a enxergar os dois personagens desde um ponto de vista fixo que coloca a ambos em um lugar de igualdade ou, ao menos, de equivalência. O homem de terno é adulto e, por conseguinte, maior que o menino, porém, nessa ilustração, não transparece o sentimento de superioridade manifestado pelo homem de terno anteriormente, o que denota uma mudança na representação do contato entre os dois personagens. Ainda assim, a focalização da cena segue, como um todo, sendo sobre o homem de terno.

A partir da página dupla 24-25 (Fig. 60), as imagens do menino e do homem pas-



Fig. 59 –
Fábula Urbana -
página dupla 20-21

sam a mostrar os dois em um plano de equivalência que denota uma aproximação do homem de terno ao menino. A ilustração da página dupla 24-25 em particular traz um detalhe significativo que reforça o protagonismo de ambos os personagens: a sombra do menino projetada nas prateleiras da livraria tem a altura equivalente à altura do homem de terno. Aquele menino pequeno e franzino cresce perante o olhar do leitor, assumindo uma importância metafórica traduzida pela imagem. Na ilustração da página dupla 28-29 (Fig. 61), a distância que separou os dois personagens até o momento diminui consideravelmente. O homem de terno começa a ler um livro para o menino e isso faz com que os dois se aproximem. Na página dupla seguinte, o leitor se depara com os rostos dos dois personagens voltados um para o outro, olhares entrecruzados, ambos segurando o livro colocado entre eles. No plano de fundo, uma miríade de imagens que mostram castelos e florestas encantadas, luas e estrelas brilhantes, que remetem o leitor a um cenário clássico de histórias mágicas e contos de fadas.

Na maior parte das ilustrações de *Fábula Urbana*, os espaços do centro comercial onde se desenrola o enredo se fundem com as imagens da cidade lá fora (Fig. 62). Os únicos momentos em que ao leitor é permitido esquecer que esse encontro acontece em uma metrópole são, justamente, os momentos em que o homem se abandona às histórias que está lendo para o menino. As ilustrações então mergulham personagens e leitores em outro cenário que não o da cidade grande, agitada e em constante movimento (Fig. 63). A cena final do livro, no entanto, reposiciona o leitor no contexto colocado logo ao princípio da narrativa, desde a folha de guarda⁵². Assim, a cidade ocupa a maior parte da ilustração da última página dupla do livro (Fig. 64). A rua, que, como já estabelecemos, tanto pode ser espaço de encontro quanto de alienação do outro, é o lugar onde se dá o último contato entre os personagens narrado pela história. O carro que o homem de preto dirige ocupa um espaço minúsculo no canto inferior direito da página e o menino, de pé ao lado do carro, é pouco mais que um ponto na página. Nessa última cena, fica em grande evidência visual o texto intraicônico que representa a fala do menino: “Tio, me ensina a ler?”.

A tensão construída ao longo das 35 páginas está vinculada ao ambiente urbano, ao medo sentido pelo homem de terno dos perigos que ele deduz estarem presentes nas ruas à noite. Essa tensão é desfeita (desconstruída?) pela pergunta do menino que, novamente, expõe o sentimento preconceituoso do homem de terno. O pedido do menino age como

52 A folha de guarda une a capa ao corpo do livro e tem a função principal de proteger o miolo. Ela costuma ser decorada ou de cor e materiais diferentes das outras páginas e, no livro ilustrado, as guardas se tornam um espaço a mais para construir significado, já que esse é um suporte em que a ilustração assume protagonismo no processo narrativo. Desse modo, além de decorar, as folhas de guarda antecipam o tom do relato, mas acima de tudo cumprem papel fundamental dentro da narrativa, transmitindo informações importantes para que o leitor possa compreender a história que está por iniciar o que se acaba de contar. Em alguns casos, a narrativa inicia a partir da folha de guarda. Em *Fábula Urbana*, por exemplo, o leitor pode ver, na página do título, o menino de pé na rua, olhando para a entrada do shopping center.



Fig. 60 – *Fábula Urbana* - página dupla 24-25



Fig. 61 – *Fábula Urbana* - página dupla 28-29



Fig. 62 – *Fábula Urbana* - página dupla 12-13



Fig. 63 – *Fábula Urbana* - página dupla 30-31

punchline, como o arremate de uma piada, imprimindo ao texto uma ironia que interpela o leitor e exige dele um outro sentimento em relação às ruas noturnas de uma grande cidade. Esse leitor que acompanha, na narrativa verbal, o ponto de vista do homem de terno é obrigado, mais uma vez, a considerar o ponto de vista do menino que vê, no encontro com o homem de terno, uma oportunidade. É, portanto, uma ironia sutil, um movimento de convocar o leitor a se posicionar perante a contradição colocada pelo deslocamento pela pergunta inocente do menino.

O final inesperado de *Fábula Urbana* reorganiza os elementos da trama e ajuda a



Fig. 64 – *Fábula Urbana* - página dupla 36-37

dar sentido não apenas à narrativa, mas também aos fatos que se relacionam com a vida fora da ficção. Torgovnick (1981, p. 5) afirma que “em parte, valorizamos os finais [das histórias] porque o padrão retrospectivo usado para dar sentido aos textos corresponde a um processo que se utiliza para dar sentido à vida: o processo de olhar para os acontecimentos passados e interpretá-los à luz de como as coisas resultaram.”⁵³ Também Bellorín e Silva-Díaz (2010) valorizam o processo pelo qual o leitor prevê a conclusão da narrativa que dá sentido à trama e também à vida.

53 *In part, we value endings because the retrospective patterning used to make sense of texts corresponds to one process used to make sense of life: the process of looking back over events and interpreting them in light of how things turned out.* (TORGOVNICK, 1981, p. 5)

Como seres humanos, dotados de pensamento narrativo, buscamos dar uma conclusão ao que nos acontece, por isso vamos organizando a experiência pessoal em episódios e etapas. A maneira como antecipamos o final afeta como lemos o presente: nos permitimos acrescentar um significado antecipado ao nosso “agora”, assumindo que o esperado “então” dará sentido à trama. [...] Na criação de tais estruturas narrativas vitais esperamos que exista coerência entre o começo, o meio e o fim, já que, quase sempre, os dois primeiros elementos são reorganizados em função do último. (BELLORÍN; SILVA-DIAZ, 2010, p. 129)⁵⁴

É precisamente a reorganização do começo e do meio da história que o desfecho de *Fábula Urbana* potencializa. Seguindo a classificação proposta por Fernández⁵⁵, o final aberto do livro deixa em suspenso a maneira como o protagonista reagirá ao problema colocado. Ainda segundo a autora, o final aberto é aquele que apela mais diretamente à capacidade interpretativa do leitor (FERNÁNDEZ, 2018, p. 36), principalmente no livro ilustrado, “pois a combinação do código textual e visual resulta chave nesses livros, onde o leitor acaba imerso em um jogo literário pela tentativa de averiguar se a história poderia voltar a se repetir.” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 36). Nesse sentido, a pergunta feita pelo menino – “Tio, me ensina a ler?” – abre várias possibilidades de leitura, pois a conclusão da história não define a reação do homem de terno. Essa indeterminação também é característica das narrativas vinculadas à pós-modernidade (HUTCHEON, 1991, LYOTARD, 1988). Além disso, *Fábula Urbana* se insere no panorama das produções do século XXI por apresentar outras características associadas a essa produção, conforme delinea Fernández.

Os desenlaces da literatura infantil atual não apenas apresentam uma maior diversidade, como também se renovam aderindo-se às novas característica que apresenta a literatura infantil nessas primeiras décadas do século XXI, entre as quais se destacam: uma caracterização mais psicológica e personalizada de protagonistas e antagonistas, [...], o aumento de temas que abordam uma problemática social; e a aposta por obras com

54 *Como seres humanos, dotados de pensamiento narrativo, buscamos darle un cierre a lo que nos acontece, por lo que vamos ordenando la experiencia personal en episodios y etapas. La manera en que anticipamos el final afecta a cómo leemos el presente: nos permitimos añadir un significado anticipado a nuestro “ahora”, asumiendo que el esperado “entonces” le dará sentido a la trama. [...] En la creación de tales estructuras narrativas vitales esperamos que exista coherencia entre el comienzo, el desarrollo y el final, ya que, casi siempre, los dos primeros elementos son reorganizados en función del último.* (BELLORÍN; SILVA-DIAZ, 2010, p. 129)

55 Baseada nos estudos de Colomer (1996, 1998, 2005, 2010, 2015, 2016), Fernández afirma que os finais das histórias poderiam ser classificados em:

- Positivo pela desapareção do problema: no qual o problema planteado ao início da história se resolve satisfatoriamente.
- Positivo por assimilação problema: é uma nova versão do final feliz, onde o positivo se localiza na aceitação do conflito, já que este não se resolve, mas os personagens aprendem a viver com ele.
- Aberto: que permite a leitor várias interpretações, posto que se deixa no ar a incógnita sobre como o protagonista poderia atuar em relação ao problema colocado. (FERNÁNDEZ, 2018, p. 31)
- Negativo: no qual o conflito apresentado ao início da narrativa não se resolve satisfatoriamente para o protagonista, já que este não consegue atingir seu objetivo ou não existe um processo de melhoramento para ele.
- Mesclado: quando em uma mesma narrativa se misturam elementos de mais de um tipo de final.

traços próprios da literatura pós-moderna, como são a metaficção e a paródia como estratégia subversiva. (FERNÁNDEZ, 2018, p. 38, tradução minha)⁵⁶

A problematização de questões sociais e a caracterização voltada ao desenvolvimento psicológico dos personagens podem ser facilmente identificados tanto em *Fábula Urbana* quanto nos outros livros analisados. Delgado, no entanto, associa a produção literária do século XXI, tais como definiu Calvino nas suas *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, às características das ruas.

Ítalo Calvino profetizou que toda a literatura do século XXI reuniria as mesmas características que lhe corresponderiam a essa antropologia capaz de dar conta daquilo que é inconstante e antropizado pelas ruas, parecendo-se a elas: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade, consistência.⁵⁷ (DELGADO, 1999, p. 54)

Calvino estipulou cinco procedimentos da literatura que deveriam ser conservadas no milênio atual, porém não chegou a desenvolver a ideia de *consistência* em seu ensaio. EM 2001, Piglia propõe que a sexta proposta a marcar a literatura contemporânea seria o deslocamento ou a distância, valores que criariam um espaço de enunciação de outras vozes que não aquelas que emergem do centro.

A literatura seria o lugar no qual sempre é o outro aquele que vem a dizer. “Eu sou outro”, como dizia Rimbaud. O estilo seria esse movimento em direção a outra enunciação, uma tomada de distância em relação à palavra própria. Me parece, então, que poderíamos imaginar que há uma sexta proposta. À qual eu chamaria o deslizamento, o deslocamento, a mudança de lugar. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, naquilo que se ouve, naquilo que chega de outro. (PIGLIA, 2001, p. 3).⁵⁸

O deslocamento de que fala Piglia poderia ser, ele também, associado àquilo que é do urbano: um espaço no qual emergem vozes variadas, periféricas. Acima de tudo, um espaço de vozes múltiplas e diversificadas.

A ‘cena de rua’ representada no desfecho de *Fábula Urbana* apresenta semelhanças e diferenças em relação à *Cena de Rua* de Angela Lago, discutida no segundo capítulo

56 *los desenlaces de la literatura infantil actual no solo presentan una mayor diversidad, sino que también se renuevan* adhiriéndose a las nuevas características que presenta la literatura infantil en estas primeras décadas del siglo XXI, entre las que destacan: una caracterización más psicológica y personalizada de protagonistas y antagonistas, especialmente de aquellos derivados de la literatura tradicional; el aumento de temas que abordan una problemática social; y la apuesta por obras con rasgos propios de la literatura posmoderna, como lo son la metaficción y la parodia como estrategia subversiva. (FERNÁNDEZ, 2018, p. 38)

57 *Ítalo Calvino profetizó que toda la literatura del siglo XXI iba a reunir las mismas características que le corresponderían a esa antropología capaz de dar cuenta de lo inconstante y lo entropizado de las calles, pareciéndosele: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad, consistencia.* (DELGADO, 1999, p. 54)

58 *La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que viene a decir. “Yo soy otro”, como decía Rimbaud. El estilo sería ese movimiento hacia otra enunciación, una toma de distancia respecto a la palabra propia. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una sexta propuesta. A la que yo llamaría, el deslizamiento, el desplazamiento, el cambio de lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro.* (PIGLIA, 2001, p. 3)

desta tese. Se por um lado fica evidente a mesma intensidade presente nos ambientes urbanos das grandes cidades, por outro as interações entre personagens que representam diferentes classes sociais apresentam possibilidades distintas de problematizar essas relações para além da ficção e para além de um contexto espaço-temporal claramente delimitado. Delgado afirma que

O usuário do espaço urbano é quase sempre um transeunte, alguém que está ali apenas de passagem. A rua leva ao paroxismo a extrema complexidade das articulações espaço-tempo claramente delimitáveis. Quais seriam, nessa concepção, as fronteiras simbólicas do urbano? O que fixa os limites e as vulnerabilidades além de olhares fugazes que se cruzam em um só instante por milhares, o ronronar imenso e imparável de todas as vozes que recorrem a cidade? (DELGADO, 1999, p. 35)⁵⁹

A polifonia presente nas ruas de uma cidade está presente também nas páginas de uma obra literária, e a transitoriedade que, segundo Delgado, caracteriza e define o espaço público também é característica da relação entre o leitor e a literatura, pois o primeiro ocupa o espaço da ficção durante períodos intermitentes. Na literatura, o leitor se depara com realidades diferentes das suas e é capaz de enxergar a vida através do olhar do outro. Na rua, se defronta com essas distintas realidades, é colocado em confronto com vidas que ocupam um espaço comum. A tensão gerada por esses confrontos põe em xeque seus valores e princípios, pois é impossível não reconhecer o que está tão descaradamente diante de si. Mesmo o desvio do olhar é uma forma de reconhecimento. Nesse sentido, vale a pena questionar o nexo de se representar, na literatura, essas cenas do cotidiano, mas essa seria outra pesquisa.

O que se pode deduzir a partir da análise dos livros que compõem o *corpus* desta pesquisa é que há uma tentativa bastante clara de se colocar as questões vinculadas à vida urbana nas páginas dos livros ilustrados atuais. Percebe-se, no entanto, que tanto o espaço ficcional quanto o espaço autoral seguem tomados, primordialmente, por personagens oriundos de uma classe média privilegiada. Por essa razão, as problematizações feitas a partir das questões vinculadas ao contemporâneo desenrolam-se a partir de um ponto de vista único que não costuma contemplar o olhar de personagens advindos de classes sociais baixas, mesmo quando o intuito do livro é questionar o *status quo*. Ainda assim, percebe-se, pouco a pouco, uma representação mais rica e variada das situações e dos personagens que são muitas vezes invisibilizados na sociedade. Essa tentativa de incluir e dar alguma forma de protagonismo a esses personagens vai, de certo modo, ao encontro

59 *El usuario del espacio urbano es casi siempre un transeúnte, alguien que no está allí sino de paso. La calle lleva al paroxismo la extrema complejidad de las articulaciones espacio-tiempo claramente delimitables. ¿Cuáles serían, en ese concepto, las fronteras simbólicas de lo urbano? ¿Qué fija los límites y las vulneraciones, sino miradas fugaces que se cruzan en un solo instante por millares, el ronroneo inmenso e imparable de todas las voces que recorren la ciudad?* (DELGADO, 1999, p. 35)

da razão pela qual, segundo Compagnon, a literatura deve ser lida e estudada.

[...] porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos. [...] A literatura nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida – a nossa e a dos outros –, ela arruina a consciência limpa e a má fé. (COMPAGNON, 2012, p. 60-64)

Os livros aqui analisados talvez não permitam os encontros necessários para causar algum incômodo gerador de tensões, como são incômodos, para certa parcela da população, os milhares (milhões?) de encontros que acontecem, dia a dia, nas ruas das grandes cidades brasileiras. São, no entanto, um princípio; uma tentativa de inserir as narrativas verbo-visuais em um presente mais atento aos difíceis conflitos de classe, raça, gênero e idade, entre outros marcadores, que permeiam nossa sociedade atual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar as expressões culturais de uma sociedade no mesmo momento em que elas se manifestam é sempre um desafio, pois exige do pesquisador um esforço maior de distanciamento do objeto cultural analisado, a fim de que a crítica contemple distintas facetas e pontos de vista. Este foi o caso do trabalho de pesquisa e análise feito no desenvolvimento desta tese. As perguntas que guiaram esta pesquisa foram: como a literatura infantil, e em particular os livros ilustrados, apresentam os personagens da sociedade a seus leitores? Em que medida essas narrativas reproduzem e perpetuam as “invisibilidades” sociais? São perguntas nada simples de se responder, pois revelam, desde o seu postulado, um olhar que de certa forma já toma partido. Questionar o processo de invisibilização presente nos diversos aspectos da produção literária atual – desde a variedade representativa de personagens e autores até os sistemas de edição, publicação, distribuição e divulgação de livros – é, no entanto, um trabalho necessário, se desejarmos pensar a literatura como um espaço de diálogo e interlocução, e, principalmente, se levarmos em consideração o momento político altamente conturbado que vivemos atualmente em que conquistas sociais históricas são desrespeitadas e destratadas.

O desejo de pensar as questões listadas acima dentro da produção de livros ilustrados no Brasil me levou a desenhar um projeto de pesquisa muito maior do que era possível conduzir durante um doutorado. O recorte necessário para levar a pesquisa a cabo fez-se claro rapidamente; difícil foi decidir quais frentes perseguir e de quais abdicar. As referências encontradas em outras pesquisas me ajudaram a fazer as escolhas necessárias, ainda que muitas dessas pesquisas tivessem sido desenvolvidas fora do Brasil e principalmente na Europa. Utilizar essas referências poderia ser considerado algo contraditório quando o tema central desta pesquisa é, justamente, a invisibilização de certos grupos, pois convivemos, também, com um processo de invisibilização de pesquisadores e teóricos do hemisfério sul. No entanto, essa escolha me permitiu entender melhor as semelhanças e diferenças nos livros ilustrados produzidos na atualidade em distintos pontos do mundo.

Em artigo de 2010 sobre a produção de livros ilustrados na Espanha, Teresa Colomer discutiu a mudança de valores expressa nesses livros na transição do século XX para o século XXI. Nesse artigo, a pesquisadora afirmou que

[...] nos livros atuais, predomina um mundo de meninos e meninas urbanos, pertencentes especificamente às classes médias, com acesso a formas culturais e artísticas prestigiosas, com pais e mães que viajam, se divorciam e formam novas famílias, situados em uma sociedade que evolui até a diversidade étnica e cultural e aos quais chegam notícias de que em outros lugares existem problemas diferentes, como o das guerras ou das crianças em situação de rua. (COLOMER, 2010, p. 63).

Colocado dessa forma, os “problemas diferentes” apontados – guerras, crianças em situação de rua, etc. – parecem estar totalmente desvinculados do público de classe média (espanhol) a quem os livros são destinados. Essas questões são colocadas como questões externas, pertencentes a “outros lugares”, distantes de um público que não pode, ou não precisa, assim, sentir-se implicado. Apesar da sensibilização a respeito dos problemas de “outros” ser fator importante para a conscientização a respeito das diferentes realidades sociais de qualquer parte do mundo, uma transformação dessas realidades passa, necessariamente, pela realização de que todos estamos implicados na constituição das sociedades atuais, tais como elas são.

Enxergar o “outro” como algo ou alguém com quem não se tem nenhum vínculo estabelecido é um movimento comum que leva a uma perpetuação de condições de vida bastante desiguais. Por isso, optei por fazer uma abordagem um pouco diferente e concentrar o olhar não nas imagens literárias dos extremos sociais que se opõem, mas sim naquelas que apresentam situações de encontro entre os personagens das cidades e os espaços “comuns” por onde transitam, espaços esses onde as margens se borram. Concentrei-me em cenários onde, por exemplo, prédios e favela aparecem em justaposição, em uma composição que marca a diferença, mas não necessariamente a separação dos dois espaços. Prédios e barracos, justapostos, pertencem a uma mesma esfera urbana, a esfera do convívio e da coexistência. Nesse sentido, interessou-me pensar *limiaries* mais que *fronteiras*, zonas de deambulação que se abrem a trocas e permutas e que propiciam, assim, possíveis transformações.

As reflexões acima me levaram a questionar o ponto de vista da apresentação dos personagens ao leitor. Mais que entender a posição do narrador na diegese, foi meu desejo entender o leitor implícito em cada uma dessas narrativas. Perry Nodelman afirma que “o livro ilustrado contemporâneo é um produto cultural luxuoso, direcionado à classe média” (NODELMAN, 2000). Sendo assim, frequentemente assume posições discursivas que refletem o lugar que esse leitor de classe média ocupa na sociedade. Desse modo, mesmo narrativas que colocam em questão, de algum modo, os conflitos e tensões entre classes das sociedades urbanas, fazem isso desde uma perspectiva que acaba por reproduzir o *status quo*.

Nesta tese não foram incluídas análises sobre outros tantos atores sociais que sofrem, eles também, de um permanente processo de invisibilização na produção literária atual. As ruas das cidades do século XXI são ocupadas não apenas por personagens de diversas classes sociais, mas também por personagens de diversos gêneros, diversas raças, diversos tamanhos e diversas idades. Além deles, também compõem o cenário social atual, personagens que habitam cidades pequenas, áreas rurais e outros espaços não ur-

banos. Estes últimos são, talvez, os que têm a menor representação dentro da produção de livros ilustrados atualmente. Entender como estes personagens são apresentados ao público leitor e em que medida as idiossincrasias de nossa sociedade transparecem nesta produção são questões que poderiam dar seguimento à pesquisa aqui apresentada.

À conclusão desta tese, fica claro para esta pesquisadora o quanto ainda há para ser investigado dentro da perspectiva e abordagem escolhidas. As relações entre a literatura e a sociedade que a produz são entremeadas de fios variados e numerosos – esta pesquisa é apenas um pequeno segmento de um desses fios. As perguntas iniciais listadas ao início destas considerações finais foram respondidas na medida em que as análises e a própria produção literária atual permitiram. Poderíamos, porém, colocá-las novamente, e diversas vezes, ao início de outras pesquisas. Ainda assim, estaríamos apenas tecendo aproximações de uma resposta que não seria nunca conclusiva e absoluta. Para concluir, conto com as palavras de T.S. Eliot, na tradução de Ivan Junqueira.

Não cessaremos nunca de explorar
E o fim de toda nossa exploração
Será chegar ao ponto de partida
E o lugar reconhecer ainda
Como da vez primeira que o vimos.

BIBLIOGRAFIA

1. RELAÇÃO DA BIBLIOGRAFIA

1.1. Livros analisados⁶⁰

BARRENETXEA, I. *O conto do carpinteiro*, Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2016.

BLOISE, P.; KONDO, D. *Surfando na Marquise*. São Paulo: Cosac Naify/Edições SESC SP, 2008. (Coleção Ópera Urbana)

BORGES, R. *Inveja*. Ilustrações de Silvia Amstalden. São Paulo: Peirópolis, 2011.

CORRÊA, S.; CÁRCAMO. *A caminho de casa*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

DIAS, C. *Um jardim para Pétala*. Ilustrações de Ellen Pestilli. São Paulo: Planeta, 2013.

FRAGATA, C. *O para sempre de Pedrina e Tunico*. Ilustrações de Cárcamo. São Paulo: Record, 2015.

FREITAS, T; MORICONI, R.. *Os Invisíveis*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

JOSÉ, E. *As bailarinas e o pintor*, de Elias José, Ilus. Giselle Vargas. São Paulo: Dimensão, 1997.

JÚNIOR, O. *O garoto da camisa vermelha*. Il. de Angelo Abu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

JÚNIOR, O. *Da minha janela*. Il. de Vanina Starkoff. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2019.

KING, S.M. *O homem que amava caixas*, Trad. Gilda de Aquino. São Paulo: Brinque Book, 1997.

LAGO, A. *Cena de rua*. Belo Horizonte: RHJ, 1994.

LAGO, A. *O Príncipe Jacu*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2014.

MALTEZ, M. *Desequilibristas*. São Paulo: Peirópolis, 2014.

MINHÓS MARTINS, I. *A grande invasão*. Il. de Bernardo Carvalho. São Paulo: Pan-

⁶⁰ Uma observação importante a respeito de como estão referenciados os livros analisados nessa tese: apesar de que todos os livros dessa lista possuem autores e ilustradores (em alguns casos a mesma pessoa exerce ambas as funções), nem todos os ilustradores estão referenciados como autores. Isso se deve à própria natureza dos livros. Nos casos em que escritor e ilustrador foram responsáveis pela criação e desenvolvimento integral do texto verbo-visual, dei os créditos da autoria a ambos. A autoria de um livro também fica estabelecida nos contratos de edição e no caso de autoria dupla, ambos, escritor e ilustrador, recebem direitos autorais sobre o livro o que pode ser verificado nos dados bibliográficos do mesmo. Nos casos em que as ilustrações foram criadas a partir de um texto escrito pré-existente, registrei a referência do livro como sendo de autoria do escritor com “ilustrações de” o/a artista responsável pelas mesmas.

da Books, 2009.

MINHÓS MARTINS, I. e MATOSO, M. *Andar por aí*. São Paulo, Ed. 34, 2017

MORICONI, R. *Volta para casa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

PIRILLO, M. *A Casa Amarela da Rua da Madrinha*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

PIRILLO, M.; GUAZZELLI. *A velha história do peixinho que morreu afogado*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

REZENDE JÚNIOR, J.; COELHO, R. *Fábula Urbana*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

RYLANT, C. *A velhinha que dava nome às coisas*, Ilus. Kathryn Brown. Trad. Gilda de Aquino. São Paulo: Brinque Book, 2013.

VALÉRIO, F. *A menina que parou o trânsito*. Ilustrações de Bruna Assis Brasil. São Paulo: Vergara & Riba Editoras, 2016.

VILELA, F. *OlemaC e Melô*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2007.

YEOMAN, J.; BLAKE, Q. *As lavadeiras fuzarqueiras*, Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2010.

Referências básicas

ALLAN, C. *Playing with Picturebooks: postmodernism and the postmodernesque*. Hampshire: MacMillan Palgrave, 2012.

ARAÚJO, H. *Livro de imagem Cena de Rua de Angela-Lago: novos olhares para antigas questões*. III Seminário de Cultura Visual, FAV-UFG Disponível em: <http://blogeditorarhj.blogspot.com.br/2010/06/livro-de-imagem-cena-de-rua-de-angela.html>. Acesso em: 20/05/2017

ARAUJO, D. *Relações raciais, discurso e literatura infantojuvenil*. 2010, 198f. Dissertação (Mestrado em Educação), Curitiba, Paraná, Universidade Federal do Paraná, 2010.

AZEVEDO, L. *Autoficção e literatura contemporânea*. In: VIOLA, A.F. (org.) *Crítica Literária Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AZEVEDO, R. *Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro*. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens. Algumas leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 1998. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Texto-e-imagem.pdf> Acesso em: 20/05/2017

BAL, M. *Narratology: introduction to the theory of narrative* (4th edition). Toronto: University of Toronto Press, 2017.

BENJAMIN, W. *O anjo da história* trad. de João Barrento (2^a edição) São Paulo:

Autêntica, 2012.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BECKET, S. *Transcending Boundaries: writing for a dual audience of children and adults*. New York: Garland, 1999.

BECKETT, S. *Crossover Picturebooks: a genre for all*. New York: Routledge, 2012.

_____. *Crossover Literature* In: Oxford Research Encyclopedias Children's Literature, Fiction, 20th and 21st Century (1900-present) Online Publication Date: Mar 2017 DOI: 10.1093/acrefore/9780190201098.013.176

BELLORÍN, B., SILVA-DIAZ, C. *Los finales sorprendentes en los libros-álbum*. In COLOMER, T., KUMMERLING-MEIBAUER, B. & SILVA-DÍAZ M.C. (Org.) *Cruce de Miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Caracas: Banco del Libro, 2010, Barcelona: GRETEL, 2010.

BOSCH, E. 2015 *Estudio del Álbum sin Palabras*. Tese doutoral. Universidade de Barcelona, maio de 2015. Disponível em <http://www.tesisenred.net/handle/10803/297430>. Acesso em 20/05/2017.

BUCK-MORSS, S. *The flaneur, the sandwichman and the whore: the politics of loitering*. New German Critique, n. 39, 1986, pp. 99 - 140, p. 118.

CALVINO, I. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990

CAMARGO, L. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

Cambridge Research and Teaching Centre for Children's Literature (2018). Call for paper *Synergy and contradiction: How picturebooks and Picture books work*. Cambridge: University of Cambridge.

CANDIDO, A. *A Literatura e a Vida Social*. In: CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, A. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CERTEAU, M. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011.

COLOMER, T. *Álbumes Ilustrados y Cambio de Valores en el Cambio de Siglo*. In: COLOMER, T., KUMMERLING-MEIBAUER, B. & SILVA-DÍAZ M.C. (Org.) *Cruce de Miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Caracas: Banco del Libro, 2010, Barcelona: GRETEL, 2010.

COLOMER, T. *Entrevista a Javier Sobrino*. Revista Peonza, n. 119, dez. de 2016, p. 6-18.

- COMPAGNON, A. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- CORRERO, C. *Els llibres infantils al segle XXI: caracterització de les obres infantil destinades als primers lectors*. Tese doutoral. Universidade Autònoma de Barcelona, 2019. Disponível em: https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2018/hdl_10803_665173/ccilde1.pdf
- COSTA, F. *Homens Invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Editora Globo, 2004.
- CRUZ, C. *Literatura e Cidade Moderna: Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.
- DALCASTAGNÉ, R. *Literatura Brasileira Contemporânea: território contestado*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2013.
- DEBUS, E. *A escravização africana na literatura infanto-juvenil: lendo dois títulos*. Currículo sem Fronteiras, Florianópolis, v.12, n.1, pp. 141-156, Jan/Abr 2012.
- DELGADO, M. *El Animal Público*. Barcelona: Cultura Libre, 1999.
- DURAO, F. A. *Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários*. DELTA, São Paulo, v. 31, n. spe, p. 377-390, ago. 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502015000300015&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 09 nov. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/0102-445014919759499939>.
- FERNÁNDEZ, K. *Los finales en la literatura infantil contemporánea*. Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature Vol. 11(1), Feb-Mar 2018, 27-42 DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/jtl3.756>
- FERNÁNDEZ, K. *A través del nuevo milenio y lo que el lector literario encontró allí: la narrativa infantil para lectores de 8 a 10 años*. Tese doutoral. Universidade Autònoma de Barcelona, 2019. Disponível em: https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2018/hdl_10803_665731/kfdgv1de1.pdf
- GILI, S. *Livro Ilustrado: textos e imagens*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, 2014
- GILI, S. *Invisíveis na Cidade: invisibilidade social nos livros ilustrados contemporâneos*. Caderno de Letras UFPEL n. 27, 2016. DOI: <HTTP://DX.DOI.ORG/10.15210/CDL.V0I27.8816>
- GÓES, L. P. *Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens* (1996), ed. revista, aumentada e renovada. São Paulo: Paulinas, 2003.
- GOLDSTONE, B. P. *The postmodern picture book: a new subgenre*. Language Arts, 81(3), 196-204, 2004.

- HARVEY, D. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HOLLINDALE, P. *Ideology and the Children's Book*. Signal 55, p. 3-22, 1988
- HUNT, P. *Children's Literature*. London: Wiley-Blackwell, 2001.
- HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEFÈBVRE, H. *O Direito à Cidade*. Itapevi: Nebli, 2016.
- JOVINO, I. *Literatura infanto-juvenil com personagens negros no Brasil*. In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Orgs.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. p. 179-217.
- JUAN, A. *Ciudades de Papel*. Revista Peonza, n. 116, p. 46-56, 2016.
- LYOTARD, J. *O Pós Moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 3a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MEUNIER, C. *Images de l'urbain dans les albums pour enfants*. Revista Digital Strenae: recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance. N. 12, 2017. Consultado em 20/01/2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/strenae/1724>.
- MCCALUM, R., STEPHENS, J. *Ideology and Children's Books* pages 359-71 in: WOLF, S., COATS, K., ENCISO, P., JENKINS, C. (org.) *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, New York: Routledge, 2011
- NASCIMENTO, M. C. R., OLIVEIRA, J. S., & TEIXEIRA, J. C. (2013). *Com que cor eu vou pro shopping de BH que você me convidou?* Anais do Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Administração, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 37.
- NEGRÃO, E. V. *A discriminação racial em livros didáticos e infanto-juvenis*. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n. 63, p.86-87, nov. 1987.
- NEGRÃO, E. V. *Preconceitos e discriminações raciais em livros didáticos*. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n. 65, p. 52-65, maio 1988.
- NEGRÃO, E.V.; PINTO, R. *Olho no preconceito: um guia para professores sobre racismo em livros para crianças*. São Paulo: FCC/ DPE, 1990.
- NIÉRES-CHEVREL, *El poder narrativo de las imágenes: el caso de L'Orage (La tormenta) de Anne Brouillard*. In: COLOMER, T., KUMMERLING-MEIBAUER, B. & SILVA-DÍAZ M.C. (Org.) *Cruce de Miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Caracas: Banco del Libro, 2010, Barcelona: GRETEL, 2010.
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. *Livro Ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

- NODELMAN, P. *Words About Pictures*. Athens: University of Georgia Press, 1988.
- NODELMAN, P. *The Implied Viewer: some speculations about what children's picture books invite readers to do and to be*. CREArTA vol. 1 n. 1 junho 2000 p. 23 – 43)
- PANTALEO, S. *The Influence of Postmodern Picturebooks on "Three boys" Narrative Competence*. Australian Journal of Language and Literacy, 32(3), 191-210, 2009.
- PANTALEO, S. *Mutinous Fiction: Narrative and Illustrative Metalepsis in Three Postmodern Picturebooks*. Children's Literature in Education, 41(1), 12-27, 2010.
- PANTALEO, S. *The Metafictive Nature of Postmodern Picturebooks*. The Reading Teacher, 67(5), 324-332, 2014.
- PIGLIA, R. *Una propuesta para el próximo milenio*, Cuadernos LIRICO online, 9 | 2013, consultado em 01 de outubro de 2016. URL: <http://lirico.revues.org/1101> ; DOI : [10.4000/lirico.1101](https://doi.org/10.4000/lirico.1101)
- PIZA, E. *O caminho das águas: estereótipos de personagens negras por escritoras brancas*. São Paulo: Edusp; Com-Arte, 1998.
- RAMA, A. *A Cidade das Letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- SARLO, B. *A Cidade Vista: mercadorias e cultura urbana*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- SARLO, B. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- SARLO, B. Entrevista a ... Revista Literatura e Sociedade. P 16 – 21.
- SIPE, L. *How Picturebooks Work: a semiotically framed theory of text-picture relationships*. Children's Literature in Education 29, p. 97-108, 1998.
- SILVA-DIAZ, 2016 *La investigación en el libro álbum*. Revista Peonza, n. 119, dez. de 2016, p. 27-37
- SOUSA, A. *Personagens Negros na Literatura Infantil e Juvenil*. In: CAVALLEIRO (Org.). *Racismo e antirracismo na educação: repensando nossa escola*. São Paulo: Summus, 2001.
- SOUSA, A. *Nas tramas das imagens: um olhar sobre o imaginário da personagem negra na Literatura Infantil e Juvenil*. 2003, 301f. Dissertação (Mestrado em Educação). São Paulo: Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.
- SOUSA, A. *A representação da personagem feminina negra na literatura infantojuvenil brasileira*. In: *Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal 10639/03/Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diver-

cidade, 2005.

SPIVAK, G. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: ed UFMG, 2010

STEPHENS, J. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London, England: Longman, 1992.

TORGOVNICK, M. *Closure in the novel*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

VAN DER LINDEN, S. *Para Ler o Livro Ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VAN DER LINDEN, S. *album [s]*. Paris: Actes Sud, 2013.

WILLIAMS, R. *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011.

WILLIAMS, R. *O Campo e a Cidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

ZILBERMAN, R. *O romance brasileiro contemporâneo conforme os prêmios literários (2010-2014)*. Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea, (50), p. 424-443, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40185025>

