

4 Uma arte ilustrada em livros no Brasil

É comum na evolução da cultura brasileira que a renovação da arte visual ocorra como decorrência da evolução literária. [E vice-versa, grifo nosso].

Ana Mae Barbosa, 2010.

A epígrafe acima reforça nossa intenção de defender que as artes visuais, atreladas ao design de livros, contribuem para transformações literárias e, conseqüentemente, para mudanças de concepções sociais.

Este capítulo propõe apresentar aspectos do livro-ilustrado e a educação de artes no Brasil, que carregam características ideológicas próprias de cada momento histórico brasileiro. Tais aspectos mencionados a seguir culminaram em um perfil literário em que se aplica uma *certa subversão* e alianças previstas entre artes e design de livros: especificamente projetos de ilustração na literatura.

4.1. Prenúncios do livro-ilustrado infantil brasileiro

O livro publicado no Brasil tem uma história específica, assim como suas qualidades gráficas. Buscamos traçar alguns caminhos percorridos pelo desenvolvimento tecnológico e artístico brasileiro, traçando influências que foram determinantes para entendermos o livro-ilustrado infantil no Brasil hoje.

Com a chegada da corte de D. João VI (1808) chegava também o primeiro prelo de madeira de fabricação inglesa, instaurando a Imprensa Régia. Entretanto, esta era caracterizada como estrutura burocrática do Império, imprimindo somente o que era autorizado, como documentos, decretos e livros que não ofendessem o Estado, a religião, os costumes.

Foi publicado, em 1812, o primeiro livro brasileiro, *Marília de Dirceu*, de autoria de Tomás Antonio Gonzaga. A importância deste livro, escrito pelo poeta português e partidário da Inconfidência Mineira, segue não só “[...] pela força histórica da Inconfidência Mineira, pela busca de heróis para fortalecerem o nacionalismo brasileiro a partir do século XIX”, mas também “pela sucessão de várias publicações históricas e literárias sobre a obra e o casal Marília e Dirceu”

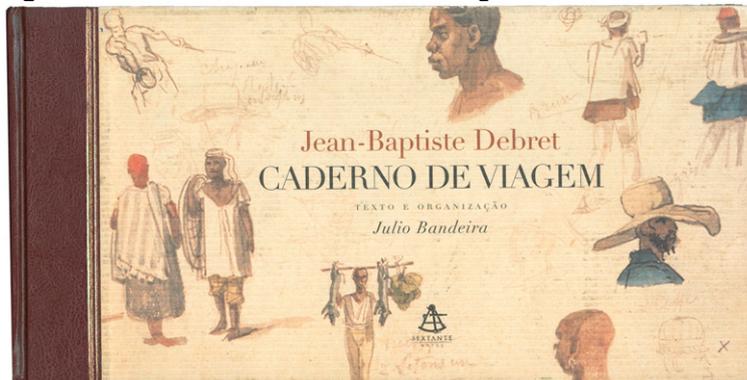
(JARDIM, 2009, p.6), traduzindo características românticas e de ideais revolucionários da literatura do século XIX.

Depois de revogada, em 1821, a proibição de imprimir, surgiram e multiplicaram-se jornais, folhetos e revistas. O monopólio Régio, aliado à falta de iniciativa dos escritores, colaborou para o atraso da disseminação e cultura do livro entre os brasileiros.

No âmbito das artes visuais, a corte instaurou a Academia Imperial de Artes e Ofícios (1816), de objetivos “primordialmente técnicos” (BARBOSA, 2010, p.25), o que significava que as artes eram vistas como disciplina menor, estritamente manual, para finalidade de produzir objetos utilitários. Entretanto, a influência da Missão Francesa (chegada em 1818) modificou-lhe a denominação para Academia Imperial de Belas Artes (1826), mantendo a característica de conceitos da arte neoclássica, como “conservação de poder” (BARBOSA, 2010, p.16). O princípio básico do ensino nesse local era o desenho para representar (retratar) o objeto escolhido a partir de um modelo renascentista de imagem através da observação. O que nos interessa aqui é o caminho pelo qual se deu o ensino de arte, e sua importância, no contexto brasileiro. A arte primeiramente era primordialmente técnica, uma habilidade manual. Entretanto, a instauração das *belas artes* lhe concedeu um caráter mais investigativo, estético, e portanto intelectual. Exemplos como Grandjean de Montigny e Debret, artistas vindos com a missão francesa, contribuíram para este pensamento. Ressaltamos, por exemplo, que Debret foi influenciado por uma nova estética brasileira.

Essa afirmativa pode ser constatada a partir de análise que fizemos de um fac-símile de um de seus cadernos de desenho, representado pela **Figura 11**.

Figura 11: Fac-símile do caderno de viagem de Debret.



Fonte: BANDEIRA. *Caderno de viagem, Jean Baptiste Debret*, 2006

A intensidade do choque cultural entre a bagagem de Debret, o parisiense expatriado, protegido do imperador Napoleão Bonaparte e primo de Jacques-Louis David, e a cidade luso-

brasileira [do Rio de Janeiro], com sua população majoritariamente africana, está registrada[...]no que há de mais íntimo para o artista: seu caderno de desenhos e aguadas.

Tamanha foi a força da luz brasileira que esta foi capaz de alterar toda a sua visão de mundo e os fundamentos que trouxe consigo da França[...] (PEREIRA & BURTON in BANDEIRA, 2006, p. 3).

Portanto, observamos em seus registros gráficos novas maneiras de representar a forma humana. Esse olhar adequado ao contexto brasileiro evidenciou-se, por exemplo, em ilustrações de negros, habitantes brasileiros da segunda década do século XIX. O artista parece ter percebido, por estudos gráficos realizados, que a estrutura física do negro não se adequava às características físicas e proporções anatômicas apreendidas na Europa, tendo portanto que, de certa forma, reaprender a olhar e a *ler* imagens apresentadas pelo cotidiano brasileiro, especialmente na cidade do Rio de Janeiro.

Araújo Porto Alegre, artista brasileiro do século XIX, constitui um exemplo de ter proposto em sua literatura referenciais de transformação do pensamento estético, e, subsequentemente, artístico. Ele procurou “estabelecer uma ligação entre cultura de elite e cultura de massa”, através de seus livros com ideais românticos (BARBOSA, 2010, p.28/29).

Com a Abolição da Escravatura (1888) e a Proclamação da República (1889) nascia a Escola Nacional de Belas Artes: “A escola brasileira procurou acompanhar tais mudanças sociais” (BARBOSA, 2010, p.31), decorrentes dos movimentos anteriores. Entretanto, foi somente no século XX que

[...]tivemos um prolongamento das ideias filosóficas, políticas, pedagógicas e estéticas que embasaram o movimento republicano de 1889, refletindo-se sobre objetivos do ensino de Arte na escola primária e secundária (BARBOSA 2010, p.31).

Em relação à literatura infantil brasileira, Zilberman (2004) afirma que sua produção de fato se iniciou apenas com a Proclamação da República. Oliveira (2008) resume esse momento histórico:

O fortalecimento do novo governo requeria a imagem de um Brasil em modernização, no qual se defendia a substituição da mão-de-obra escrava e uma política econômica que favorecesse a produção cafeeira. O fortalecimento da venda da produção literária teve maior destaque, pois houve o favorecimento das camadas médias, consolidando o mercado de consumo. Dessa forma, o consumo de bens, como livros de literatura, refletia o ideal de escolarização e cultura com os quais essas camadas desejavam se identificar, cujo

representante era a alta burguesia. Assim, entre o fim do século XIX e início do século XX, atrelado ao processo de urbanização, há o surgimento da literatura Infanto-Juvenil como bem de consumo das massas urbanas (OLIVEIRA, 2008, p. 15).

Inicialmente apresentada a partir de adaptações de publicações portuguesas, a literatura infantil brasileira teve de fato um começo em autores como: Carlos Jansen em *Contos seletos das mil e uma noites* (1882); *Robinson Crusóé* (1885), *As viagens de Gulliver a terras desconhecidas* (1888); Figueiredo Pimentel em *Contos da Carochinha* (1894) e *História da Baratinha* (1896); Coelho Neto e Olavo Bilac em *Contos Pátrios* (1904) e Tales de Andrade. Este último “pioneiro da obra infantil regional: da paisagem, da terra e dos costumes brasileiros” (CASTRO, 2008, p. 34). Publicou *A filha da floresta* (1918) e *Saudade* (1919), dentre outras. (CARVALHO, 1985).

Oliveira aponta que o embrião literário infantil brasileiro

[...] esteve presente nas práticas escolares, já que fazia parte de um projeto ideológico e educativo que vislumbrava, na literatura Infanto-Juvenil, uma oportunidade de inserção dos ideais de modernização (OLIVEIRA, 2008, p.17).

Este período preparava campo para a eclosão de ideias modernistas no Brasil, o que aconteceu somente em 1922.

4.2. Influências modernistas

Ao Brasil, a literatura infantil, como é entendida hoje, só chegou ao final do século XIX. A literatura oral prevalecia, divulgando o misticismo e o folclore das culturas indígenas, africanas e europeias. Carlos Jansen e Alberto Figueiredo Pimentel foram os primeiros brasileiros a evidenciar uma preocupação com a literatura destinada ao público infantil no país, traduzindo muitas das histórias consideradas "clássicos de contos de fadas" para as crianças. Entretanto, somente após a Semana de Arte Moderna de 1922 e dos preceitos advindos dos modernistas, modificou-se a visão da arte e da literatura no Brasil (BARBOSA, 2010).

O modernismo tomava lugar em São Paulo, na década de vinte do século XX, havendo uma tentativa de valorização do país e da construção de uma identidade nacional. Desde as artes plásticas às literárias, todas geravam trabalhos relacionados ao que seria o Brasil percebido por brasileiros.

Os modernistas da Semana de 22 discutiam os valores formais transportados da Europa, refletiam sobre uma *digestão*, *antropofagia*, e *criação* de uma arte *propriamente*

brasileira. Anita Malfati, pintora, e Mário de Andrade, escritor, ambos modernistas, defendiam a valorização do desenho informal, a arte pela expressão, conforme algumas vanguardas europeias como o cubismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo.

O mundo fora palco da Primeira Guerra Mundial, as fronteiras entre os países se estreitavam e se presenciava a Segunda Grande Guerra. Países antes vistos como potências inabaláveis, apresentavam um ambiente de miséria e desespero, as sociedades se viam em meio a conflitos ideológicos. O socialismo havia surgido como proposta política e também movimentos artísticos europeus culminavam em uma nova concepção de arte. A arte fragmentada do Cubismo, *nonsense-questionadora* do Movimento Dadá, inconsciente do Surrealismo foram alguns exemplos desta nova percepção artística. Estas propostas questionavam, ou apresentavam, por um viés sensível, novos valores de uma sociedade em que grandes impérios sucumbiam e o poder se tornava relativo.

Doutrinas filosóficas do fim do século XIX repercutiam suas ideias em intelectuais da primeira metade do século XX. Desta maneira, pensadores como Nietzsche e Freud tiveram espaço no modo de pensar do ocidente. O primeiro, por dentre outros pensamentos, valorizar o poder dionisíaco, *do deus que sabe dançar* e da arte; e o segundo, por também valorizar o inconsciente, os sonhos e a sexualidade. Assim, tanto arte como inconsciente começaram a ser considerados pela cientificidade. Um grande cientista, Albert Einstein, também no início do século XX, modificou a maneira de pensar a ciência, propondo a *Teoria da Relatividade*. Ele afirmou a existência de probabilidades como fator científico e, dentre outras ideias, levantou a hipótese de que seria possível viajar no tempo. Grandes verdades caíram por terra. A ciência se relativizava, passava a enxergar o indivíduo por perspectivas, e a valorizar o emocional, até então relegado ao segundo plano, sendo o primeiro plano delegado à razão. Entretanto, com todas essas mudanças, era difícil conceituar a razão. A própria matemática, tendo sido até então a ciência mais racional e inabalável, começou a ser questionada e segmentada em Escolas.

4.3.

Monteiro Lobato: o livro como morada

Grande parte da visualidade de uma identidade literária infantil brasileira apresentava-se através dos livros de Monteiro Lobato. Autor, editor, caricaturista, fazendeiro, empresário e pensador brasileiro conviveu com os

questionamentos de sua época e contribuiu para delinear uma produção literária infantil que fosse brasileira. Na mesma época, Monteiro Lobato colocava-se em defesa de que o folclore brasileiro viesse a ser incluído como disciplina no Liceu de Artes e Ofícios, equiparando-o, dentro do ensino de artes no Brasil, ao valor educacional empregado à mitologia grega para os europeus (AZEVEDO, 1997). Naquele momento, os livros de Lobato eram utilizados pela Rede Pública Escolar Brasileira e traziam ilustrações de caricaturistas da época (décadas de 20 e 30 do século XX).

O aparato editorial brasileiro ganha visibilidade através dos livros contendo ilustrações e das revistas ilustradas:

As várias revistas de circulação nacional que apareceram, no final dos anos 1920, prestigiaram os ilustradores, caricaturistas e cartunistas. As de maior sucesso foram o semanário *O Cruzeiro* e a revista mensal *A Cigarra*. (FONSECA, 1999, p.246).

A caricatura, segundo Fonseca (1999, p. 246), é a “forma expressiva de arte” atua como “arma aguçada que o povo aplaude, ao ver ridicularizadas nela, a força, o despotismo, a autoridade, a intolerância e a injustiça” (p.246). Para o autor, diferentemente de um pintor que quer apresentar “o retratado de forma idealizada e edificante, o caricaturista revela o modelo como ele é visto por outros, ou como deveriam vê-lo” (FONSECA, 1999, folha de guarda). Indo mais além, aponta que “a posição da caricatura no campo da arte é a mesma que da sátira e do burlesco na literatura” (p.17).

A leitura dos ilustradores de Monteiro Lobato, em sua maioria caricaturistas, apresentou informações visuais significativas a respeito do brasileiro. Menos edificante e mais caricato, o homem brasileiro era representado de forma cultural, social e cotidiana.

Por este viés, apesar de para o ensino de Artes no Brasil da primeira metade do século XX, defender-se que uma leitura de obras de arte influenciaria e limitaria a percepção e o desenho da criança (BARBOSA, 2009), acreditamos que a ilustração de livros influenciava, positivamente, na construção de um mosaico imagético brasileiro.

O modernismo tomava lugar em São Paulo, na década de vinte do século XX, havendo uma tentativa de valorização do país e da construção de uma identidade nacional. Desde as artes plásticas às literárias, todas geravam trabalhos relacionados ao que seria o Brasil percebido por brasileiros.

Foi no período entre 1922 e 1945, época conturbada política, econômica e socialmente, que Monteiro Lobato criou os primeiros livros do *Sítio do Picapau Amarelo*.

Monteiro Lobato viveu em época de modernização da economia brasileira. Ele foi um dos principais protagonistas dessas mudanças, trazendo inovação, criatividade. Sonhava

com um povo leitor e culto: “Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar”¹. Assistia-se ao crescimento do movimento das artes plásticas e da literatura, graças ao Movimento Modernista. Embora tenham revolucionado a literatura brasileira, os modernistas não tiveram, quanto à edição de seus livros, muito mais sorte do que seus antecessores. Com exceção de Lobato, as tiragens continuavam baixas, oscilando entre 300 e 1000 exemplares.

Ele traduziu autores que haviam formado o primeiro acervo de obra infantil, constituído pelos contos de fadas. Estes, produzidos a partir de fins do século XVII, primeiramente por Charles Perrault (1628-1703, França), que tiveram suporte na *infância* do século XVIII, mas somente popularizados em XIX, e que buscaram na oralidade de contos populares medievais sua sustentação, como já referido no capítulo 3 desta tese. Lobato trazia, para terras brasileiras, um universo estrangeiro de histórias infantis. O Brasil atraía intelectuais que haviam estudado na Europa e que, influenciados pelas vanguardas europeias, tentavam reler o universo brasileiro. Lobato, naturalista, buscava sua inspiração não nas escolas de arte e literatura, mas no próprio indivíduo do povo brasileiro, o emblemático personagem Jeca Tatu, por ele criado, referenciando uma caricatura da terra, o homem brasileiro do campo.

Assim, no início do séc. XX Lobato lançava o primeiro livro da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo*, *A menina do narizinho arrebitado* (1920), que posteriormente transformasse-se em um capítulo do livro *Reinações de Narizinho* (1931). Através das histórias do *Sítio* e da liberdade com que inseria questões das cartas de suas crianças leitoras, em seus livros, Lobato também contribuiu para o ensino de artes no Brasil, tanto através do texto verbal quanto das ilustrações de seus livros.

Mais do que incorporar elementos estrangeiros dos lúdicos contos de fadas europeus, este escritor trouxe o folclore em personagens e terras de interesse das crianças, recriando cenários bem brasileiros para suas histórias. Introduziu a fantasia como elemento fundamental nas histórias infantis, rompendo com padrões estéticos e moralistas da época. Inaugurou de fato uma literatura infantil voltada para a *ludicidade* da infância e, principalmente, valorizou a criança como um ser de vontades, que merecia respeito. Utilizou a caricatura para incorporar humor, ironia e apresentar o fantasioso em atitudes cotidianas.

Monteiro Lobato participou de questionamentos de sua época e sua escrita foi nitidamente influenciada por aqueles. Ludicamente, utilizou idas e voltas no tempo e dessa maneira

¹ Trecho da carta de Lobato a Godofredo Rangel. Rio de Janeiro, sete de maio de 1926.

personagens do *Sítio* (consequentemente seus leitores) viajavam para visitar a mitologia grega, os contos de fadas, as fábulas e diferentes épocas e lugares do mundo. Assim, pelo livro, o leitor pôde viajar pelo tempo, visitar civilizações e vivenciar histórias escritas e ilustradas. Lobato construiu um universo onde sonho e realidade interagiam em aventuras maravilhosas, aliando a fantasia à realidade.

Esse escritor também depositou o seu lado revolucionário, questionador e onírico, em sua obra. Estas atitudes, típicas de um ser humano, por ironia, eram perfeitamente cabíveis a uma boneca de pano, na literatura de Lobato. Emília tudo podia, por não oferecer ameaça aos moldes tradicionais de ensino da época, que defendiam “as boas maneiras e costumes” para meninas. Lobato apresentou, tangenciando a linguagem através da boneca, seu lado mais irreverente e inovador, trouxe, por Emília, seu aspecto questionador, malcriado, debochado e independente. Por não possuir pai nem mãe, a boneca vai à luta. Muitas crianças, por contingência ou por fatores psicológicos ligados à independência emocional, se identificam com a liberdade da boneca. E, consequentemente, sua imagem carrega poder, representado através de suas expressões, fisionomias e atitudes, que influenciaram os leitores do *Sítio*.

Devemos acrescentar à importância literária de Monteiro Lobato, ao acerto na distribuição de livros, à preocupação com a visualidade e à escolha dos títulos, o sarcasmo, a caricatura e o humor de seus livros. Repleto de mensagens intrínsecas ao texto, o escritor criticava a sociedade, os preconceitos, as apatias, sem se tornar explícito, o que logo lhe proporcionou sucesso na Rede Escolar.

O homem de negócios que foi, fazendeiro, editor, adido comercial, empresário em busca do petróleo, articulador e tradutor realizou-se, escrevendo para crianças. Com Emília, boneca de pano, descobriu que podia dizer tudo o que pensava sem passar pela crítica dos educadores da época, defensores dos padrões rígidos de comportamento para crianças. A boneca era a “independência ou morte”. Esta liberdade na entrelinha exercida por ela fez com que Lobato conquistasse o público mirim, que tanto se apaixonou pelas aventuras do *Sítio do Picapau amarelo* (período entre 1922 e 1945), e que se correspondeu com o autor até o fim de seus dias.

4.3.1.

O pintor da Emília

Lobato ilustrava com palavras e a visualidade em sua obra foi tamanha que possibilitou ver particularmente cada

instante descrito no texto. O escritor criou e recriou situações ilimitadas de possibilidades e de vasta paleta aquarelada, onde histórias se mesclavam, vozes interagiam, recriando tons, cores, um espectro de riqueza visual:

No fundo não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pincéis a sério[...]arranjei esse derivado de literatura, e nada mais tenho feito senão pintar com palavras. Minha impressão dominante é puramente visual (Lobato, 1909)².

Entender a visualidade em Monteiro Lobato faz-nos compreender ainda mais a sinestesia da literatura deste autor, e a escolha dos criadores da imagem de Emília, que seria redigerida, recriada, mas que deixaram um legado. E mais profundamente, a imagem que deveria ser apresentada às crianças, de um serzinho meio mágico, meio menina, que tudo podia fazer.

Muitos dos ilustradores escolhidos para ilustrar as histórias do *Sítio* eram caricaturistas, seguindo a veia irônica do texto de Lobato. Seu texto era repleto de figuras de linguagem e adjetivos, o que muitas vezes exigia um conhecimento maior do que o significado denotativo da palavra. Ao acrescentar ao texto irônico a ilustração caricatural, através de expressões visuais das personagens, o texto lobatiano, também através de seus ilustradores, era mais facilmente entendido pela criança. A seguir exemplificamos, a partir das **Figuras 12, 13 e 14**, representações ilustradas de Emília, propostas por dois de seus ilustradores e também caricaturistas. Na sequência: a Emília de Voltolino sendo carregada por Narizinho (**Figura 12**); e duas de Belmonte, a primeira zombando do anjinho da asa quebrada (**Figura 13**), e a segunda fumando (**Figura 14**).

Figura 12 Ilustração, Voltolino.



Fonte: LOBATO. *A menina do narizinho arrebitado*, 1922.

² Trecho da carta de Lobato ao amigo Godofredo Rangel. Areias, seis de julho de 1909.

Figura 13 Ilustração, Emília e anjinho, Belmonte.



Fonte: LOBATO. *Memórias da Emília*, 1936.

Figura 14 Ilustração, Emília fumando, Belmonte.



Fonte: LOBATO. *O Minotauro*, 1939.

Devido à grande visualidade que seus livros carregaram, optamos por tentar entender a criança de Lobato, a partir de sua personagem ícone, Emília. E de ilustrações que, paralelas ao texto escrito, contribuíram para construir o imaginário sobre essa boneca. Emília é uma personagem brasileira, que ao mesmo tempo passa por diversas culturas ocidentais, por representar anseios da mulher, e ter

acompanhado mudanças femininas e angústias de seu tempo. Ela teve uma liberdade de expressão que na época não podia existir para as mulheres, e Lobato escolheu caricaturistas para ilustrá-la. Estes, por sua vez; exemplificados aqui por Voltolino e Belmonte, estiveram à frente de seu tempo, observando tanto o cotidiano da comunidade paulista quanto a brasilidade das personagens lobatianas. Isso contribuiu para atribuir uma densidade sarcástica à sua imagem.

Ao mesmo tempo em que é representação de uma identidade cultural brasileira, em movimento constante, Emília é também uma personagem *aberta*. E para a noção de “obra aberta”, recorremos a Umberto Eco (2005), que ressalta: “mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (p.22). Defendemos que esta personagem possui tais características, e que por isso possibilita várias interpretações e muitas outras versões ilustradas, ou imaginadas pelo leitor. Personagem complexa, redonda, Emília esteve repleta de questionamentos e atitudes irreverentes, satíricas e críticas. Apesar de boneca, ela é a figura do *Sítio* que carrega maior humanidade. Para contrapor com a boneca e, dessa forma, destacá-la, Lobato amparou-se em personagens secundárias, planas, estereotipadas, que sustentaram suas densas falas, estas representadas pelas atitudes de seus desenhos.

A visualidade da boneca foi sendo criada tanto pelo texto de Lobato quanto pelas ilustrações que o acompanhavam. E cada ilustrador escolhido teve uma importância na construção de um imaginário para Emília. Os elementos visuais contribuíram para que se fixassem conteúdos verbais, pois a imagem toca sensivelmente o pequeno leitor. A tímida bruxinha de pano se transformou em figura de extrema expressividade, com atitudes e temperamento em transformações, até ser representada por uma expressão visual assustada e desprotegida, compatível com um momento de cristalização de Lobato. Após esta cristalização e a obra estar terminada, essa personagem foi novamente se construindo ludicamente, entre menina e boneca, aproximando-se cada vez mais do folclore brasileiro, dos mamulengos, dos retalhos, do colorido exuberante. E o seu riso sarcástico determinou uma personagem com um frescor poético, também representado pela imagem. Com isso, Emília foi se aproximando da essência da obra de Lobato, que carrega folclore, caricatura e ludicidade. Esse fenômeno se deve ao fato de que certas convenções gráficas de Emília foram geradas pelo texto escrito e por imagens apresentadas ao público.

Podemos entender que as ilustrações produzidas para representar Emília, de alguma maneira, ficaram na memória do ilustrador da geração seguinte, carregando mensagens

visuais. As ilustrações potencializaram o caráter satírico do texto de Lobato, assim, as Emílias ilustradas atribuíram qualidades ao texto verbal e contribuíram para apresentar as mensagens sugeridas pelo escritor. Emília foi representada nas histórias não apenas como um contraponto de figura não humana, mas com equivalente dimensão de Pinóquio: subvertendo, sugerindo abertura nas normas rígidas morais e imaginárias. Entretanto para Pinóquio, a narrativa acaba com uma moral tradicional, o que para Emília não acontece. Foi através dela que o escritor apresentou novos desafios à leitura, com ideias geniais, neologismos e até mentiras visivelmente descabidas (AZEVEDO, 1997).

Moradora do *Sítio*, um local imaginário criado por Lobato, um lugar representativo do interior do Brasil, Emília atua, muitas vezes, como uma criança que questiona, que erra, pergunta e tenta descobrir através da fantasia. Dessa maneira, a personagem promove um despertar do leitor para um Brasil da magia dos mamulengos, do folclore, da fada, do sonho e da consciência crítica.

4.3.2. A linotipia nas ilustrações em Lobato

A linotipia (impressão a quente, em chumbo) e o ofsete, dentre outras técnicas que surgiram no início do século XX, proporcionaram maior liberdade à criação das ilustrações, que não precisavam mais ser apenas feitas em gravura.

Mesmo assim havia ainda técnicas antigas, convivendo com as novas possibilidades tecnológicas e, na época em que Monteiro Lobato publicou o *Sítio do Picapau Amarelo* (1920-1948), os ilustradores ainda utilizavam a zincografia para imprimir as imagens.

Le Blanc, em 1996, aos 75 anos, considerado nessa época o último ilustrador histórico da Emília, vivo, admitiu em entrevista à revista *Veredas*, que eram muitas as limitações técnicas na época em que ilustrou os livros do escritor (**Figura 15**). Entre 1944 e 1946, o ilustrador trabalhou com Lobato na Editora Brasiliense e ilustrou 15 volumes.

O desenho tinha que ser o mais simples possível, em bico de pena, gravado em *clichê* de zinco ou de madeira, este ainda mais precário, e o papel de impressão não era grande coisa. Por isso mesmo não há diferenças marcantes entre os chamados ilustradores históricos, que se distinguem uns dos outros por sutilezas de estilo (*VEREDAS*, n.10, 1996, p. 16).

Figura 15: Ilustração, Le Blanc.



Fonte: Veredas, CCBB, 1996

Esta limitação fez com que a mancha gráfica se fixasse em um padrão de diagramação rígido. Hoje, com o advento da computação e novos recursos tecnológicos, isso pode ser redimensionado. Assim, um designer e ilustrador do século XXI, ao ler Lobato poderá representar a circularidade de sua obra (sem início nem fim). A obra lobatiana é vasta e rica em mensagens renovadoras e instigantes e, independente da idade do leitor, pode remetê-lo à infância de maneira afetiva e peculiar.

4.3.3.

Lobato: uma presença no discurso literário brasileiro

A investida de Lobato nos livros funcionou. Hoje vemos uma legião de “filhos”, “netos” e até “bisnetos” de sua literatura. O *Sítio* virou seriado de TV. Emília é uma das personagens de maior sucesso no Brasil.

Afirmamos a influência do discurso presente nos livros de Lobato nos leitores e gerações de escritores que o seguiram, a partir de estudos de J. Roberto Whitaker Penteado, em sua tese de doutorado, intitulada *Os filhos de Lobato* (1996). Para ele, a literatura infantil lobatiana produziu um legado de seguidores que iriam perpetuar a visão irreverente, assim como a fusão realidade/fantasia, própria das narrativas do *Sítio*.

Neste sentido, muitas crianças sonharam com este lugar, inúmeras vezes descrito em cartas ao escritor. Lobato foi considerado um “divisor de águas” que separou um Brasil insipiente em uma distribuição literária e um Brasil com editoras atuantes, com textos brasileiros publicados e divulgados na área das literaturas infantil e juvenil. Portanto, “Fazendo a herança do passado emergir no presente, Lobato

encontrou o caminho criador que a literatura infantil estava necessitando” (COELHO *apud* AZEVEDO, 1998, p.165).

Desta forma, defendemos que hoje a criança leitora brasileira está, pelo menos, despertada para refletir, a partir de idas e vindas ao mundo maravilhoso através das aventuras cotidianas. Está pronta a ter uma postura irreverente, questionadora, expressiva, à frente de qualquer ideia que lhe for apresentada. A criança contemporânea se permite ser subversiva, fantasiosa, irônica, divertida, a carregar em seu olhar a liberdade de uma vasta paleta de cores.

Defendemos também que, um ilustrador, havendo sido outrora leitor de Lobato, também carrega esta percepção humorada, transgressora e genuína. E a expõe, ao ilustrar para livro-ilustrado infantil.

Devido ao país ter ficado imerso em um regime militar (1964-1985), apenas após este período pode-se trazer a tentativa de Lobato de construir um Brasil indignado, mas otimista, na figura independente e ativa da Emília. Para Luiz Carlos Bresser-Pereira (Folha de São Paulo, 22 de agosto de 2004), esta tentativa de *emilice* brasileira é mais positiva do que a identidade cultural negativa do “Brasil-jeitinho”, trazida por Macunaíma, de Mário de Andrade. Emília carrega algumas das mensagens visuais representadas por seus ilustradores e a influência destes na interpretação do texto lobatiano é nítida. Na dissertação *Vi Lobato a partir de Emílias*, defendida em 2005, foi levantada a hipótese de que, as etapas do amadurecimento da personagem Emília deram-se também a partir das interpretações dos ilustradores que, selecionados pelo autor, representavam a ambiência de sua literatura em um dado momento histórico. As ilustrações, neste caso, foram vistas como *águas paralelas* ao desenvolvimento do texto escrito por Lobato (LIMA, 2005).

Como uma porta que se abria para os livros infantis ilustrados brasileiros, foi o período pós Lobato. Levanta-se a hipótese de que as publicações ilustradas do escritor contribuíram para criar uma memória visual e icônica, que permaneceu no imaginário de gerações de leitores, influenciando até as personagens da televisão. Esta memória visual ajudou a alimentar uma geração de filhos dos desenhos, os ilustradores. Estes são os agentes que interpretam e representam em tinta, lápis, rabiscos, manchas de cor, a visualidade da obra infantil de Lobato, que é tamanha. E assim, contribuem para deixar atual a imagem da sua literatura, influenciando ainda seus leitores (OLIVEIRA, 1996).

Aliada à influência de Lobato e seu discurso dialógico, em que a realidade se apresenta a partir de aventuras maravilhosas, e no diálogo entre diversos tempos, saberes, universos paralelos e discussão sobre eles, a rica visualidade

em sua obra contribui para influenciar novos autores e ilustradores brasileiros.

Paralelamente à influência lobatiana no discurso brasileiro, no ensino de artes há um acontecimento que ajuda a formar uma visão nova sobre a arte, no Brasil. Trata-se da implementação das *Escolinhas de Arte do Brasil* (EAB), em 1948, que assumiam uma postura de formar crianças e professores não nos moldes formais escolares, mas de maneira modernista, acreditando a arte ser livre expressão (BARBOSA, 1975, p. 46) e, portanto, possibilitar *o grito* do ser humano³. As EAB deram tão certo que lapidaram um *modus* de pensar do professor e aluno de Artes no Brasil.

Em plena ditadura, aprova-se a Lei de Diretrizes e Bases Nacional de 1971 (LDBN), incluindo no ensino médio, o ensino de Artes como Linguagens, códigos e tecnologias, considerando-o disciplina obrigatória. Para um estudante já alfabetizado, que quisesse seguir o caminho das Artes, percebe-se a arte integrada às tecnologias e à linguagem.

Entretanto, por não haver cursos universitários de formação de professores de ensino de artes, instaurou-se a polivalência como característica dos professores: qualquer um deles poderia completar sua carga horária, ministrando aulas de artes, até que, em 1973, nasceram os cursos universitários de licenciatura em artes, com duração de, no máximo, dois anos. Somente em 1983, aconteceu o primeiro curso de especialização em artes e esta década seguiu com o surgimento de associações de professores e artistas, que reivindicavam um novo espaço e conceito para este ensino no Brasil, acompanhando reflexões da contemporaneidade e da democracia insipiente brasileira (BARBOSA, 2009).

Paralelamente aos acontecimentos no ensino de artes, em que a presença de *Escolinhas de Arte* estimulava a expressão do indivíduo (década de 50 do século XX), o ensino médio estimulava a percepção de que Arte pertence à linguagem, código e tecnologia (LDBN, 1971), e o mercado editorial se consolidava com autores marcantes da literatura infanto-juvenil, como: Ana Maria Machado, Lygia Bojunga Nunes, Ruth Rocha, Roseana Murray, Ziraldo, Chico Buarque, dentre outros.

Monteiro Lobato havia aberto campo para a difusão e publicação do livro infantil brasileiro, o ensino de Artes havia sido estimulado através das *Escolinhas de Arte do Brasil*, a linguagem visual passava a ser valorizada no discurso artístico e uma identidade nacional apontava. Estes fatores proporcionaram o aparecimento de escritores e ilustradores que queriam representar o Brasil tanto rural quanto urbano. A criança brasileira representada tinha traços discursivos da Emília, que reivindicava, tinha voz ativa, subvertia e este

³ Criando uma metáfora relacionada à obra *O Grito*, de Edvard Munch 1893, pintura importante do movimento expressionista europeu.

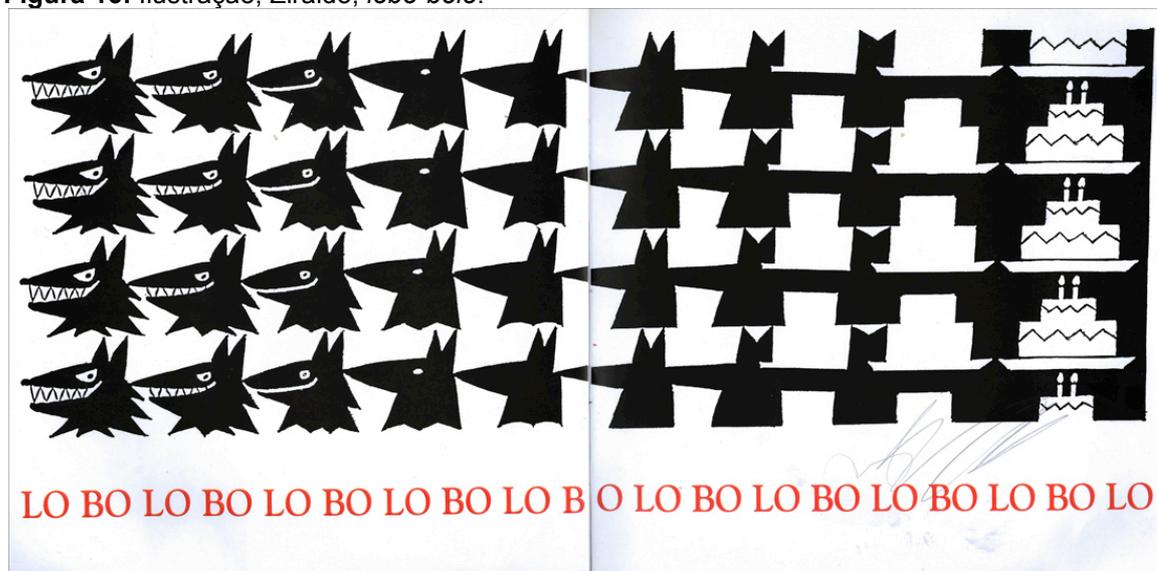
terreno se apresentou fértil para a literatura infantil. Na época da ditadura, o livro infantil passou a ser o objeto subversivo, no que diz respeito à denúncia de abusos do poder vigente, por estar sendo menos visado pela censura (MACHADO, 2001). Este olhar instaurou um sentido, pelo menos, crítico e questionador, presente nos livros infantis brasileiros atuais.

Durante a ditadura militar no Brasil, muitos autores brasileiros encontraram na literatura infantil o espaço para expor seus questionamentos e protestos contra a política de repressão imposta pelo governo. Tudo isso somente foi possível, porque a literatura infantil sempre foi considerada um gênero menor, que não apresentava maiores perigos, e, portanto, não era alvo do olhar incisivo dos censores. Dessa forma, vários autores denunciavam através de textos dirigidos ao público infantil os abusos de poder e a realidade politicossocial do país. Ana Maria Machado em seu livro de artigos *Texturas* (2001) registra bem esse momento, do qual foi ativa participante, como se lê no trecho a seguir:

[...]por incrível que pareça, os militares não deram a menor importância aos livros para criança. [...]. E acabou ocorrendo algo inesperado: foi justamente a partir do AI-5 que houve o chamado boom da literatura infantil brasileira[...] (MACHADO, 2001, p.81).

Por este viés, muitos escritores e ilustradores expunham um discurso crítico em seus textos, tanto verbal quanto visual, a exemplo do livro *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, ilustrado por Ziraldo, publicado em 1979. Registrando a passagem do medo de lobo, vivenciado por Chapeuzinho, que o transforma em bolo, com jogos lúdicos, promovidos tanto pela palavra quanto pela imagem de *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque e Ziraldo, representadas na **Figura 16** a seguir.

Figura 16: Ilustração, Ziraldo, *lobo-bolo*.



Fonte: BUARQUE. *Chapeuzinho Amarelo*, 2009, p. 26- 27.

Os livros eram ilustrados e os avanços tecnológicos possibilitaram o uso mais livre de cor, representação impressa de técnicas de ilustração variadas e, que aproximavam a linguagem verbal à visual, nessa modalidade de literatura.

Os textos desses escritores não apresentam uma visão pronta, mas um convite para partir do mundo da leitura para a leitura do mundo.

4.4. Ilustração em livro infantil brasileiro do século XXI: precursores

Durante o século XX, acompanhou-se o aparecimento e evolução rápida de novas tecnologias e o advento do computador. Essas novas tecnologias proporcionaram mudança significativa no modo de construir objetos e pensamentos. Elas ampliaram as possibilidades de reprodução e divulgação de livros impressos.

O ilustrador do século XXI poderá ilustrar com técnicas manuais, como aquarela, guache, lápis, carvão, colagem; ou com as tradicionais técnicas de gravura; ou até utilizar várias técnicas no computador; ou ainda dispor de todas as possibilidades juntas, a partir da escolha de técnicas manuais aliadas à digitalização, tratamento e finalização das imagens pelo computador.

A manipulação da ilustração pelo computador sugere combinações entre técnicas. Estas, misturadas, promovem novas modalidades de representação. As facilidades de impressão ampliaram os horizontes de integração texto e ilustração, podendo esta última cada vez mais dialogar com a palavra, criando maior interrelação de linguagens e ampliando a gama de sentidos textuais.

Um ilustrador e designer de livros, ao criar imagens hoje, pode representar com maior amplitude de escolhas as mensagens visuais interpretadas a partir do texto verbal do objeto. A fim de citar um exemplo da multiplicidade de possibilidades de um texto, presentes hoje no discurso de um ilustrador, opta-se por exemplificar a exposição *Visões da Emília*: o olhar de sete ilustradores brasileiros, realizada em 1996, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, de curadoria do ilustrador Rui de Oliveira, que traz um recorte desses novos ilustradores. A seguir fornecemos ao leitor um resumo das ilustrações produzidas a partir de interpretações de texto verbal para a exposição.

Sete ilustradores, tecnicamente capacitados, utilizaram seu repertório cultural para, ludicamente, representar Emília(s). A cada um coube, por sorteio, visualizar duas cenas de um entre os sete mais expressivos títulos de Lobato.

O grupo foi representado por consagrados ilustradores: Angela Lago, Eliardo França, Gerson Conforti, Jô Oliveira, Roger Mello, Rui de Oliveira e Ziraldo. Eles reinterpretaram, nessa mostra, a imagem da Emília.

Angela Lago

“O que é invejável na Emília é a sua capacidade de dizer só o que pensa e fazer só o que quer”. Angela Lago (1996).

Angela Lago, por exemplo, interpretou esta frase de Emília: “Nasci de uma saia velha de Tia Nastácia”, pensando em conceber a partir daí sua ilustração, mas, vendo na boneca um pouco de anjo, de humano e de capeta, optou por fazê-la em contraposição a um anjinho de asa quebrada.

Figura 17: Ilustração, Angela Lago.



Fonte: *Veredas*, CCBB, 1996.

A imagem representada na **Figura 17** foi produzida em tinta opaca (guache, acrílica, óleo etc.). Um tom avermelhado sustenta a narrativa, a postura com um certo desequilíbrio do anjo e seu rosto voltado para Emília, a ponta do nariz e ele, que parece olhar para ela mesmo sem olhos e boca delineados, e em silêncio, grita com seu rosto afogueado, enrubescido, sua asas como um grande vazio na pintura.

Eliardo França

“Emília não é só uma personagem, é uma coisa mágica” Eliardo França (1996).

Eliardo França viveu em uma fazenda no interior de Minas. Ele definiu Emília como um pouco de suas reminiscências infantis, representada na **Figura 18**.

Essa Emília é ser humano, mas carrega a fisionomia de boneca. A atitude também é intensa, de mãos na cintura, entretanto, curvada para o lado oposto do touro, este sim, dominando a cena, místico, inebriante, no céu do interior de um dos muitos Brasis.

Figura 18: Ilustração, Eliardo França.



Fonte: *Veredas*, CCBB, 1996.

Gerson Conforti

Gerson Conforti foi fiel a uma Emília que acreditava ser a definitiva, desenhada por Le Blanc, mestre a quem *preverencia*.

“Procurei respeitar essa imagem da boneca que tenho em mim, recebida dele, com toda vivacidade do seu desenho”. Gerson Conforti (2006).

Figura 19: Ilustração, Gerson Conforti .



Fonte: *Veredas*, CCBB, 1996

Na ilustração da **Figura 19**, a Emília se apresenta diminuta em relação às demais personagens, em um emaranhado de galhos de uma árvore do *Sítio do Picapau Amarelo*. A boneca se perde nos veios da árvore, mas também possui atitude desafiadora, mãos na cintura e inclinada para os meninos pendurados no alto da árvore sem olhar para baixo, onde há um rinoceronte.

Jô Oliveira

“Creio que Emília tem suas origens na *commedia dell’arte*, talvez ela seja parente de Pinóquio e até irmã dos bonecos de mamulengo do nordeste”. Jô Oliveira (1996).

Figura 20: Ilustração, Jô Oliveira.



Fonte: *Veredas*, CCBB, 1996.

Jô Oliveira, que é pernambucano, buscou situar a personagem entre o humano e as bonecas de pano de verdade, aproximando-a de “uma visão nordestina” que lembrava os bonecos do mestre Vitalino e as gravuras de cordel. Esta Emília, representada na **Figura 20**, possui postura tranquila, equilibrada, descabelada, com atitude ativa, percebida a partir da inclinação do corpo no sentido da sua interlocutora. O cenário gira em torno do diálogo entre Narizinho e Emília, que está centralizada na ilustração. Ela é a “voz” da imagem, a quem todos escutam.

Roger Mello

“Emília é a personagem lobatiana mais contraditória, ela é a síntese do caos na literatura de Lobato”. Roger Mello (1996).

Figura 21: Ilustração, Roger Mello.



Roger Mello acreditou que a boneca poderia ser tudo – daí o desafio de encontrar para ela uma imagem gráfica. Na **Figura 21**, a Emília parece estar na eminência de ser engolida por monstros lúdicos, e corre, com postura cíclica.

Apesar do reduzido tamanho da boneca, na ilustração, sua forma espiralada anima o seu movimento, dando-lhe vida e velocidade. Os bichos, ou monstros, ou seres encantados parecem demorar mais em alcança-la. Suas cores primárias, contrastam com as cores secundárias do cenário. E as folhas na vertical contrastam com o movimento cíclico que propõe a boneca.

Rui de Oliveira

“A Emília se autodefiniu como: eu sou um coração que pensa. Creio que isso diz tudo”. Rui de Oliveira (1996).

Rui de Oliveira não considerou uma boneca simples, feita de retalhos, o modelo plástico ideal para retratar Emília. Daí por que foi necessário buscar uma concepção fantástica, universalizante, representada na **Figura 22**.

Figura 22: Ilustração, Rui de Oliveira.



Fonte: Veredas, CCB, 1996.

Sua Emília transforma-se em uma espécie de *figura múltipla*: recortada, multifacetada, repleta de costuras, um membro de cada cor, um olho de cada cor, cabelos disformes e lúdicos. O cenário do Reino das Águas Claras e a cena de Narizinho e o Doutor Caramujo também são emblemáticas, pois é neste momento em que Emília começa a falar.

Ziraldo

“A boneca de pano evoluiu, se tornou gente de verdade. Mais que isso, no momento, seu status é de estrela em ascensão”. Ziraldo (1996).

Ziraldo considera Lobato sua iniciação, sua grande curiosidade. “Emília é a personagem mais acabada, saída do brasileiro mais delirante desse século”. Ziraldo (1996).

A **Figura 23** representa uma Emília que se aproxima de uma herança televisiva, gerada a partir do programa do *Sítio do Picapau Amarelo*, colorido para a TV Globo, na década de 70 do século XX. Emília está idealizada por Rui de Oliveira, para realçar a presença marcante da atriz Dirce Migliaccio.

Figura 23: ilustração, Ziraldo.



A Emília de Ziraldo é lúdica e sonhadora. Possui corpo de menina, mas sua cabeça acusa que é uma boneca. Recoberta por flores, Emília avista as constelações e as recria em seus olhos de estrela.

Herdeiros de Lobato

Os ilustradores da mostra carregavam de herança as primeiras ilustrações que *leram* de Emília(s) ilustrada(s). Estas foram produzidas pelos ilustradores de histórias, escolhidos por Lobato na primeira metade do século XX. Apesar das limitações técnicas, eles construíram traços da personagem que iriam se perpetuar na memória afetiva de seus leitores e autores futuros de literatura infantil brasileira, como já foi dito. Entretanto, a evolução tecnológica permitiu que a ilustração ficasse cada vez mais integrada ao texto verbal, contextualizada, sem depender de bordas ou sem limites gráficos. As facilidades digitais criaram novas possibilidades de combinações técnicas para se criar uma ilustração, utilizando sua materialidade como potencialidades semânticas de uma representação gráfica.

4.5. Ilustração & leitura

Todavia, não foi somente a transformação tecnológica que evoluiu o caráter narrativo das ilustrações em livro

infantil, a percepção pós-modernista do ensino de artes também gerou uma discussão em torno da leitura de imagens e do seu papel na formação estética de um indivíduo. Bernard Darras (2010) comenta que a valorização da ilustração na literatura abriu para o ensino de arte (na França) um outro ponto de vista, o da leitura.

Em 1996, acrescentou-se à LDBN conceitos de projeto, tais como: ideias de processo; contextualização; utilização do simbólico, de linguagens visuais (e sinestésicas); caráter interdisciplinar, cotidiana e de especificidades narrativas, próprios ao universo do Design de livros, especialmente a ilustração. Segundo Bomfim (1997), o Design é disciplina “transdisciplinar”, caracterizada pela “morfologia de uso e configurações do objeto e sistemas de representação” (p. 27-41). Para o autor, o conhecimento de projeto advém de outras disciplinas de maneira particular, e é de caráter ideológico. Não há para ele, portanto, um campo fixo do Design, que se recombina a cada necessidade ou proposta ideológica.

Caracterizado pela representação e pelo simbólico, neste caso consideramos o Design de livros intimamente ligado às Artes Visuais, especialmente neste conceito abordado pela LDBN, sendo aplicada a transdisciplinaridade entre Design-Artes e demais disciplinas, que se adequarão a cada projeto de ilustração para livros (ex. ecologia, psicologia, filosofia, física, geografia, história, matemática etc.).

Ana Mae Barbosa (2009) defende para o ensino de Artes uma “Abordagem Triangular” de “fazer-ler-contextualizar”. Abordagem esta apropriada da LDBN de 1996, transcrita como “produzir-apreciar-contextualizar”. O problema da palavra *apreciar*, discutido posteriormente por Barbosa, é a redução da característica de “uma interpretação para a qual colaboram uma gramática, uma sintaxe, um campo de sentido codificável e a poética pessoal do decodificador” (BARBOSA, 2009, p. XXXII).

Encontramos nas LDBN de 1996, uma oportunidade de aproximação entre Design e Artes Visuais. Acreditamos que este perfil disciplinar deva existir tanto para o ensino médio quanto para o ensino fundamental e, em parte, para a educação infantil. Justificamos esta proposta ao defendermos nossa crença de que uma criança, em fase de alfabetização, ao exercitar tais características das Artes Visuais apontadas acima, em um exercício artístico, está aprendendo noções de projeto gráfico, de metodologia visual e, principalmente, de leitura. Sendo assim, estará, da mesma maneira que verbalmente, sendo alfabetizada visualmente (com caráter transdisciplinar), e auxiliada em sua alfabetização funcional e cultural.

Defendemos que aplicar no ensino de Artes a análise como fundamento para um entendimento estético e o fazer

(as oficinas) como aplicação prática desse entendimento, ambos contextualizados, são características principais do entendimento da ilustração em livro-infantil brasileiro como instrumento de reflexão do Design na contemporaneidade. A trans e a interdisciplinaridade, o multiculturalismo, a apropriação, subversão, tradução, multissemiótica etc. são questões abordadas na leitura de ilustrações em livros-ilustrados infantis que podem potencializar um indivíduo para sua humanidade, conseqüentemente, humanização das tecnologias e do Design. Tais questões também estimulam uma alfabetização cultural, abrindo caminhos para novas atualizações críticas em relação ao contexto socioeconômico-cultural ao qual pertencem.