UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Michaela Pivetti

A fantasia, o design e a literatura para a infância.

Fundamentos para uma gramática
contemporânea da fantasia nos livros ilustrados

São Paulo
2018

Michaela Pivetti

A fantasia, o design e a literatura para a infância.

Fundamentos para uma gramática
contemporânea da fantasia nos livros ilustrados

Tese apresentada à
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo (FAUUSP) para
obtenção do título de Doutora em Design

Área de concentração:
Design e Arquitetura

Orientadora:
Professora Doutora Clíce de Toledo
Sanjar Mazzilli

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM
RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB
RESPONSABILIDADE DA AUTORA E
ANUÊNCIA DA ORIENTADORA.

A versão original, em formato digital,
ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.
São Paulo, 6 de julho de 2018

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação parcial ou total deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo**

Pivetti, Michaela

A fantasia, o design e a literatura para a infância. Fundamentos para uma gramática contemporânea da fantasia nos livros ilustrados / Michaela Pivetti; orientadora Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli. – São Paulo, 2018.
333p.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design e Arquitetura

1. Design Gráfico. 2. Comunicação Visual. 3. Literatura. 4. Produção Editorial. 5. Imaginação infantil. 6. Fantasia. 7. Linguagem. I. Mazzilli, Clíce de Toledo Sanjar, orient. II. Título

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em <<http://www.fauusp.br/fichacatalografica/>>

PIVETTI. Michaela

A fantasia, o design e a literatura para a infância. Fundamentos para uma gramática contemporânea da fantasia nos livros ilustrados

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da Universidade
de São Paulo (FAUUSP) para obtenção
do título de Doutora em Design

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.
Julgamento _____

Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr.
Julgamento _____

Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr.
Julgamento _____

Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr.
Julgamento _____

Instituição: _____
Assinatura: _____

Orientadora

Profa. Dra. Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli
Julgamento _____

Instituição: FAU USP
Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

À artista plástica Maria Lúcia Pacheco de Oliveira Pivetti,
que enche meus olhos até hoje.

A Joana e Aurora, sempre.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli, pelo apoio durante todo o curso.

Ao Prof. Dr. Luciano Migliaccio, pela oportunidade de diálogo e contribuições.

Ao Prof. Dr. Claudio Portugal, pela disponibilidade e paciência.

Ao Prof. Dr. Marcos Braga, pelas interlocuções e sugestões.

Especial agradecimento ao Prof. Pino Boero, da Universidade de Gênova, pela gentilíssima abertura demonstrada, seguindo à distância e com dedicação o rumo das minhas investigações.

À Profa. Marcella Terrusi, da Universidade de Bolonha, que também se demonstrou solícita, concedendo-me a oportunidade de uma entrevista.

Aos Professores Mario Bisson, Mario Piazza e Barbara del Curto, do Politécnico de Milão, pelo apoio e disponibilidade.

Aos editores que me receberam na Itália, especialmente Paolo Canton e Francesca Zoboli da Topipittori, e Francesca Archinto da Babalibri, Gabriella Armando e Paola Vassalli.

Particular agradecimento aos Professores Aramis Luis Silva, João Pacheco de Oliveira Filho e Massimo Pivetti, pelo privilégio do diálogo.

Por fim, um especial agradecimento àqueles que me apoiaram na realização deste projeto: particularmente, o editor Norian Segatto, pelo companheirismo e imensa colaboração; Leonardo Monopoli, pelo envio de livros da Itália; a Dra. Monica Campeggi, da Biblioteca di Scienze dell'Antichità e Filologia Moderna da Universidade de Milão, pelo apoio e gentileza; Marcelo Max de Araujo; Aurelia Fontana Giusti; e os novos amigos Alessandra Tagliabue e Vincenzo Del Ninno que me hospedaram em sua casa, em Milão.

À CAPES/CNPq, pela bolsa concedida.

RESUMO

PIVETTI, Michaela. **A fantasia, o design e a literatura para a infância. Fundamentos para uma gramática contemporânea da fantasia nos livros ilustrados.** Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, SP, 2018.

A literatura para a infância trabalha com a imaginação, mas nem sempre com a fantasia, entendida como operar criativo sobre esta. Partindo de tal pressuposição, a tese desenvolve um estudo sobre a literatura contemporânea representada pelos livros ilustrados e procura fundamentar parâmetros para uma leitura da fantasia na produção desses livros, a partir da teoria literária e do design. Para isso investiga também a noção de gramática sugerida pelo escritor italiano Gianni Rodari. Para estabelecer os contornos do conceito de fantasia — encontrado inicialmente em Bruno Munari (“Fantasia”, 1977) e Gianni Rodari (“Gramática da Fantasia”, 1973) — indaga quais definições em torno da noção emergem da filosofia, da expressão artística, da teoria literária e da tradição narrativa. Com base nos princípios e propostas dos dois autores-inventores, Munari e Rodari, que originaram o interesse pelo tema, o estudo esforça-se em configurar um quadro de referências teóricas e analíticas que possibilite definir o objeto em relação à literatura e ao design. Procura, na história do conhecimento e da arte, os marcos que ajudam a identificar os aspectos de estética e linguagem que interessam aos propósitos de criatividade da fantasia e investiga, na teoria literária, os componentes dessa criatividade na construção narrativa. Em seguida, assumindo a noção de projeto, própria do design, como ponto de ligação entre definições de poética identificadas na literatura e o planejamento gráfico, propõe a noção de poética visual como estratégia narrativa dos livros ilustrados e procura estabelecer relações entre projeto e gramática a partir da teoria do design e de estudos sobre a linguagem dos livros ilustrados. Em termos metodológicos, partindo de indagações surgidas anteriormente à sua proposta, da experiência de projeto com livros ilustrados e de uma primeira sistematização de dados, este estudo qualitativo, modalidade de inquérito filosófico e caráter observacional, baseou-se em revisão bibliográfica, pesquisa de campo e dados colhidos a partir de entrevistas semiestruturadas que serviram para ajudar a compreender o estado da arte da literatura contemporânea para a infância. Partindo do pressuposto de que a chave de leitura representada pela fantasia permite observar questões relativas a criação e linguagem, inerentes à expressão (visual) narrativa do gênero, o estudo propõe quatro categorias de análise — *experimentação*, *transgressão*, *humor/medo e absurdo* — para uma leitura da fantasia em corpo de obras selecionado da produção contemporânea ocidental, verificando a correspondência com as hipóteses de trabalho do estudo acerca da noção de fantasia e de gramática. Finalmente, os aspectos identificados com base no desenvolvimento analítico indicam como, a partir de determinadas definições, a fantasia pode contribuir: 1) para uma leitura da originalidade narrativa dos livros ilustrados e 2) para servir de instrumento de investigação da criatividade; com isso, confirmando o vigor da proposta munari-rodariana.

Palavras-chave: Fantasia. Literatura para a infância. Livros ilustrados. Narrativa. Design. Projeto. Poética visual. Gramática. Linguagem.

ABSTRACT

PIVETTI, Michaela. **Fantasy, design and children's literature. Foundations for a contemporary grammar of fantasy in picturebooks.** Doctoral dissertation. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, SP, 2018.

Literature for children does work with imagination but less frequently with fantasy, the latter being regarded as a creative intervention on the former. Starting from this premise, the thesis develops a study on contemporary literature as represented by picturebooks and aims at establishing a few parameters for a depiction of fantasy in the production of these books, based on literary theory and design. To this aim, the notion of grammar originally put forward by the Italian writer Gianni Rodari is analysed. In order to establishing the boundaries of the fantasy concept – originally to be found in Bruno Munari (“Fantasia”, 1977) and in Gianni Rodari (“Grammatica della Fantasia”, 1973) – the definitions of the concept are examined which emerge from philosophy, artistic expression, literary theory as well as from the narrative tradition. Based on the principles and proposals developed by the two just mentioned authors-inventors, Munari and Rodari, which provoked the original interest in the field, the study tries to build a framework of theoretical and analytical references that might render it possible to define the subject-matter of fantasy in relation to both literature and design. The elements are then searched, through the history of knowledge and the history of art, that may help to single out which aspects of esthetics and language are susceptible of involving the creative objectives of fantasy, and the components of this creative activity in narrative constructions are examined within literary theory. Following this, the design notion of ‘project’ is taken as the connecting link between the different definitions of poetics singled out in graphic planning and in the literature, with a view to putting forward a notion of *visual poetics as a narrative strategy* for picturebooks and relationships are established between project and grammar – relationships based on design theory as well as on existing studies around a language of picturebooks. From the methodological point of view, the study – its philosophical approach and observatory character – originated from previous inquiries; it was then developed through a bibliographical survey, field research and data collected from semi-structured interviews that helped to figure out the state of the art in contemporary literature for infancy. Starting from the premise that, within this type of narrative-visual expression, the interpretative key represented by fantasy allows one to tackle questions concerning both creation and language, the study goes on suggesting four analytical categories – *experimentation, transgression, humour/fear, absurdity* – for approaching and understanding fantasy in contemporary selected works of Western authors. Finally, the argument is put forward, on the basis of the elements outlined throughout the proposed analysis, that fantasy may contribute 1) to a deciphering of the narrative originality of picturebooks and 2) to providing an instrument for analyzing creativity, thus confirming the robustness of the Munari-Rodarian approach.

Keywords: fantasy, literature for the infancy, picturebooks, narrative, design, project, visual poetics, grammar, language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	“Mémoires”, de Gui Debord	39
Figura 2	Mapa de influências, de Marian Bantjes	40
Figura 3	Mapa tipográfico, de Paula Scher	40
Figura 4	Mapas da Avenida Paulista, de Carla Caffé	41
Figura 5	Poemas da “Caixa Preta”, de Augusto de Campos e Julio Plaza	43
Figura 6	“Poemobiles”, Julio Plaza e Augusto de Campos	43
Figura 7	Entrada da mostra “Giro Giro Tondo. Design for Children”, no Museu do Design da Triennale, Milão	44
Figura 8	Seção “Munari” no Museu do Design da Triennale, Milão	45
Figura 9	Pesquisa sobre conforto em uma poltrona desconfortável	47
Figura 10	“Filastrocche in cielo e in terra”	49
Figura 11	Bob Dylan, de Milton Glaser	55
Figura 12	“The smallest elephant in the world”, de Milton Glaser	57
Figura 13	“Little 1”, de Paul Rand	58
Figura 14	“Sparkle and Spin”, de Paul Rand	58
Figura 15	Cartaz para Olivetti, de Egidio Bonfante	60
Figura 16	Cartaz para a Olivetti, de Milton Glaser	60
Figura 17	Cartaz para a Olivetti, de Giovanni Pintori	61
Figura 18	Máquina de escrever Olivetti	61
Figura 19	Coleção “Tantibambini”	66
Figura 20	Capa do livro “Fantasia”, de Bruno Munari	71
Figura 21	“Morning sun”, de Edward Hopper	89
Figura 22	“São João Batista”, de Leonardo da Vinci	90
Figura 23	Curva do desenvolvimento da imaginação, de Ribot	96
Figura 24	Operações da inteligência segundo Munari	99
Figura 25	Estande de livros infantis	136
Figura 26	“O pássaro na gaiola”, de Javier Zabala	138
Figura 27	“O livro sem figuras”, de B.J. Novak	144
Figura 28	Páginas internas de “O livro sem figuras”	145
Figura 29	“Den roda traden”, de Tord Nygren	156
Figura 30	Exemplo de limerique, de Edward Lear	163
Figura 31	Exemplo de limerique	170
Figura 32	“Onde vivem os monstros”, de Maurice Sendak	187
Figura 33	Lista de <i>patterns</i> visual-verbais, de Bonsiepe	190

Figura 34	<i>Pattern</i> : Especificação visual-verbal Elizabeth Stewart Swimwear	191
Figura 35	<i>Pattern</i> : Fusão visual-verbal Baumann Leichtmetall Rolladen robust und dauerhaft	191
Figura 36	<i>Pattern</i> : Cadeia visual-verbal e sinédoque	191
Figura 37	<i>Pattern</i> : Re-metáforica	191
Figura 38	<i>Pattern</i> : Metonímia	192
Figura 39	<i>Pattern</i> : Inversão metafórica ou re-metáfórica	192
Figura 40	Mapa do metrô de 1909 e a versão de Harry Beck	195
Figura 41	<i>Grid</i> como base estrutural de planejamento	196
Figura 42	<i>Grid</i> como base estrutural de planejamento	196
Figura 43	<i>Grid</i> como base estrutural de planejamento	196
Figura 44	<i>Grid</i> como base estrutural de planejamento	197
Figura 45	<i>Grid</i> como base estrutural de planejamento	197
Figura 46	<i>Grid</i> como base estrutural de planejamento	198
Figura 47	“Animals should definitely not wear clothing”, de Judi Barret e Ron Barrett	202
Figura 48	“Jojo la mache”, de Olivier Douzou	202
Figura 49	“The lost thing”, de Shaun Tan	202
Figura 50	“The little flower king”, de Kveta Pacovská	203
Figura 51	“The little flower king”, de Kveta Pacovská	203
Figura 52	“Flying”, de Kveta Pacovská	203
Figura 53	“Alphabet”, de Kveta Pacovská	203
Figura 54	“My bedtime monster”, de Kveta Pacovská	204
Figura 55	“Onde vivem os monstros”, de Maurice Sendak	211
Figura 56	“Granpa (Vovô)”, de John Burningham	212
Figura 57	“I Prelibri”, di Bruno Munari	215
Figura 58	“Toc-toc. Chi è? Apri la porta”, de Bruno Munari	215
Figura 59	“Nella notte buia”, de Bruno Munari	216
Figura 60	“Toc-toc. Chi è? Apri la porta”	216
Figura 61	“La dame hiver”, dos Irmãos Grimm, ilustração de Nathalie Novi	219
Figura 62	“Moi et rien”, de Kitty Crowther	220
Figura 63	Corbelle et Corbillo: cinq rêves, six farces et un voyage”, de Yvan Pommaux	220
Figura 64	“Ma maison”, de Delphine Durand	221
Figura 65	“The three pigs”, de David Wiesner	224
Figura 66	“The three pigs”, de David Wiesner	224

Figura 67	“The three pigs”, de David Wiesner	225
Figura 68	“The three pigs”, de David Wiesner	225
Figura 69	Livros de Gianni Rodari	234
Figura 70	Livros de Gianni Rodari	234
Figura 71	Representação da gramática rodarian	236
Figura 72	Bruno Munari	241
Figura 73	Gianni Rodari	241
Figura 74	Gianni Rodari	241
Figura 75	Bruno Munari	241
Figura 76	Método de design de Bruno Munari	244
Figura 77	Capa do livro “Até as princesas soltam pum”	262
Figura 78	Imagem do livro “Até as princesas soltam pum”	263
Figura 79	Imagem do livro “Até as princesas soltam pum”	263
Figura 80	Imagem do livro “Até as princesas soltam pum”	264
Figura 81	Imagem do livro “Até as princesas soltam pum”	264
Figura 82	Capa do livro “Até as princesas soltam pum”	265
Figura 83	Imagem do livro “Who’s afraid of the Big Bad Book?”	266
Figura 84	Imagem do livro “Who’s afraid of the Big Bad Book?”	266
Figura 85	Imagem do livro “Who’s afraid of the Big Bad Book?”	267
Figura 86	Imagem do livro “Who’s afraid of the Big Bad Book?”	268
Figura 87	Imagem do livro “Who’s afraid of the Big Bad Book?”	268
Figura 88	Imagem do livro “Who’s afraid of the Big Bad Book?”	268
Figura 89	Imagem do livro “Who’s afraid of the Big Bad Book?”	269
Figura 90	Imagem do livro “Who’s afraid of the Big Bad Book?”	269
Figura 91	Imagem do livro “Who’s afraid of the Big Bad Book?”	270
Figura 92	Imagem do livro “Who’s afraid of the Big Bad Book?”	270
Figura 93	Imagem do livro “Who’s afraid of the Big Bad Book?”	271
Figura 94	Imagem do livro “Who’s afraid of the Big Bad Book?”	272
Figura 95	Capa do livro “The adventures of the dish and the spoon”	273
Figura 96	Imagem do livro “The adventures of the dish and the spoon”	274
Figura 97	Imagem do livro “The adventures of the dish and the spoon”	275
Figura 98	Imagem do livro “The adventures of the dish and the spoon”	275
Figura 99	Imagem do livro “The adventures of the dish and the spoon”	275
Figura 100	Imagem do livro “The adventures of the dish and the spoon”	275
Figura 101	Imagem do livro “The adventures of the dish and the spoon”	276
Figura 102	Imagem do livro “The adventures of the dish and the spoon”	276
Figura 103	Imagem do livro “The adventures of the dish and the spoon”	277
Figura 104	Imagem do livro “The adventures of the dish and the spoon”	277

Figura 105	Imagem do livro “The adventures of the dish and the spoon”	277
Figura 106	Imagem do livro “The adventures of the dish and the spoon”	277
Figura 107	“Le Forchette”, de Munari	278
Figura 108	“Flicts”, de Ziraldo	278
Figura 109	Capa do livro “In bocca al lupo”	278
Figura 110	Imagem do livro “In bocca al lupo”	279
Figura 111	Imagem do livro “In bocca al lupo”	281
Figura 112	Imagem do livro “In bocca al lupo”	281
Figura 113	Imagem do livro “In bocca al lupo”	282
Figura 114	Imagem do livro “In bocca al lupo”	282
Figura 115	Capa do livro “Un grande giorno di niente”	283
Figura 116	Imagem do livro “Un grande giorno di niente”	284
Figura 117	Imagem do livro “Un grande giorno di niente”	284
Figura 118	Imagem do livro “Un grande giorno di niente”	285
Figura 119	Imagem do livro “Un grande giorno di niente”	285
Figura 120	Imagem do livro “Un grande giorno di niente”	286
Figura 121	Imagem do livro “Un grande giorno di niente”	286
Figura 122	Imagem do livro “Un grande giorno di niente”	287
Figura 123	Imagem do livro “Un grande giorno di niente”	287
Figura 124	Imagem do livro “Un grande giorno di niente”	288
Figura 125	Imagem do livro “Un grande giorno di niente”	289
Figura 126	Capa do livro “L’estate de Garmann”,	289
Figura 127	Imagem do livro “L’estate de Garmann”	290
Figura 128	Imagem do livro “L’estate de Garmann”	290
Figura 129	Imagem do livro “L’estate de Garmann”	291
Figura 130	Imagem do livro “L’estate de Garmann”	291
Figura 131	Imagem do livro “L’estate de Garmann”	292
Figura 132	Imagem do livro “L’estate de Garmann”	292
Figura 133	Imagem do livro “L’estate de Garmann”	293
Figura 134	Imagem do livro “L’estate de Garmann”	293
Figura 135	Imagem do livro “L’estate de Garmann”	294
Figura 136	Imagem do livro “Who’s Afraid of the Big Bad Book?”	295
Figura 137	Imagem do livro “Até as princesas soltam pum”	295
Figura 138	Capa do livro “A child of books”	296
Figura 139	Página do livro “A child of books”	297
Figura 140	Página do livro “A child of books”	297
Figura 141	Página do livro “A child of books”	298
Figura 142	Página do livro “A child of books”	298
Figura 143	Página do livro “A child of books”	298

Figura 144	Página do livro “A child of books”	298
Figura 145	Página do livro “A child of books”	298
Figura 146	Página do livro “A child of books”	298
Figura 147	Página do livro “A child of books”	298
Figura 148	Página do livro “A child of books”	299
Figura 149	Página do livro “A child of books”	299
Figura 150	Página do livro “A child of books”	299
Figura 151	Página do livro “A child of books”	299
Figura 152	Página do livro “A child of books”	299
Figura 153	Página do livro “A child of books”	299
Figura 154	Página do livro “A child of books”	299
Figura 155	Página do livro “A child of books”	299
Figura 156	Página do livro “A child of books”	299
Figura 157	Imagem do livro “Flotsam”	300
Figura 158	Página do livro “A child of books”	301
Figura 159	Página do livro “A child of books”	303
Figura 160	Página do livro “A child of books”	303
Figura 161	Página do livro “A child of books”	303
Quadro 1	As categorias nos livros analisados	304

SUMÁRIO

1.	CARACTERIZAÇÃO GERAL DA PESQUISA	21
1.1	Objeto de estudo	22
1.2	Problema fundamental	22
1.3	Objetivos gerais, específicos e último	22
1.3.1	Objetivo geral	22
1.3.2	Objetivos específicos	23
1.3.2.1	A fantasia	23
1.3.2.2	A fantasia e a literatura/literatura para a infância	23
1.3.2.3	Projeto e gramática	23
1.3.2.4	Aplicação das noções de fantasia e gramática aos livros ilustrados	23
1.3.3	Objetivo último	23
1.4	Introdução ao estudo	24
1.5	Justificativas da pesquisa	25
1.6	Definições e conceitos-chave	30
1.7	Pressuposições	32
1.8	Delimitações	34
1.9	Apresentação do objeto de estudo e considerações preliminares	35
1.9.1	Munari, Rodari e as visualidades da fantasia	44
1.9.2	Contexto contemporâneo	51
1.9.3	“A época em que usamos a fantasia” (POWERS, 2008)	52
1.9.3.1	“A fantasia ao poder”	54
1.9.4	O design italiano: indústria e artesanaria para uma sociedade real	58
1.9.5	“Para que serve um livro?” (MUNARI, 1980)	64
1.9.6	Munari e Rodari: autores-inventores	69
2.	QUADRO REFERENCIAL TEÓRICO	73
2.1	Temas norteadores do estudo e roteiro do percurso	74
2.2	A fantasia	86
2.2.1	Fantasia, razão e criatividade	87
2.2.2	A leitura e as fábulas	92

2.2.3	Entre dois mundos: desenvolvimento mental e imaginação	95
2.2.4	A memória e a inteligência segundo Munari	98
2.2.5	A fantasia como categoria de linguagem	99
2.3	Transgressão, norma e formas da fantasia: riso, metáfora e poesia	100
2.3.1	O riso e a fantasia	103
2.3.1.1	O riso vazio da modernidade	110
2.3.1.2	O vigor da fantasia	112
2.3.2	Metáfora(s) e linguagem	113
2.3.2.1	Do símbolo à heresia da desconstrução	114
2.3.2.2	O percurso filosófico da fantasia	118
2.3.2.3	Fantasia e “Ciência Nova”	119
2.3.3	Fantasia e poesia: a dimensão poética da modernidade	120
2.4	Da poesia à experimentação narrativa: o jogo de brincar com regras	122
2.5	A poética como projeto	124
2.5.1	Um novo modelo artístico do mundo	125
2.5.1.1	Por uma visão <i>paragramática</i>	127
2.5.2	Apontamentos para uma poética visual (de projeto)	128
2.6	A literatura para infância	129
2.6.1	Livros “vivos” e livros “mortos”: uma falsa distinção como bom pretexto de análise	132
2.6.2	Leitor implícito em tempos de <i>crossover picturebooks</i>	133
2.7	A estratégia narrativa como questão criativa	136
2.7.1	“Regras do jogo” da narrativa	140
2.7.2	Desafios e jogo duplo: Carlo Collodi, Gianni Rodari e o caso do livro sem figuras	141
2.7.3	Transferência de ponto de vista: do autor para o leitor	145
2.8	A narrativa como experiência: da criação à recepção	147
2.8.1	A leitura	148
2.8.1.1	Materialidade e um novo sistema de objetos	149
2.8.1.2	Condição <i>da</i> e <i>das</i> linguagens	150
2.8.2	A narrativa como efabulação	151
2.8.2.1	Limites do mundo ficcional e relação com a fantasia	153
2.9	O fabuloso, o “dualismo do mundo” e a fantasia	154
2.9.1	As dimensões do maravilhoso	156
2.10	Do fantástico à fantasia: elementos essenciais	158
2.10.1	O deslocamento	160
2.10.2	O humor, o medo e o estranhamento	161
2.10.3	A transgressão	162

2.11	Uma nota de <i>nonsense</i> e “as palavras como brinquedos”	162
2.11.1	As <i>palavras-valise</i> e as “rimas loucas” inspiradas em “Alice”	168
2.11.2	Rodari, os ingleses e a inconventionalidade	169
2.11.3	Edward Lear, autor-ilustrador, e considerações sobre um formato muito especial: o “limerique-imagem”	170
2.12	As fábulas italianas: de Calvino a Rodari	172
2.13	Outras instâncias da forma narrativa	175
2.13.1	O bosque narrativo de Dante Alighieri	177
2.13.2	A dimensão temporal como arquitetura do espaço narrativo (ou, a forma visual como dimensão temporal da narrativa)	179
2.14	Literatura para a infância: por uma nova configuração de estudos	183
2.15	O design	185
2.15.1	O planejamento gráfico	186
2.15.2	O projeto gráfico como estratégia narrativa	188
2.15.3	Estruturas e funções: <i>patterns</i> , diagramação e <i>grid</i>	189
2.15.3.1	O <i>pattern</i> como instrumento metodológico	189
2.15.3.2	Munari e as “relações entre aquilo que se conhece”	193
2.15.3.3	Os <i>templates</i> e a organização diagramática	194
2.15.3.4	O <i>grid</i> : ferramenta material e teórica	195
2.15.4	Criatividade e método	198
2.15.5	Do “ <i>graphic picture book</i> ” ao “ <i>narrative picturebook</i> ”	201
2.15.6	Livros ilustrados: cenário contemporâneo	205
2.16	A gramática (dos livros ilustrados)	205
2.16.1	A dinâmica verbal-visual suspensa pelo fio narrativo	207
2.16.2	O contraponto como instrumento de análise	210
2.16.3	O autor ilustrador e a dupla autoria	214
2.16.4	A (dia)gramática de Linden	217
2.16.5	Uma diagramação multiforme	218
2.16.5.1	“Cada um vê aquilo que sabe”	226
2.16.5.2	O poético artístico e a poética visual do projeto	227
2.16.6	Gramática: notas ao redor do termo	229
2.16.7	A gramática da fantasia	233
2.16.8	A ruptura (da lógica) e o binômio	237
2.16.9	Inventário da figuração fantástica	239
2.16.10	Uma dupla fantástica: Rodari e Munari	240

4	ANÁLISE DOS RESULTADOS	249
4.1	Pontos investigativos e objetivos alcançados	250
4.2	Critérios gerais	251
4.3	As categorias	255
4.4	Critérios específicos: instrumental analítico de apoio	256
4.4.1	Quadro Munari: a composição da fantasia em imagens	258
4.5	As obras e os agrupamentos: primeiras identificações	260
4.5.1	“Humor/medo”	262
4.5.2	“A criança e sua voz interior” e “férias”	283
4.5.3	Distintos graus de fantasia	295
4.5.4	Imaginação e metalinguagem	296
4.5.5	As categorias nos livros analisados	304
5	CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS	307
	Referências bibliográficas	316

1. CARACTERIZAÇÃO GERAL DA PESQUISA

1. CARACTERIZAÇÃO GERAL DA PESQUISA

1.1 Objeto de estudo

A fantasia e os livros para crianças, em particular, os livros ilustrados.

1.2 Problema fundamental

Partindo das noções de fantasia propostas pelos estudos do designer Bruno Munari, no livro “Fantasia”, e do escritor Gianni Rodari, em “Gramática da Fantasia”, publicados nos anos setenta, que aspectos relevantes, sobretudo de criação, linguagem e estética, podem ser identificados no design dos livros ilustrados da literatura infantil contemporânea? Com base na articulação entre as propostas dos dois autores e definições em torno do conceito de fantasia que emergem da filosofia, da expressão artística, da teoria literária e da tradição narrativa, de que forma é possível fazer uma leitura da fantasia por meio da análise de sete obras nacionais e estrangeiras selecionadas da produção ocidental do século XXI (duas últimas décadas)? De que maneira os princípios da gramática rodariana associados àqueles da fantasia munariana, em conjunto com instrumental de análise de estudos recentes sobre a linguagem dos livros ilustrados, podem contribuir para uma leitura contemporânea da fantasia na literatura para a infância?

1.3 Objetivos gerais, específicos e último

1.3.1 Objetivo geral

Este trabalho tem por objetivo identificar por meio de uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório, em termos culturais, estéticos, de projeto, criação e linguagem, entre outros, aspectos relevantes da produção contemporânea de literatura para a infância, em particular os livros ilustrados, a partir do recorte da fantasia e de uma hipótese de aplicação sobre esta de uma gramática, conforme releitura de noção proposta por Rodari. Situando o conceito de fantasia com base na associação dos princípios propostos por dois autores-inventores, Bruno Munari e Gianni Rodari, em “Fantasia” (1968) e “Gramática da Fantasia” (1973), na literatura e na comunicação visual, pretende-se indagar se

aquela noção de fantasia continua válida hoje, e por meio de quais possíveis semelhanças, e tentar concluir qual seria o caminho para identificar uma possível gramática contemporânea da fantasia.

1.3.2 Objetivos específicos

1.3.2.1 A fantasia

A partir das propostas dos autores Bruno Munari e Gianni Rodari, investigar a noção de fantasia, buscando identificar marcos notáveis da história do conhecimento e da arte que fundamentem o conceito de fantasia para a perspectiva de interesse do estudo.

1.3.2.2 A fantasia e a literatura/literatura para a infância

Estabelecer relações entre fantasia e literatura a partir de noções da teoria literária e da tradição narrativa.

1.3.2.3 Projeto e gramática

Estabelecer relações entre projeto e gramática a partir da teoria do design e de estudos sobre a linguagem dos livros ilustrados.

1.3.2.4 Aplicação das noções de fantasia e gramática aos livros ilustrados

Propor categorias de análise para uma leitura da fantasia em corpo de obras selecionado da produção contemporânea, verificando a correspondência com as hipóteses de trabalho do estudo acerca da noção de fantasia e de gramática.

1.3.3 Objetivo último

O objetivo deste estudo *em e de* design é sistematizar a partir de um conjunto orgânico, articulado com outros campos do saber, um corpo cultural-material e investigativo-conceitual que possa contribuir para a compreensão da

literatura, e da literatura para a infância, ao mesmo tempo que propõe noções de aplicabilidade específica para o projeto de livros ilustrados.

Também, a hipótese de que exista uma gramática da fantasia sugere a possibilidade de se criarem modelos de leitura aplicáveis a percepções de diferentes ordens: em outros campos de interesse podem ser observados temas, fenômenos e manifestações (sociais, culturais, estéticas, praxiológicas, por exemplo) que, a partir do estudo de determinados elementos e configurações, permitam relevar categorias úteis de conhecimento.

No que tange à disciplina, as considerações sobre os aspectos culturais, estéticos, de criação, de linguagem, de projeto, de leitura, de procedimentos metodológicos e técnicos, evidenciados por meio das análises do estudo, pretendem contribuir para ampliar o repertório teórico em design, com fundamentação que sirva à experiência e à compreensão dos processos que a regem. Desse modo, visa a fortalecer também a prática profissional de designers, educadores, editores, autores e pesquisadores em geral. É a partir da totalidade desse conjunto que se completa a finalidade última do trabalho proposto por esta tese.

1.4 Introdução ao estudo

Dois autores modernos de reconhecida inovação criativa e pedagógica, no campo do design e da literatura infantil, se ocuparam da fantasia e dos livros, Bruno Munari e Gianni Rodari, e, durante a década de 1970, escreveram pequenos tratados sobre o tema da fantasia: “Gramática da Fantasia” (Rodari, 1973) e “Fantasia” (Munari, 1977).

Este estudo de design é uma tentativa de fundamentar parâmetros para uma leitura da fantasia na literatura contemporânea para a infância a partir da teoria literária e do design e considera como objetos de interesse os livros ilustrados, aqui entendidos como representativos dessa produção. Para isso investiga também a noção de gramática sugerida por Rodari.

Com base nos princípios e propostas dos dois autores-inventores que originaram o interesse pelo tema, Munari e Rodari, o estudo procura definir o conceito de fantasia, esforçando-se em configurar um quadro de referências teóricas e analíticas que possibilite definir o objeto em relação à literatura e ao

design. Procura, na história do conhecimento e da arte, os marcos que ajudam a identificar os aspectos de estética e linguagem que interessam aos propósitos de criatividade da fantasia e investiga, na teoria literária, os componentes dessa criatividade na construção narrativa.

Em seguida, assumindo a noção de projeto, própria do design, como ponto de ligação entre o conceito de poética da literatura e o planejamento gráfico, procura estabelecer relações entre projeto e gramática a partir da teoria do design e de estudos sobre a linguagem dos livros ilustrados.

Assim, partindo do pressuposto de que a chave de leitura representada pela fantasia permite observar questões relativas a criação e linguagem, inerentes à expressão (visual) narrativa do gênero, o estudo propõe quatro categorias de análise para uma leitura da fantasia em corpo de obras selecionado da produção contemporânea, verificando a correspondência com as hipóteses de trabalho do estudo acerca da noção de fantasia e de gramática.

Os livros ilustrados escolhidos para a análise foram selecionados com base nos seguintes critérios: 1) obras nacionais e internacionais reconhecidas como expoentes da literatura contemporânea para a infância pelos estudos do campo e que tenham, eventualmente, recebido premiações importantes; 2) obras da produção ocidental que tenham sido publicadas no século XXI; 3) obras que apresentem pelo menos uma ou mais categorias propostas pelo estudo.

A partir da noção de fantasia que emerge do embasamento teórico e, sobre esta, da hipótese de aplicação de uma gramática, o estudo procura verificar: 1) se há continuidade ou ruptura com aquela concepção de fantasia dos anos setenta, proposta por Munari e Rodari; 2) se aquela noção de gramática continua aplicável hoje; 3) quais possíveis associações permitem identificar parâmetros para uma gramática contemporânea da fantasia.

1.5 Justificativas da pesquisa

O começo de uma série de experiências de trabalho com livros ilustrados, chamando a atenção para as particularidades que definem sua criação e produção editorial, provocou o interesse pelo campo da literatura para a infância, até então novo para esta autoria. A consultoria de edição de arte para uma conhe-

cida editora especializada¹ e a encomenda para o design, planejamento gráfico e ilustrações de três livros ilustrados com histórias de James Joyce² permitiram atentar para algumas questões, determinadas por indagações sobre produção, linguagem e metodologia que surgiram durante os dois processos, tanto de consultoria editorial, quanto de criação. Por exemplo:

- 1) Como se adapta um projeto pronto, principalmente quando é estrangeiro, concebido em outro contexto de língua, cultura e tipo de produção editorial?
- 2) Como é trabalhada especificamente a tradução do texto: como as editoras tratam disso?

A esse respeito, Francesca Archinto, dona da famosa editora italiana Babalibri, que desde 1999 tem parceria com a editora francesa “L’école des loisirs” da qual compra títulos para tradução e publicação na Itália, revela que a tradução é tarefa árdua na literatura infantil, ao contrário do que se possa crer: textos curtos não representam menor trabalho, mas uma síntese de enunciado verbal que, se não for traduzido adequadamente, com precisão de sentido, compromete o efeito das palavras e, portanto, toda a obra (informação pessoal)³.

- 3) Para um designer, pensar um projeto criando as próprias imagens é um processo diferente do que compor uma comunicação visual editando elementos prontos: o fato muda a concepção da matéria com que se está trabalhando. De que maneira isso incide no processo criativo?

- 4) O que as crianças vão achar daquilo que irão ver? E como se comunicar visualmente com uma criança? O que deve ser levado em conta?

- 5) O que quer dizer projetar um livro para crianças: encontrar a linguagem delas (posto que se saiba qual seja) ou propor uma nova? A estética que o designer adulto convencionou ser infantil, no sentido de atraente para a criança, atrai, de fato, a criança? Nesse sentido, qual é o caminho para conseguir uma produção visual de literatura para a infância que seja original/encantadora?

- 6) Onde se encontra a fantasia nas narrativas visuais? O que é fantasia: inventar uma história ou interpretá-la com originalidade?

¹ Brinque-Book, 2010 (ano inteiro).

² “O gato e o diabo” (2013), “Os gatos de Copenhague” (2014) e “Os três macaqueiros de Zurique” (2015, no prelo), editados e publicados pela Editora Iluminuras.

³ Entrevista presencial concedida em 27 mar. 2017, na sede da editora Babalibri, em Milão, Itália.

7) Quando a história não foi concebida por quem a desenha, quais são os limites entre a tradução do conteúdo em narrativa visual e a reinvenção da narrativa por meio dessa mesma linguagem?

8) *Silent book* (ou livro sem texto): e se a narrativa for composta apenas por imagens, quais os critérios de análise?

Esse primeiro conjunto de problematizações, que orienta, direta ou indiretamente, boa parte dos aspectos de criação e recepção analisados por este estudo, foi acompanhado pela prática de algumas atividades: intervenções pontuais sob forma de palestra e oficinas⁴ que, paralelamente às experiências anteriores, foram fundamentais para refletir sobre o campo e, ao mesmo tempo, sistematizar uma série de dados que consentisse buscar parâmetros de conceituação para uma proposta investigativa maior.

Dentre as particularidades, o que mais chamava a atenção era o interesse que a produção gráfico-editorial de livros ilustrados desperta, e não somente daqueles voltados para a infância. Um interesse que se confirma a cada ano observando-se o número de debates e atividades promovidos em torno do tema. Um fenômeno, portanto, a ser estudado pelo design. Nas últimas décadas, houve um aumento perceptível de livros ilustrados⁵. Nas livrarias brasileiras e estrangeiras apresenta-se grande número de livros dirigidos ao público infantil que atraem, inclusive ou especialmente, a atenção dos leitores adultos – não raro, o ambiente das livrarias destinado ao gênero tornou-se um espaço de intimidade lúdica entre adultos e crianças.

Na notória feira internacional de Bolonha, na Itália, a “Bologna Children’s Book Fair”⁶, que há mais de cinquenta anos dedica-se exclusivamente à literatura

⁴ PIVETTI, M.; ANTENORE, A.; TARABORELLI, R.; LOPES, T. “Como nascem os livros para crianças” (Coordenação e apresentação Michaela Pivetti), 2014. PIVETTI, M.; SEGATTO, N. Atividade Laboratório: Oficina no Istituto Europeo di Design (IED) na Design Weekend/Design em Livro: I Festival do Livro de Design e do Design do Livro, 2014. PIVETTI, M. Atividades Laboratório (duas): Contação de história e Oficina, durante “Semana Literária”, no Colégio Notre Dame, 2014. PIVETTI, M. Atividade Laboratório (a convite da Editora Iluminuras): Contação de história “Il Feira Literária de São Bernardo” (FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), 2013.

⁵ Dados do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (Snel) mostram, por exemplo, que o crescimento de vendas do gênero infantil em 2016, em relação a 2015, foi de 28%. Nesse período, o mercado geral de livros caiu 9,7%. Disponível em: <<http://agencia-brasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2017-04/livros-infantis-ganham-espaco-no-mercado-brasileiro>>. Acesso em 27 fev. 2018.

⁶ No ano de 2017, entre março e abril, visitou-se a edição 54 da Feira como pesquisa de campo para este estudo.

para a infância, é possível analisar as transformações tipológicas da produção internacional e, sobretudo, observar o teor do debate em torno dos livros. A maneira como os diversos aspectos artísticos, editoriais, culturais e tecnológicos que cruzam o campo são tratados reflete a complexidade do universo contemporâneo, revelando também o estado da arte dessa produção em crescimento.

Em premiações como o Prêmio Jabuti, o mais prestigiado no Brasil desde 1958, também verifica-se o interesse crescente na literatura para a infância, especialmente com relação aos projetos gráficos. A inclusão de novas categorias de premiação, como história em quadrinhos, em 2017, demonstra haver uma tendência a dar ênfase às diferentes modalidades visuais da narrativa, correspondendo a uma valoração das qualidades de manufatura gráfica e seus processos de produção que tornam os livros atraentes artefatos culturais e também de consumo.

A despeito da questão mercadológica (dependendo do contexto da política vigente os livros infantojuvenis podem ser vendidos a programas de governo em grandes quantidades), o interesse crescente pelos livros ilustrados, e não somente os que são dirigidos para o público infantil, sugere que o design gráfico desenvolve papel fundamental nas propostas da narrativa contemporânea, em razão de todos os aspectos de projeto que lhe são próprios. É por meio dos processos de interação entre recursos gráficos e diferentes linguagens com que trabalha, que o design permite indagar as possibilidades e os limites da criação literária, como os aspectos de estratégia narrativa e de recepção.

Entre todos, os livros ilustrados representam ser hoje o suporte com qualidade gráfica mais privilegiado, se não ideal, para a experimentação (visual) narrativa. Os projetos absorvem tipologias e estilos de linguagem advindos de outros suportes e campos sem aparente restrição, inclusive de faixa etária do público leitor. Uma necessidade de inovação que se torna imperativa principalmente como resposta à demanda do mercado⁷. Assim, somados às possibilida-

⁷ Sobre isso Samuel Leon, proprietário e editor da Iluminuras, de São Paulo, que há cerca de dez anos entrou no mercado da literatura infantojuvenil, argumenta: "O crescimento do livro ilustrado no Brasil está associado à concorrência deflagrada por demandas oriundas das escolas do ensino privado e, principalmente, do setor público da educação, que passou a entender o livro para crianças e adolescentes como ferramenta central para o desenvolvimento dos hábitos de leitura. Essa situação, em que o conteúdo (estético-literário: os assuntos e como tratá-los visualmente) está ligado a questões econômicas, permitiu o ingresso ao mercado de novos escritores e ilustradores. As editoras, em sua busca por novidades em vista de possíveis adoções e compras por parte das escolas ou de programas do governo, terminaram por produzir mudanças significativas na maneira de ver e usar o livro infantojuvenil" (informação pessoal: depoimento cedido por email em 1 mar. 2018).

des de autoria que o gênero oferece, os objetos dessa literatura para crianças adquirem muitas vezes *status* de objeto colecionável, na condição de artefato artístico de natureza visual-plástica, autoral, como os livros de artista. Distinguem-se destes, no entanto, pelo caráter de produto industrial, produzido em escala e submetendo-se às normas e processos de um tratamento editorial.

A aproximação íntima entre texto e imagens, as quais em alguns casos chegam a substituí-lo, como acontece nos chamados *silent books* (TERRUSI, 2017a), leva pesquisadores do campo das letras, especializados em literatura infantil, a também considerar o tema das imagens em função da forma visual da linguagem, incorporando conceitos de semiótica e aproximando-os dos aspectos da estética figurativa. Aqui se propõe o inverso: olhar para a literatura a partir do design.

Sugere-se então uma diferente aproximação, tanto do ponto de vista do campo científico, da ciência por meio da qual é visto o objeto do trabalho, quanto do ponto de vista da forma específica segundo a qual os objetos, os livros, são analisados: isto é, a utilização da fantasia como instrumento analítico.

A originalidade das propostas tanto de Munari quanto de Rodari está em tratar a fantasia como categoria em si, e quando Rodari apresenta a ideia de gramática (para invenção e escrita de histórias para a infância) acrescenta a esta um estatuto de linguagem. O estudo se apropria dessa visão original da fantasia como uma linguagem de gramática própria, trazendo o conceito de matriz moderna para o design da contemporaneidade.

É desse modo que o tema da gramática percorre latente toda a proposta investigativa, reafirmando por sua vez o design, não somente ele próprio como linguagem, mas como campo autônomo de pensamento (DONDIS, 1991). Condição que apontaria para a necessidade de um letramento visual maior, além do verbal escrito adquirido pela tradição da cultura ocidental, conforme defendido por diversos autores (SANTAELLA, 2005; KRESS; LEEUWEN, 2008), não somente do design (BONSIEPE, 2011; LUPTON, 2008), mas dos estudos mais recentes sobre literatura para a infância (TERRUSI, 2017).

O esforço de identificar uma possível categoria de linguagem, a fantasia, esboçando parâmetros para uma hipotética gramática, a gramática contemporânea da fantasia, dentro da linguagem do design contemporâneo na produção de livros ilustrados, e verificar como esta pode servir enquanto chave de

leitura, tem por finalidade alargar a compreensão *do* e *sobre* o campo (design), abrindo possibilidades para um novo instrumental de análise de projeto.

Há por fim duas considerações que parecem apontar para uma finalidade mais ampla de um estudo como este sobre o operar criativo da fantasia nos processos da imaginação. Primeiramente, ao tratar da produção literária para a infância, o design também contribuiria no sentido de um contraponto ao suposto processo de alienação provocado pelo excesso imagético da atualidade, a esta altura já menos discutido do que se fazia há dez, vinte anos. No entanto, a “paralisia da imaginação como faculdade produtiva das imagens”, apontada por Giulio Carlo Argan (2003, p. 215), continua representando o risco ou o sintoma de uma “passiva aceitação das imagens que formam o ambiente efêmero, mas real, da existência” na sociedade contemporânea. Isso leva a outra consideração de Argan: a de que a escola seria hoje o único programa de ação do design. Este pressuposto representa aqui mais um elemento de justificativa para o interesse das análises. Considerando a dimensão de formação e educação que a literatura apresenta, mesmo fora da esfera da produção didática, os livros ilustrados encontram-se sem dúvida inseridos nesse programa de ação destacado por Argan, correspondendo a uma atuação cultural e social do design.

1.6 Definições e conceitos-chave

Sobre a definição de *gramática*, que é também conceito-chave da proposta investigativa, destaca-se o sentido oximórico ou paradoxal proposto por Rodari do termo gramática associado ao da fantasia. A palavra gramática⁸ assume um caráter jocosos, provocador, quando associado ao que imaginamos ser a fantasia: a “sisudez” do sentido da primeira emprestando seriedade “científica” ao sentido anárquico da segunda. A configuração semântica rodariana resume a maneira de o autor se aproximar da literatura para a infância, e também ajuda a compreender como tanto ele quanto Munari enfrentam o tema da fantasia. Por isso a associação dos dois termos representar tão bem o enfrentamento das questões tratadas por este estudo.

⁸ “Estudo ou tratado dos fatos da linguagem, falada e escrita, e das leis naturais que a regulam” ou “livro em que se acham expostas as regras da linguagem” (Dicionário Aurélio).

Gramática, que na antiguidade tinha um significado mais amplo do que a representação formal da linguagem, significando a própria disciplina ou campo de estudos, representa em geral o conjunto de saberes que integram uma linguagem, todos eles e não apenas a escrita ou falada. A partir disso, a noção de gramática apresenta dupla função de valores: uma mais teórica e a outra, na associação com a fantasia, de explicitação não somente das ideias rodarianas mas também da natureza do objeto relacionado ao imaginário e suas formas de construção por meio da linguagem.

O termo *narrativa*, de maneira geral correspondendo à ficção literária, representa aqui um conceito-chave, como as definições e as análises ao longo do estudo demonstram. Enquanto gênero derivado da narração, inclui, em sentido amplo, todos os textos de caráter narrativo, da fábula à biografia, ao poema, mas comumente circunscreve-se aos textos em prosa de ficção como o conto, a novela, o romance, com exclusão dos textos ensaísticos, historiográficos etc.

Tal ficção, principalmente a do romance, se afirma na modernidade do século XIX com a ascensão da burguesia nas grandes cidades, quando jornais, cartazes e outros artefatos de comunicação passam a circular, configurando o início de um novo modelo, o da informação. Walter Benjamin, defensor daquele traço ancestral da narrativa associado à tradição oral que garantiria que a experiência humana continue sendo transmitida através dos tempos, preconiza que a informação colocaria em xeque esse processo de transmissão da experiência (BENJAMIN, 2000). Segundo ele, o ato de informar implicaria uma comunicação autoexplicativa, sem outro propósito a não ser o de permitir uma “verificação imediata” dos fatos apresentados, e esse interesse em transmitir “o puro em si” do acontecimento narrado, característica típica do relatório, definiria a informação como uma comunicação compreensível “em si para si”, eliminando o processo de interpretação (BENJAMIN, 1991). A transformação do paradigma definiria o homem moderno, que, segundo Benjamin, teria perdido a capacidade de narrar histórias, com consequências críticas para a sociedade.

A noção de *narrativa* se transforma junto com a literatura e o modo como a sociedade se relaciona com esta: na contemporaneidade parece que os parâmetros da construção ficcional se dilatam, ao mesmo tempo em que a essência da matéria literária representada pela noção de texto torna-se cada vez mais híbrida, como a teoria literária vem apontando. Este estudo entende os livros ilustrados como objetos literários que abrangem novas formas de *narratividade* e

linguagem, ao mesmo tempo em que carregam aquele traço narrativo ancestral de transmissão da experiência defendido por Benjamin, particularmente intrínseco à efabulação. Um traço que contempla, inclusive, a dimensão moral.

Linguagem, assim como *cultura*, não precisa de definições prévias: mesmo sendo utilizadas como categorias de diferentes escalas e sentidos, o contexto de uso facilmente as esclarece. *Cultura* como categoria geral ou como conjunto de características que define um determinado agrupamento social ou comunidade; *cultura de massa* para distinguir certos requisitos histórico-sociais da condição moderna a partir da segunda metade do século XX. *Linguagem* como categoria geral e como ciência, por exemplo, o design; ou *linguagem* para distinguir aspectos estéticos específicos, como *linguagem figurativa* ou *linguagem verbal*.

Do mesmo modo *categoria*, definição de classificação ampla e ao mesmo tempo específica, também se esclarece por meio do contexto de uso. Tanto pode expressar qualidade ou nível, quanto ter um sentido de classificação taxonômica, ou representar conjuntos maiores e abstratos (o conjunto dos conceitos fundamentais do entendimento, conforme conceito da filosofia moderna kantiana).

Para o estudo “fábula” tem um sentido geral de estrutura — corpo narrativo de uma efabulação, como esquema geral da narração ficcional — quanto serve para indicar, sem entrar no mérito das definições de gênero (salvo quando necessário ou indicado pelos próprios autores), todo o conjunto de um universo mais amplo relacionado a mitos, lendas, fábulas morais e de corte, contos de fadas e, sobretudo, contos populares —, e de que Gianni Rodari e Bruno Munari se apropriam, em determinado tempo e espaço poéticos.

1.7 Pressuposições

Algumas definições ajudam a fixar questões tratadas por este estudo e são representadas pelas seguintes pressuposições:

1) Entende-se que sempre haverá fantasia na literatura para a infância se esta for entendida como imaginação. No entanto, nem todas as obras do gênero trabalham intencionalmente a fantasia como categoria, ou seja, o operar criativo da fantasia sobre a imaginação.

2) O pressuposto acima implica um segundo, que é base da hipótese inves-

tigativa: a fantasia tem forma e corresponderia a um tipo de linguagem.

3) Do que decorre: a fantasia é pesquisável enquanto categoria de representação. Consequentemente, é possível identificar padrões narrativos e estéticos que contribuam para compor um quadro de parâmetros.

4) Livros ilustrados são livros em que a comunicação visual tem valor fundamental na construção narrativa, constituindo a linguagem própria dos livros.

5) O entendimento de narrativa no contexto da atualidade (demonstrado inclusive pelos diversos usos do termo) influi e molda o objeto literário representado pelos livros ilustrados e sua linguagem, tornando-os atualmente uma das expressões mais contemporâneas da literatura, não somente aquela para a infância.

6) Os livros ilustrados para crianças são artefatos culturais da literatura e do design.

7) O design é projeto e linguagem. Enquanto linguagem corresponde a um sistema composto por relações entre elementos básicos, padrões e processos (LEBORG, 2015) por meio do qual o designer trabalha a comunicação visual que lhe interessa, segundo um maior ou menor grau de conhecimento, repertório e capacidade criativa.

8) O design aqui considerado opera a partir dos recursos de linguagem de tipo gráfico, como a dos livros, produtos de jornalismo impresso (jornais e revistas), cartazes, peças para sinalização e outras interfaces gráficas: cada qual com características próprias, segundo a comunicação visual ali trabalhada (editorial, jornalística, informativa, publicitária etc.). O planejamento gráfico é o planejamento visual que contempla todos os projetos para suportes com características de plano bidimensional, mesmo quando for para obtenção de efeitos tridimensionais e de movimento, incluídos os para suportes web. O eixo estrutural gráfico-narrativo dos livros é a sequencialidade das páginas, a partir do qual são trabalhadas todas as possibilidades de linguagem. Por sua vez, o planejamento editorial é o planejamento que contempla todas as etapas do processo de edição, da concepção à finalização do livro para sua publicação, envolvendo todos os aspectos logísticos de produção e de mercado (por exemplo, distribuição, divulgação e venda).

9) Presente e contemporaneidade são entendidos aqui como parte do processo histórico, em que, conforme define Giulio Carlo Argan, a história é vista

como estrutura orgânica na qual cada sociedade trabalha em direção a um bem comum, identificando “no projetar seu momento prático”. Projeto e planejamento são considerados “processos integrados a uma concepção da sociedade como um vir a ser histórico” (ARGAN, 2003, p. 203). O design entendido como projeto carrega em si essa função social e cultural (BONSIEPE, 2011).

1.8 Delimitações

O estudo se ocupa de design e planejamento gráfico de livros enquanto objetos literários, representando a análise de todos os recursos de linguagem gráfica de que o projeto lança mão para a comunicação visual realizada para o suporte livro enquanto tal, definido por características materiais e de uso como o plano bidimensional e a leitura sequencial característicos da condição narrativa, e não enquanto objeto de arte a partir do qual trabalhar conceitualmente valores plásticos.

No entanto, essa condição não limita a variação no trabalho estético de linguagem previsto para a forma narrativa dos livros ilustrados. A dimensão de livro-objeto é considerada na delimitação de uma materialidade gráfica mais do que plástica, qualquer aspecto de tridimensionalidade resultando dos recursos da especificidade de projeto. É com base nessa delimitação formal, não limitadora das possibilidades criativas mas definidora do objeto narrativo materializado pelo formato do suporte e uso do objeto livro, que se analisa o design da literatura dos livros ilustrados.

Embora na produção contemporânea aspectos formais de acabamento e produção tendam a convergir, mesclando as tipologias industrial e artesanal — livros de artistas sendo publicados segundo o padrão editorial convencional (de reprodução industrial), enquanto livros em geral tendem a diminuir suas tiragens graças à impressão digital⁹ —, livros de artista e peças únicas não são objeto direto das análises deste estudo. Dá-se preferência à produção editorial de tipo industrial, mesmo quando de baixa tiragem. Uma delimitação que incide na concepção dos livros ilustrados enquanto: 1) artefatos culturais que respondem a requisitos do mercado; 2) produtos editoriais cuja viabilização depende, entre outros

⁹ A impressão digital, embora ainda apresente um custo alto, permite realizar um número menor de impressões do que o sistema de impressão gráfica rotativa ou *offset* que trabalha somente com tiragens elevadas, geralmente a partir de mil exemplares. O problema do número elevado implica inclusive a questão logística do armazenamento dos livros que ficam em estoque (costuma-se imprimir mais do que se vende).

fatores, da maneira pela qual cada editora enfrenta esses requisitos e os resolve segundo uma determinada proposta curatorial e estratégica (financeira e de *marketing*) — condição relacionada à dimensão econômica e cultural do sistema em que os livros se inserem; 3) objeto industrial, condição que, mesmo apresentando formatos mais adaptados às necessidades e prerrogativas da produção contemporânea, situa os livros em uma dimensão social em que arte e princípios de qualidade estética devem fazer parte do sistema da cultura de massa.

1.9 Apresentação do objeto de estudo e considerações preliminares

“As imagens de um livro são a primeira galeria de arte que uma criança visita” — a notória frase de Květa Pacovská (STOPPANI, 2005, p. 30), artista gráfica e autora conhecida de livros para crianças, representa uma das maneiras de se interpretar um livro ilustrado. Sabe-se por experiência que um livro com imagens pode vir a ser muitas coisas, além de uma galeria de arte em seu sentido estrito, mas a frase permite introduzir o objeto e a natureza das questões, apresentando o traço comum das considerações de estudiosos, editores e autores sobre o gênero. No âmbito contemporâneo, os livros ilustrados representam um espaço especial de experimentação visual e narrativa, produções que têm por finalidade atrair a atenção do espectador/leitor que, segundo estudiosos, editores e autores, não se trata somente da criança, mas também do adulto.

O possível estupor e encantamento da cena de uma criança entrando pela primeira vez em uma grande galeria, que abriga obras de diferentes tipos e tamanhos feitas por homens de todos os tempos, é uma boa representação de iniciação no mundo (da civilização), um tema que certamente pode ser figurado de infinitas formas narrativas. Mas, antes mesmo de pensar na composição acabada que essa cena poderia assumir por meio dos artifícios técnicos e estéticos do trabalho de linguagem, por exemplo, em um livro ilustrado, tentar imaginar tal experiência por nós mesmos *fantasiando* sobre ela em um exercício que passa pelos sentidos e pela abstração, a partir do que o repertório individual e cultural nos permite, situa o papel da arte em relação a este estudo *de* e *em* design. Um papel que corresponde à ponte entre realidade e imaginário de que especificamente os livros tornam-se porta-vozes por meio da imaginação.

Representadas pelas obras, expostas e imaginadas (em uma galeria não cabe tudo e é preciso escolher), as diferentes formas artísticas, em suas distintas práticas, expressões e contextos ao longo da história, comporiam então a gale-

ria agora transformada de Pacovská, uma galeria imaginária, ou do imaginário coletivo que a literatura representa e alimenta enquanto arte.

Os livros, até hoje um dos principais repositórios desse fazer artístico, incorporam em sua materialização, inaugurada com a escrita e a reprodução de textos e de imagens, aqueles aspectos de tecnologia, produção, estética e linguagem que irão definir o curso da modernidade. No entanto, é da tradição oral que os livros herdam sua vocação narrativa, que se transforma e renomeia com o passar dos séculos e com a inclusão de novas escritas no mundo contemporâneo, o que contribui para torná-los um paradigma de difícil superação.

Se a erudição, representada tradicionalmente por livros e literatura, cede lugar para uma cultura voltada à informação e a um saber mais genérico e difuso, em que os meios para produção e consumo da comunicação operam em sistema que favorece um uso funcional do conhecimento, ainda assim é necessário contar histórias, sejam quais forem os signos ou os códigos da linguagem, para garantir a sobrevivência do humano (BENJAMIN, 2000). De um ponto de vista social e político, é importante lembrar que um sistema engendrado no consumo precisa de ficção inclusive para poder garantir sua própria manutenção, mesmo que essa ficção não seja propriamente produto da arte literária: o importante é ter narrativas. Esse fato contribuiria para explicar, em parte, o fenômeno da ampla difusão do termo *narrativa* para os mais variados contextos¹⁰, correspondendo, inclusive, a estudos mais recentes da teoria literária sobre *narrativa* e *narratologia* (ALTMAN, 2008; BAL, 2009; PUCKETT, 2016), que consideram diversas categorias de textos, inclusive visuais, e incorporam outras disciplinas, além da literária¹¹. A palavra *narrativa*, sob o signo da comunicação e da informação em excesso, passa a ter um valor de destaque, e do ficcional literário se transfere para outros domínios discursivos.

Mas o entendimento preliminar da ficção enquanto literatura, e portanto enquanto arte — aquele campo de elaboração entre realidade e imaginário, de

¹⁰ Segundo Victor Aquino Correa, por exemplo, professor doutor de Estética da ECA-USP: “Profissionais de comunicação, mormente aqueles que trabalham com memória empresarial, utilizando enredos sobre organizações, sobre fundadores de organizações, produtos pioneiros [...] começaram a falar em ‘novas narrativas’. As quais nada mais são (opinião minha) do que literatura. Literatura, como são as biografias, as crônicas e quaisquer descritivos, independente de terem relação com o mundo da produção e do consumo” (informação pessoal: depoimento dado por email em 2 fev. 2018).

¹¹ Na ECA-USP, o Grupo de Estudo de Novas Narrativas (GENN), criado pelo professor doutor Paulo Nassar, do Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo, se ocupa do tema *novas narrativas*.

cada um e coletivo, que precede as características específicas de texto, figuras e design (a composição visual narrativa do livro) —, renova, para este estudo, seu valor cultural, no que esta tem de mais criativo. Esse valor, ou virtude da literatura, como a entenderia Italo Calvino, é o estímulo ao pensamento abstrato, que operando a partir da realidade por meio de uma fabulação infinita do mundo, contada, escrita e trabalhada esteticamente pela linguagem, infere sobre este e sobre a existência. É por essa perspectiva que se entende o papel de formação que a literatura desempenha na educação e, de maneira geral, na construção dos indivíduos, representando um direito de todos (CÂNDIDO, 2017).

O aspecto definidor e intrigante da literatura para a infância é o caráter iniciático que se cumpre por meio da narração das histórias mais marcantes ou no contato com os artefatos mais notáveis, notadamente os livros que nos chamam a atenção ou que ficaram na memória desde a infância. A experiência estética de tipo poético, às vezes pré-literal, que renova o sentimento do “tudo é possível” próprio da criança, e que servirá depois para a criatividade dos artistas, nos livros ilustrados toma forma por meio da aproximação perceptível entre as linguagens textual e visual, em graus de elaboração de escrita e leitura que variam imensamente segundo a capacidade e as expectativas do narrador e em níveis diferentes de realização, conforme o repertório dos leitores.

Entre autores e leitores, o campo comum e de troca é a imaginação, que na literatura para crianças ganha figuração narrativa surpreendente ou encantadora, e o elemento que representa o “tudo é possível” ao mesmo tempo da iniciação e da linguagem (dos livros ilustrados) é a *fantasia* — por definição munariana, o exercício de abstração mais livre de todos e também o mais criativo — conforme será visto neste estudo. A fantasia é a faculdade (MUNARI, 1995) que permite uma operação liberatória potencialmente capaz de estimular a mente para novas fantasias ou invenções (RODARI, 1982) que, por sua vez, poderão ser trabalhadas de forma estética para futuras composições da imaginação por meio da criatividade cultivada na fase adulta (VIGOTSKY, 2014), ou na próxima experiência artística.

Além do “tudo é possível” representado pela faculdade de fantasiar, há outro componente que integra, ou mesmo resume, a dimensão de iniciação que a experiência estética dos livros ilustrados propõe. Uma fantasia própria do homem, quase ontológica, a fantasia das fantasias que o artista tenta recriar em seus esforços de linguagem, que é a condição de ver as coisas pela primeira vez. É notório o argumento do diretor de cinema francês François Truffaut (1932-1984) que dizia que as crianças já traziam natural poesia e que por isso seria dis-

pensável injetar mais, acrescentando que qualquer gesto de uma criança na tela é como o primeiro, algo inimitável. O sentido do primeiro gesto como expressão única do indivíduo ou de um grupo, inimitável mesmo que reproduzível, é uma questão intrínseca à arte e contribui, além da variedade de recursos que a linguagem oferece, para explicar a atração que os livros ilustrados, também chamados *picturebooks* ou álbuns ilustrados, podem exercer e aproximá-los do livro experimental (PAIVA, 2010) ou dos livros de artista¹².

A infância é o estado por excelência de formação da experiência e da identidade do indivíduo. Autores e obras se encontram exatamente nesse ponto da vida dos leitores. Outros leitores, educadores, genitores ou professores se acham a reviver sua experiência original com os livros, na mediação do encontro entre crianças e obras, por meio da leitura ou da escolha dos títulos. Se a arte é a ponte entre realidade e imaginação na qual autores procuram os meios estéticos de construção da fantasia, a pedagogia é o campo institucionalizado e ao mesmo tempo crítico desse encontro. A maneira como a sociedade vê a criança e vê a literatura para a infância na formação dos indivíduos é um dos aspectos que integram o campo pedagógico e compõem o conceito de educação que cada contexto social e cultural forma para si.

Design é projeto, o campo que trata das formas e processos específicos por meio dos quais determinadas composições de códigos e signos de diferentes linguagens podem comunicar visualmente para públicos definidos. É também o campo que permite pensar a cultura no processo histórico por meio da análise da produção de artefatos de uso e comunicação, contemplando todos aqueles aspectos de linguagem, tecnologia, estética, práticas e comportamento que a definem. Por ser um sistema de comunicação engendrado sobretudo na produção de imagens (ARGAN, 1986), o design por sua vez molda a cultura que na condição contemporânea é regida pelo signo da visualidade. Ao mesmo tempo que almeja autonomia teórica, o campo se articula em torno de uma concepção cada vez mais integrada e orgânica de cultura (JULIER, 2006), na prática, diversificando suas áreas de atuação e operando tendencialmente em estratégias de planejamento ou gerenciamento de sistemas complexos, principalmente de informação (DURLING; FRIEDMAN, 2000).

¹² A esse respeito é interessante consultar o Archivio Ó. P. L. A. que desde 1997 “recolhe em um único lugar os livros que os artistas projetaram para as crianças” (“Children’s Corner. Libri d’artista per bambini”. Catálogo da Mostra realizada em Merano, em 2007. Mantova: Corraini, 2007, p. 8). O arquivo do Ó. P. L. A. sedia-se na Biblioteca Civica de Merano, na Itália, e em 2005 ganhou o Prêmio Hans Christian Andersen, na seção *Protagonistas da promoção da leitura*.

Visualidade, complexidade, fluxo, diversidade de códigos e signos encontram na linguagem diagramática, própria da tradição sintética da comunicação visual e do design, a linguagem ideal da contemporaneidade (LUPTON, 2008); o conceito de infografia, por exemplo, se multiplica e estende suas formas de uso ganhando os mais variados formatos, desde o mais simples diagrama composto por palavras, passando pelas múltiplas e sofisticadas versões do gênero jornalístico (CAIRES, 2008), até chegar à escala maior de sistemas complexos da chamada visualização de dados baseados em programação digital¹³. Informações cartográficas de localização e informações estatísticas para apresentação de dados compõem alguns dos níveis analíticos de que se serve a infografia, e é interessante observar o uso conceitual e expressivo que a linguagem dos mapas vem adquirindo (mapas afetivos, *brainstorm* etc.)¹⁴.

Fig. 1] “Mémoires”, de Guy Debord, 1958 | Fonte: <<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Memoires.jpg>>

¹³ A exemplo do projeto “Many Eyes” da IBM, do qual participou a cientista brasileira Fernanda Viégas, formada em design e linguística. Viégas realizou a apresentação do projeto no 7º Congresso Internacional de Design da Comunicação (CIDI), em Brasília (2015). Em entrevista publicada pelo portal Terra (em 5 de Mai. 2010, acessado em 24 de Fev. 2018), ela declarou: “A visualização é um meio de comunicação. É que nem escrever. A partir do momento em que se aprende a escrever, temos a oportunidade de fazer coisas muito distintas: desde provar um teorema matemático até escrever poesia. Assim é com a visualização de dados: através dela conseguimos fazer descobertas científicas, incentivar o debate público e até mesmo criar obras de arte que emocionam e engajam”.

¹⁴ Um infográfico é o esforço de síntese para esquematizar uma composição analítica que visa mostrar visualmente um processo, ideia, tema, fato, questão complexos por meio das partes e das relações que o compõem. “Pensamento analítico para liberar uma linguagem que é tanto pessoal como universal, gerando complexidade em torno de estruturas básicas”, descrevem Ellen Lupton e Phillips, em “Fundamentos do design” (2008, p. 199).

Fig. 2] Mapa de influências, de Marian Bantjes, 2006 |
 Fonte: <<http://bantjes.com/work/influences-map/>>

Fig. 3] Mapa tipográfico, de Paula Scher, 2011 | Fonte: <http://www.newdesignfile.com/post_paula-scher-graphic-design_24067/>

Fig. 4] Mapas da Avenida Paulista (São Paulo), de Carla Caffé, 2011 | Fonte: < <https://infograficos.estadao.com.br/uploads/galerias/3667/37645.jpg> >

Os livros não são infográficos, mas a noção de poder agrupar na linguagem gráfica do plano bidimensional, que é também a dimensão visual (das páginas) dos livros, níveis distintos de informação sem restrição de signos e conteúdo, e assim permitir uma ampla referência de índices culturais, coincide com o ideal contemporâneo de universalidade a partir de especificidades. Esse ideal, identificável nos livros ilustrados, se constrói na possibilidade de mapear a cultura a partir de suas singularidades, tanto geográficas quanto de expressão da voz individual de autoria¹⁵. O imaginário comum que se cria graças à circulação internacional desses livros, por meio de feiras especializadas, internet e livrarias,

¹⁵ Por ocasião da abertura da exposição "Linhas de histórias. O livro ilustrado em sete autores", no SESC Santo André (8 jul.-26 nov. 2017), o ilustrador brasileiro Roger Mello defendeu que a visão contemporânea não operaria mais por um processo de fragmentação do conhecimento e que isso se refletiria no imaginário cultural coletivo. Segundo Mello, os livros ilustrados apresentam um universo imagético em que os índices particulares de cada cultura, representados pelas imagens e mais especificamente pelos signos icônicos típicos de cada lugar, encontrariam similitudes entre si, a partir das particularidades visuais de cada região do mundo (informação verbal).

forma uma conexão ativada pelo olhar de quem lê. À particularidade do olhar de cada leitor correspondem, ainda, interpretações que são fruto do rápido compartilhamento das experiências estéticas e seu igualmente rápido consumo: desse modo, histórias e livros comporiam também uma cartografia da contemporaneidade, não somente do imaginário narrativo quanto de certo ideário cultural. Desse ideário faz parte, em menor ou maior grau, a fantasia.

No entanto, a diferença de linguagem entre livros e infográficos está justamente na narrativa, uma de natureza literária, a dos livros, e a outra de natureza informativa, especialmente a jornalística, a do *makenews* (WOLF, 2002), categoria do campo da comunicação na qual se aplica especificamente o gênero infográfico. Este marco se deve ao fato de que na era da informação (CASTELLS, 2000), que se inaugura com o advento dos jornais, a partir da segunda metade do século XIX, e deflagra no século XX, a literatura, representada pelos livros, se desvincula, assim como a pintura, do papel tradicional da arte de narrar o mundo (PIVETTI, 2006).

Se a linguagem diagramática, base da infografia mas também das interfaces *web* como *sites* e outros, é o planejamento gráfico que precisa se resolver em um plano espacial único, no golpe a golpe de percepção visual de páginas-telas ou páginas-janelas, outro tipo de planejamento caracteriza a linguagem dos livros ilustrados. A sequencialidade, antes ou mais que o próprio diagrama isolado das páginas, é o fio condutor estrutural do planejamento gráfico de um livro, condição que revela a natureza do objeto. Assim, fica evidenciado o processo narrativo, tanto física quanto conceitualmente, em torno do qual giram as principais questões formais debatidas desde a modernidade. Artefatos exemplares da cultura material ocidental e de sua história (CHARTIER, 1999), os livros conservam em sua forma as características estruturais de origem (CASTELLACCI; SANVITALE, 2004), baseadas essencialmente no códex, cuja ordem de leitura ainda representa parâmetro de confinamento para as configurações de outros suportes.

É natural, portanto, que no período moderno os livros tenham servido para experimentações de linguagem e que aspectos formais de arquitetura e de função tenham sido trabalhados conceitualmente a partir de sua materialidade plástica, como fizeram os artistas Julio Plaza (1938-2003) e Augusto de Campos (1931-), na América Latina.

A experimentação do movimento concretista brasileiro, por exemplo, questiona a narrativa tradicional trabalhando objeto e linguagem a partir do próprio texto e palavras, que se configuram visualmente nos recortes dos planos, em ge-

ral formas geométricas que funcionam como páginas avulsas. Este apreço pela visualidade do texto, e mais ainda por sua estrutura dentro e fora, em relação ao espaço do campo visual, é um traço característico da modernidade poética nacional, marcando certa predileção pela ênfase semiótica¹⁶.

Fig. 5] Poemas da “Caixa Preta”, de Augusto de Campos e Julio Plaza. São Paulo, 1975 | Fonte: <<https://www.artsy.net/artwork/augusto-de-campos-julio-plaza-caixa-preta-2>>

Fig. 6] “Poemobiles”, de Julio Plaza e Augusto de Campos, 1968 | Fonte: <<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/D002614-002.jpg>>

¹⁶ Para uma compreensão aprofundada das propostas concretistas, ver CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

1.9.1 Munari, Rodari e as visualidades da fantasia

Da experimentação moderna em torno do suporte, como se viu por exemplo com os concretistas, nos livros para crianças Bruno Munari é precursor. Designer e artista, é representante evidente de um planejamento gráfico voltado para a ruptura da ideia mais comum que se tem de livro ou de leitura, também deslocando a atenção para a visualidade do objeto, mas de uma maneira menos intelectualizada, centrada na experiência de atividades com crianças e fruto direto dos princípios da comunicação visual que ele próprio defende e domina, na prática e na teoria¹⁷.

Fig. 7] Entrada da mostra “Giro Giro Tondo. Design for Children”, no Museu do Design da Triennale, em Milão, inaugurada em março de 2017 | Fonte: <<https://www.lifegate.it/persone/eventi/design-week-2017>>

¹⁷ Ampla seção intitulada “Munari” foi dedicada ao trabalho dele no Museu do Design da Triennale, em Milão, na mostra “Giro Giro Tondo. Design for Children”, inaugurada em março de 2017 (até 18 fev. 2018). Dividida nas seções: Furniture, Games (no sentido de brinquedos), Munari, Architectures, Pinocchio, Dalisi, Animation, Signs, Tools, Teachers, a exposição de grandes proporções procurou reunir todas as contribuições italianas em torno do design para crianças, inclusive as pedagógicas e didáticas, juntando amplo número de acervos. A seção “Signs”, com curadoria da editora Corraini, tratava de produção editorial.

Fig. 8] A seção "Munari" foi dedicada ao trabalho do designer, no Museu do Design da Triennale, em Milão, na mostra "Giro Giro Tondo. Design for Children" (dia da inauguração) | Fonte: autora (foto tirada na mostra)

A partir dos elementos fundamentais do alfabeto visual, associando sentidos como o tato, a cor, a textura e a forma, Munari faz das primeiras experiências que as crianças têm com os livros um laboratório criativo de aproximação sensorial e material do objeto, no qual a fantasia das histórias que mais tarde irão aparecer, e das palavras que as compõem, mesmo herdeiras de uma tradição literária e linguística, provém, antes, da fantasia do mundo material e experiencial que as anima, cujas associações improváveis nascem da inventividade que se pode extrair das coisas que andam cotidianamente ao nosso redor.

Na natureza podem ser encontradas muitas coisas estranhas: uma batata que se parece com a tia Carolina, um peixe voador, uma pedra em forma de coração, uma raiz em forma de figura humana, uma flor com a boca, um bezerro de duas cabeças [...] (MUNARI, 1995, p. 37, tradução nossa)¹⁸

Rodari se preocupa em colocar em movimento os objetos cotidianos, os hábitos sociais, os modelos de comportamento, os modos de dizer para demonstrar as inumeráveis possibilidades fantásticas. (BOERO, 2010, p. 7, tradução nossa)¹⁹

Munari, assim como Rodari, se interessa pela semântica dos objetos, e sua fantasia está em inverter ou trocar de posição sentidos e até criar novos, e, mesmo trabalhando linguagem e forma, presta atenção com muita naturalidade à integração que as coisas que comumente nos rodeiam têm entre si e com as pessoas, antes mesmo de serem objetos. Trata-se de uma proposta de iniciação estética de tipo material, plástica, gráfica e de uso e, por meio da prática e do jogo, de encantamento pelo mundo, congenial à formação da experiência de crianças em fase de pré-alfabetização. Munari pretende estimular a fantasia de modo a aproximar: crianças de livros, adultos jovens da literatura e indivíduos de uma consciência de mundo e das coisas, um dia tornadas objetos por meio da criatividade. Faculdade esta que contribuiria à autonomia de pensamento.

¹⁸ "In natura si possono incontrare molte cose strane; una patata che assomiglia alla zia Carolina, un pesce volante, un sasso a forma di cuore, una radice a forma di figura umana, un fiore con la bocca, un vitello con due teste [...]"

¹⁹ "Rodari si preoccupa di mettere in movimento gli oggetti quotidiani, le consuetudini sociali, i modelli di comportamento, i modi di dire per dimostrare le innumerevoli possibilità fantastiche."

Fig. 9] "Pesquisa sobre conforto em uma poltrona desconfortável" (MUNARI, 1995, p. 26-27). Na foto, o próprio Munari
 | Fonte: reprodução autora do livro citado

No entanto, o jogo tem regras e procedimentos próprios e é por meio deles que a brincadeira e a experiência da brincadeira vêm a ser. E a fantasia, enquanto "a faculdade mais livre de todas" (MUNARI, 1995), só pode ser a mais livre em relação a alguma coisa que é, em última instância, o conjunto que chamamos de realidade, aquela trabalhada pela imaginação via arte e técnica por meio de um processo de criação. No início do século XX, no momento em que a arte se desvincula da função de retrato do real, Wassily Kandinsky, artista e futuro mestre da Bauhaus, escreve "Gramática da criação" (1912), um estudo dos fundamentos e das formas que, a partir da pintura abstrata, regeriam o processo criativo. No entendimento de que nesse processo o subjetivo interno não se configura externamente de forma arbitrária, Kandinsky defende que a criação vai ao encontro de valores formais precisos para se expressar, ou seja, responde a uma gramática própria. Essa conceitualização inaugura o tempo da forma, das estruturas e das linguagens de onde surge o design na definição moderna, caracterizando seu desenvolvimento em torno das questões de forma e conteúdo.

Mas conteúdo e forma inerentes às linguagens dizem respeito não somente às características estruturais de cada uma e aos aspectos de representação dos signos – da forma de dar-se a ver de um certo conteúdo, que na tradição do design é encarnada antes na preocupação com a forma e função dos objetos (tridimensionais ou gráficos) para depois se deslocar às imagens (ARGAN, 1986) –, mas

também a uma questão filosófica e moral mais antiga que é a questão do dentro e fora, reportando-se principalmente ao *logos* e à escritura, ou escrituras, no ponto em que ciência e arte se pensam por meio da fala e todos seus registros.

É o que procura analisar o filósofo francês Jacques Derrida em sua obra “Gramatologia”. Na tentativa de compor uma ciência da escritura como ciência da linguagem, que, segundo ele (DERRIDA, 1973, p. 5), guiada pela metáfora, pela metafísica e pela teologia, espalharia pelo mundo os signos de sua “liberação por meio de esforços decisivos”, Derrida propõe uma ciência das ciências que, indo além dos aspectos instrumentais de cada gramática, transcenda a “clausura da época” em que os fenômenos de expressão e comunicação são observados. Uma proposição filosófica bastante ambiciosa, mas que serve para exemplificar o teor das questões de representação da linguagem que desde o início da cultura ocidental preocupam a filosofia e a arte e, posteriormente, a comunicação, transformada nas últimas décadas do século passado, notadamente nos anos noventa, pela noção de “tempo real” trazido pela tecnologia, em que o próprio conceito de representação se altera (PARENTE, 1993).

Juntando o sentido lógico da ciência àquele fantástico da imaginação, como seria uma gramática da fantasia pelos princípios de linguagem do design? Nos anos setenta, o escritor Gianni Rodari aproxima os dois conceitos, lógico e fantástico, e propõe “Gramática da Fantasia. Introdução à arte de inventar histórias” no qual declara: “Se tivéssemos uma Fantasia assim como temos uma Lógica, estaria descoberta a arte de inventar” (RODARI, 1982, p. 9). Com essa instigação em mente, Rodari desenvolve um pequeno tratado inovador, escrito de forma despretensiosa mas igualmente denso de propostas, a partir de considerações práticas e teóricas, e inaugura um novo ciclo na literatura, especificamente na literatura para crianças.

Poucos anos antes, no âmbito da comunicação visual, Bruno Munari havia feito operação semelhante em seu compêndio teórico-prático sobre e intitulado “Fantasia”. O trabalho de Munari trata da lógica da linguagem visual e não se endereça especificamente ao design de livros, nem dos ilustrados; embora, nos mesmos anos em que Rodari escreve literatura infantil, segundo o método fantasioso por ele mesmo criado, Munari produz livros exemplares para crianças, inclusive em famosas colaborações com Rodari, como aquela pela editora italiana Einaudi nos anos sessenta: seu trabalho gráfico editorial é inovador e ele mesmo escreve boa parte de suas histórias. *Como então se configuraria uma gramática da fantasia em livros nos quais o signo visual narrativo predomina?*

Fig. 101 “Filastrocche in cielo e in terra”, de Gianni Rodari com desenhos de Bruno Munari, publicado pela Einaudi, em 1960. | Fonte: reprodução autora do livro citado

Além dos aspectos particularmente originais de linguagem propostos pelos dois autores e estimulados por aqueles anos de imaginação livre, crítica e gosto pela experimentação, o que aproxima e determina a contribuição de Rodari e Munari na literatura é a fantasia levada a sério, principalmente no que diz respeito a um certo modo de olhar a infância. Trata-se de uma pedagogia que se rege no pressuposto da autonomia de pensamento e em uma percepção curiosa e franca do mundo, em que crianças convivem com adultos em dimensões de experiência distintas, embora interligadas, e é nele que a imaginação fantasiosa, a partir da própria vivência de realidade, os faz encontrar em algum lugar da existência.

Por meio do humor e da invenção, o aspecto educativo da experimentação e experiência estética teria por objetivo último ensinar a ser livre. Fundamentalmente, o olhar autônomo dessa pedagogia que surge *naqueles anos da fantasia* continua representando, na criação narrativa para crianças, o marco mais significativo na literatura para a infância. Mas os livros ilustrados já não se dirigem mais somente às crianças, e as narrativas, como visto inicialmente, se estendem a outros domínios e públicos. Isso dilui as fronteiras entre mundos, infantil e adulto, e problematiza a questão de uma escrita própria, em que por “escrita” entende-se “criação”, tanto verbal quanto visual.

A diluição das fronteiras do público leitor — que é a questão do tipo de leitor, como analisado por este estudo, o leitor implícito da literatura para a infância — não corresponderia somente a um recorte pedagógico em que adultos e crianças estariam existencialmente mais próximos, mas também a uma falta deste, indicando um possível enfraquecimento da especialidade literária que, como todas as outras, precisa se superar a partir de suas próprias especificidades. *Como então se configuraria uma gramática da fantasia em livros nos quais o signo visual narrativo predomina, levando em conta a especificidade do seu público leitor (ou sua especificidade literária?)*

A fantasia, principalmente aquela proposta nas histórias de Rodari, é um jogo muito divertido porque bem jogado, um levar a sério aquele ponto de vista da criança para quem a brincadeira é (ou deveria ser) a coisa mais importante de todas, mais ainda quando legitimada por adultos dispostos a procurar no bosque da imaginação os atalhos mais criativos e divertidos que se possam encontrar. Além do país (a Itália) e um mesmo tempo histórico de atuação, Munari e Rodari, ambos particularmente dotados de um olhar jovial e direto sobre as coisas, têm em comum vocação especial para elaborar uma fantasia infantil de forma nenhuma e nunca infantilizada, aquela da criança que está nas pessoas adultas, como diz a autora-ilustradora Beatrice Alemagna (2013).

A partir de marcos como *nonsense* e surrealismo, e sempre aproveitando os aspectos originais da visão e percepção infantis, a exemplo daquele *tudo é possível* que permite inverter ou subverter a ordem das coisas, os dois autores trabalham principalmente sobre a ideia de opostos e de norma.

Rodari cria uma lógica própria (mas não fechada) para invenção e construção narrativa baseada em binômios que ele chama de “binômios fantásticos”, apresentados no “Gramática da Fantasia”. Por sua vez, em “Fantasia”, Munari estabelece, a partir de associações mentais básicas, sentidos semântico-visuais de fantasia que, embora possam se produzir por polissemia de sentidos sobrepostos, também se baseiam em uma lógica de contrastes entre dois.

Essas características de um método criativo que segue o raciocínio lógico, seja da palavra seja da imagem, e que trabalha por contrastes, produzem — na perspectiva deste estudo — sentidos de fantasia de *alto impacto* cognitivo. A estes acompanha um agudo senso crítico, mais ou menos explícito. Fruto de um certo tipo de visão geral do mundo e de seus fenômenos, trata-se de um modelo distintivo do pensamento moderno ainda recente, mas que não mais predomina no século XXI.

1.9.2 Contexto contemporâneo

Tal visão se estabelece sobretudo na ideia de contraponto entre polos duais distintos que, em relação dialética de oposição, constroem significados e levam à necessidade de um posicionamento sobre realidade concreta e abstrata. Trata-se das relações entre isto e aquilo (exemplo: oriente e ocidente, capitalismo e socialismo, cânone e extracânone, regra e irreverência, homem e mulher, cultura e contracultura etc.), base de sustentação da moral, da crítica e, sobretudo, do cômico e do jocoso em relação ao trágico, na formação da cultura ocidental. Tendendo a uma leitura mais precisa e crítica de mundo (o que não implica inferências corretas), corresponde a uma visão menos fluida do que a contemporânea, baseada em pontos de referência difusos. Atualmente, como diz Argan (2003) a respeito do design, não somente alteram-se as ordens de tamanho, mas ordens e planos dos discursos, que deslizam fluidos de um meio ao outro.

O traço contemporâneo é polissêmico e a interpretação da realidade se dilata, inclusive do ponto de vista histórico (ARGAN, 2003)²⁰: a partir do advento da cultura de massa na segunda metade do século XX (veiculada e difusa por um sistema de comunicação baseado em livros, jornais, revistas, cinema, histórias em quadrinhos e TV), ao mesmo tempo que se aguça o sentido dialético do modelo moderno vigente até então, desencadeia-se o princípio de ruptura com os ideais de utopia que caracterizará a condição do século seguinte.

“Globalização como novo fundamentalismo econômico é o nome para o projeto totalizante atual — um processo que, com brutalidade, passa por cima das pessoas, dos governos e das sociedades”, diz Bonsiepe (2011, p. 39). No atual cenário, a globalização do modelo econômico absorve o ideário utópico comum sobre bem-estar social e ação política, e essa noção fragmenta-se em uma multiplicidade de reivindicações: “[...] se usarmos o repertório dos conceitos da antropologia, poderemos interpretar a globalização como uma tentativa de subjugar a alteridade” (BONSIEPE, 2011, p. 39). Em correspondência às dificuldades de convívio e enfrentamento das diversidades de gêneros se produzem, na mesma proporção, várias interpretações da realidade social que, na contemporaneidade, precisam ser levadas todas em conta.

²⁰ Argan afirma que quando o presente é entendido sem uma perspectiva histórica, ou seja, “uma efêmera linha de demarcação entre futuro e passado [...] as coisas tendem a dilatar-se para serem vistas, sentidas e tocadas” (2003, p. 194).

Em um sistema de comunicação profundamente transformado em relação àqueles *anos da fantasia*, sob o signo da tecnologia mais do que da indústria, dos serviços mais do que da produção de objetos, do virtual mais do que do corpóreo e material, as realidades passam a ser muitas.

Assim, nessa configuração de fluidez em que conceitos passam por reinterpretação permanente, criando certo esvaziamento de significados (CORREA, 2015) provocado pela velocidade da difusão e da troca de informações, a dialética entre duplos passa a ser inconcebível: compreendida ideologicamente como sinônimo de radicalismo, estreitamento de visão, representação de um modelo de pensamento que já não serve. Embora o mundo não tenha mudado suas prerrogativas econômicas e nem políticas, do ponto de vista do bem social, o modelo contemporâneo passa a ser outro.

É nesse contexto que o espraçamento contemporâneo dos ângulos de visão contrasta com a agudez e contundência construída a partir de binômios lógicos, políticos e fantásticos característicos das décadas de sessenta e setenta nas quais, principalmente em alguns contextos culturais, um aprofundado sentido crítico e inventivo amalgamou os jogos de humor e fantasia.

Com base no conjunto final das considerações sobre os componentes da transformação dos últimos cinquenta anos, chega-se à soma das questões: *Como então se configuraria uma gramática contemporânea da fantasia na literatura para a infância representada pelos livros ilustrados, a partir dos conceitos de Rodari e Munari, autores modernos mas não contemporâneos?* Para proceder é necessário observar os anos em que aquela fantasia munari-rodariana foi concebida e proposta. E, também, acompanhar por que caminhos se forma o design italiano daqueles anos: entender os aspectos que regem toda uma cultura visual e de projeto em que, primeiramente, se insere o pensamento de Munari, e, de maneira mais ampla, aquele de Rodari, encarnado principalmente pelo espírito de invenção e pelo tipo de relação estabelecida com a realidade a partir da arte.

1.9.3 “A época em que usamos a fantasia” (POWERS, 2008)

Cores, liberdade e literatura visual. Um bom ponto de partida para entender o espírito do tempo da fantasia dos anos sessenta e setenta pode ser encontrado em “Era uma vez uma capa. História ilustrada da literatura infantil”

(2008), de Alan Powers, um panorama de capas expressivas do século XIX aos dias de hoje, que retrata a formação gráfico-editorial da literatura infantil de língua inglesa. O quarto capítulo, sobre os anos sessenta e setenta, intitula-se “A época em que usamos a fantasia: as décadas de 1960 e 1970”.

O sentido que as artes gráficas dessas duas décadas atribuem ao termo fantasia tem estreita relação com o *boom* cultural e ideológico que caracterizou o período e se reflete, de maneira mais ou menos difundida, principalmente na produção editorial da Europa e dos Estados Unidos. Sobre Inglaterra e EUA, Powers escreve na abertura do capítulo:

Quando a revista Rolling Stone perguntou a John Lennon o que ele achava que acontecera na década de 1960, sua resposta foi: “O que aconteceu nos anos 1960 foi que todos nós nos fantasiávamos”. Lennon podia estar se referindo a muitos aspectos da época, mas um deles, sem dúvida, era a crença, estimulada por ele e pelos Beatles, de que ninguém precisava realmente crescer, no sentido de que a visão de mundo direta e franca das crianças talvez fosse preferível à perda do idealismo e à submissão às convenções do mundo adulto. O compromisso em melhorar a qualidade das obras das crianças, assumido por todos os níveis de produção e distribuição, era então uma característica tão disseminada na Inglaterra quanto o fora antes nos Estados Unidos. O bibliotecário e crítico Marcus Crouch escreveu em 1962: “As crianças nunca tiveram, em casa, na escola ou na biblioteca pública, uma oferta tão boa de livros com estilo, inteligência e um ponto de vista original. Não é nada mau ser criança nos anos 1960”. [...] Os anos 1960 começaram com uma explosão de cores típica da época: houve uma transformação da padronagem elegante e das pequenas dimensões da década de 1950 para a abundância e a ausência de limites, fenômeno igualmente percebido na decoração de interiores e no vestuário. Os filmes agora também eram em cores, naturalmente. É difícil captar exatamente o quanto o mundo se tornara cinzento, em especial na Inglaterra do pós-guerra. Se tomarmos exemplos de livros que eram impelidos pelo que Harold MacMillan, o primeiro-ministro inglês, chamou notoriamente de “asas da mudança”, a diferença é muitas vezes tanto de estilo de apresentação como de conteúdo. (POWERS, 2008, p. 93-94)

1.9.3.1 “A fantasia ao poder”

Entender o conteúdo geral da época pode ser um ponto-chave para a “fantasia em ação” na produção gráfico-editorial das duas décadas tratadas. Um período, inclusive, no qual foi *slogan* marcante a frase: “A fantasia ao poder”.

Chega-se aos anos sessenta após os grandes esforços de reconstrução da Europa do pós-guerra, o desenvolvimento de uma consciência social adquirida por meio das lutas de classe, como parte do processo de organização política e econômica dos países, e um espírito de base progressista no pano de fundo da produção industrial em crescimento que almejava produzir com qualidade e, ao mesmo tempo, a baixo custo, para a maioria – todos elementos de emancipação social e superação cultural. Nesse contexto de conquistado bem-estar, emprego e difusa certeza de progresso social se criam as condições para aspirações de tipo mais individualista do que as que caracterizaram as décadas anteriores, empenhadas na recuperação das sociedades arrasadas pela guerra. Aspirações que miram modelos de liberdade de vida e que, ao longo das duas décadas, desembocaram em críticas ao sistema, rupturas, “contra cultura”, revolução de costumes, e que revelam esse desejo da afirmação individual, quase anárquica, por meio da expressão artística e do gosto pelo estudo e experimentação da linguagem em geral. Um tempo de ideologia, utopia, humor, sexualidade e gosto pelo lúdico. É nesse contexto que se pode compreender melhor o sentido da fantasia de que as artes gráficas lançam mão, em busca da criação de novas mensagens e sentidos — é sobretudo na utilização da cor, da ilustração e nos estilos marcadamente pop que se concentra o maior traço desse período.

É interessante observar como se desenvolve esse processo libertário em busca de novos modelos e por que meios se manifesta o fenômeno da fantasia gráfica nos Estados Unidos. Sede do modelo capitalista dominante, o país que, a partir dos anos 1930, acolhe e oferece novas oportunidades a toda uma geração de artistas e intelectuais que escapa do regime nazifascista da Europa é, também, o lugar no qual se deflagrará a crise da Guerra do Vietnã, motivo das revoltas contra o sistema.

Para o campo da comunicação visual, esse clima de novo mundo de um país que não conhecera o drama das duas Guerras Mundiais, com os ideais de liberdade embutidos na promessa do *self-made man* norte-americano em choque com movimentos negros e oposição à Guerra do Vietnã, proporciona um ambiente fértil para a experimentação e a crítica. Naquele momento, a sociedade

cosmopolita dos grandes centros, como Nova Iorque, representa para os artistas uma possibilidade quase irrestrita de criação e inovação, com muita liberdade da expressão visual, nas artes plásticas, gráficas e de produção editorial. Em sua retrospectiva, Alan Powers acrescenta:

Graças à influência do modernismo europeu, o design gráfico norte-americano se tornara mais ousado desde a década de 1930, enfatizando antes a comunicação visual que a verbal. A habilidade de eliminar tudo o que fosse supérfluo sem tornar o produto final enfadonho era crucial, tanto para a publicidade como para a imagem, especialmente no caso de livros destinados a crianças muito pequenas. (POWERS, 2008, p. 95)

Fig. 11] “Bob Dylan”, de Milton Glaser, 1968
I Fonte: <<https://www.miltonglaser.com/store/c:posters/824/dylan-reproduction-2008>>

O trabalho do designer Milton Glaser representa um bom exemplo desse novo modelo — no caso de Glaser, mais visual do que político. Algumas de suas peças gráficas tornaram-se ícones da cultura visual dos anos sessenta, como o famoso perfil de Bob Dylan, de 1968. E o que inspirou e serviu de referência para a comunicação visual de toda uma geração de designers, nos quatro cantos do mundo, não foi exatamente um estilo, uma moda, e sim uma proposta, uma maneira diferente de criar em design. Segundo Philip Meggs (1992, p. 414, tradução nossa):

Glaser foi amplamente imitado. Somente sua habilidade em manter um estável repertório de soluções conceituais inovadoras, junto com sua incansável exploração de técnicas diferentes, o impediu de ser consumido pelos seus seguidores.

A trajetória de Glaser é igualmente emblemática. Americano nova-iorquino e de origem judia, conhece a Itália do pós-guerra por meio de uma bolsa de estudos sobre o pintor Giorgio Morandi, que ganhou pela Cooper Union, em 1951, o que lhe permitiu, ainda muito jovem, entrar em contato com o mundo secular da arte e dos grandes mestres. A Itália determinou sua formação e influenciou todo seu trabalho de designer. Ele mesmo conta:

Os primeiros anos cinquenta na Itália representaram uma época de particular interesse. O país estava pobre, ainda se recuperando da guerra, e o sentido de reconstrução energizava o ambiente. Durante aquele período, viajei pela Itália e Europa, vendo pinturas e construções com as quais não havia nunca sonhado (as reproduções coloridas não chegam a tanto) e, como muitos, tornei-me obcecado com a história da Renascença. Não posso imaginar o que minha vida e meu trabalho teriam sido sem meu tempo em Bolonha²¹.

Nessa experiência, duas circunstâncias são particularmente decisivas para o futuro designer: ter tido a oportunidade de estudar com Giorgio Morandi (1890-1964), segundo o historiador Giulio Argan “o maior pintor italiano do século [passado]” (ARGAN, 1986, p. 455), e ter viajado em busca das obras de Piero della Francesca, pintor renascentista, um daqueles mestres cujo conhecimento marcaria particularmente o repertório das influências glaserianas. Ao retornar

²¹ School of Visual Arts, 1997, tradução nossa.

a seu país, e à sua cidade natal, uma Nova Iorque em expansão à qual convergem artistas e intelectuais da Europa inteira, Glaser abriria o famoso estúdio Push Pin Studios (1954) em parceria com outros designers, também ilustradores talentosos: Seymour Chwast (1931), seu parceiro de trabalho durante mais de vinte anos, Reynolds Raffin (1930) e Eduard Sorel (1929). Com eles começa uma produção que não se baseia apenas no modelo das propostas modernistas, mas em outras tantas referências históricas que possam servir para uma mais nova construção das mensagens visuais.

O grupo propõe um trabalho ilustrativo mais conceitual do que aquele que havia caracterizado o design gráfico americano nos cinquenta anos anteriores, durante a chamada “Golden Age of American Illustration” (MEGGS, 1992, p. 414), época que agora chega ao fim com a difusão da fotografia. Para Glaser, o resultado prático mais evidente do processo é assimilar todo o conhecimento sobre o jogo de luz e sombra, adquirido com Morandi, na Itália, e aplicá-lo em seu trabalho de design: uma interpretação muito pessoal, jocosa e bastante inteligente que se converte em um estilo pop e ao mesmo tempo sofisticado que muitos tentaram imitar. É a partir dessa comunicação visual, que capta o espírito dos tempos daqueles anos da fantasia, que Glaser e outros designers seus contemporâneos também desenharam e projetaram livros para crianças.

Fig. 12] “The smallest elephant in the world”, de Milton Glaser, 1959 |
Fonte: <<https://www.pinterest.com/pin/88664686386311227/>>

Fig. 13] “Pequeno 1”, de Ann e Paul Rand, 1962 | Fonte: reprodução autora do livro citado

Fig. 14] “Sparkle and Spin”, de Ann & Paul Rand, 1957 | Fonte: <http://www.paul-rand.com/foundation/books_by_rand/sparkle_and_spin/#prettyPhoto>

1.9.4 O design italiano: indústria e artesanaria para uma sociedade real

Mesmo em uma perspectiva de devir histórico, a noção de projeto não exclui uma relação mais imediata e menos utópica com a realidade, objetos e usos.

É o que acontece com o design italiano do pós-guerra, conforme descrito por Argan (2003), que, retomando certo gosto e valor da invenção, própria da arte e da artesanaria do passado, transmite-a para a produção industrial e passa a criar concentrando-se sobretudo nos usuários.

Argan destaca o papel da indústria, principalmente com relação à busca de “valores de qualidade” (ARGAN, 2003, p. 191), em que os aspectos econômicos, técnicos e estéticos “não dependem da qualidade do material ou do tempo de manufatura, mas do método de se projetar”. Um projeto, diz ele, “é bem desenhado quando os fatores práticos e os estéticos não se somam ou sobrepõem, mas se integram porque foram projetados juntos” (p. 191). É partindo desse pressuposto que, segundo ele, o design industrial italiano teria desenvolvido sua maior função na reconstrução cultural e na retomada econômica pós-Segunda Guerra Mundial. O caso emblemático da Olivetti serve como exemplo:

Grande promotor do desenho industrial na Itália foi com efeito Adriano Olivetti, administrador inteligente e preparado, de tendência política laborista, titular daquela fábrica de máquinas para escrever em Ivrea, que foi, ao mesmo tempo, um modelo de tecnologia avançada e de organização social do trabalho. Olivetti foi talvez o primeiro a entender que em um país como a Itália, limitado a uma indústria de transformação da escassez de matéria-prima, era necessário investir tudo na qualidade do produto, e que esta exigia planejamento rigoroso, técnicas atualizadas, operadores qualificados. Exigia sobretudo, por parte dos industriais, ter finalidades sociais e culturais, além do lucro imediato. É desde então, de fato, que a produção industrial se tornou, legitimamente, um fator importante da situação não apenas econômica mas cultural italiana. (ARGAN, 2003, p. 191, tradução nossa)²²

²² “Grande promotore del disegno industriale in Italia fu infatti Adriano Olivetti, manager intelligente e preparato, politicamente di tendenza laburista, titolare di quella fabbrica di macchine per scrivere a Ivrea, che fu, nello stesso tempo, un modello di tecnologia avanzata e di organizzazione sociale del lavoro. Olivetti fu forse il primo a capire che in un paese come l'Italia, costretto ad un'industria di trasformazione dalla povertà di materie prime, si doveva puntare tutto sulla qualità del prodotto, e questa esigeva progettazione rigorosa, tecniche aggiornate, operatori qualificati. Esigeva soprattutto, da parte degli industriali, di proporsi finalità sociali e culturali al di là dell'immediato profitto. È da allora, infatti, che la produzione industriale è diventata, di pieno diritto, un fattore importante della situazione non soltanto economica ma culturale italiana.”

Fig. 15] Cartaz para a Olivetti, de Egidio Bonfante, 1970 | Fonte: <<http://www.moderndesigninterior.com/2014/09/valentini-typewriter-by-olivetti.html>>

Fig. 16] Cartaz para a Olivetti, de Milton Glaser, 1969 | Fonte: <<https://www.miltonglaser.com/the-work/427/olivetti-dog/>>

Fig. 17] Cartazes para a Olivetti. Ao lado, autoria de Walter Ballmer, 1969) | Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/6586?artist_id=7403&locale=en&page=1&sov_referrer=artist>. No alto, de Giovanni Pintori, 1950 | Fonte: <<http://www.giovanpintoriresearch.com/portfolio/lexikon-80-poster/>>

Fig. 18] Máquina de escrever Olivetti. Modelo Valentine, lançado em 1969 | Fonte: Wikimedia Commons

Argan explica como, já antes da guerra, enquanto a grande indústria havia começado sua corrida aos armamentos, arquitetos e designers, seguindo o eco dos apelos de Le Corbusier e Gropius, reivindicam o emprego das novas e extraordinárias

possibilidades da técnica para fabricar casas e bens em vez de canhões, e que a indústria italiana, mesmo sendo mais jovem que alhures, mantém viva aquela “tradição em que arte e artesanaria eram os grandes protagonistas” (2003, p. 192).

Muitas médias e pequenas empresas disseminadas na península e privadas de qualquer coordenação entre elas, tiveram todavia direcionamentos bastante concordes: pesquisando de um lado a evidência icônica dos objetos e do outro reinventando-os com ousadia, mas sempre cuidando do prazer da vista e do tato, da capacidade dos objetos tanto de chamar a atenção, como de dissimular-se e quase desaparecer no ambiente. O esforço da indústria italiana foi visto com simpatia por toda a Europa e na América. (ARGAN, 2003, p. 192, tradução nossa)²³

Segundo Argan, o esforço do design italiano consistiria em “fazer aparecer [o produto] como uma flor apenas desabrochada e todavia já ambientada, familiar” (2003, p. 195). Tal característica, que corresponderia ao chamado “*Italian look*”, por conta dos efeitos visuais imediatos e prazerosos que toda a produção italiana apresentaria (e continuaria apresentando com sucesso até o pós-modernismo dos anos noventa). No entanto, ele diz, diferentemente, por exemplo, da produção escandinava, com “indulgências naturalísticas e vernaculares, popularescas ou populistas” (ARGAN, 2003, p. 192), a novidade do design italiano está no fato de dirigir-se a uma sociedade real, no lugar de se projetar em direção a uma sociedade hipotética e utópica.

Argan explica como na história do design a mudança de paradigma sobre a noção de projeto se modifica a partir da experiência histórica das guerras que marcam o mundo ocidental europeu da primeira metade do século passado, e aponta para certa vocação idealista:

Antes da guerra, De Stijl e a Bauhaus tinham proposto a arquitetos e designers o modelo de uma beleza que era também lógica e moral: mas depois de cinco anos de desenfreada violência não se podia certamente mais supor que a ordem de um traçado urbano, a nítida

²³ “Molte medie e piccole imprese disseminate nella penisola e prive di qualsiasi coordinamento tra loro, hanno avuto tuttavia orientamenti abbastanza concordi: ricercando da un lato l’evidenza iconica degli oggetti e d’altra reinventandoli spregiudicatamente, ma sempre curando il piacere della vista e del tatto, a capacità degli oggetti così di spiccare come di dissimularsi e quasi sparire nell’ambiente. Lo sforzo dell’industria italiana è stato guardato con simpatia in tutta l’Europa e in America.”

geometria dos edifícios e a sóbria funcionalidade dos objetos de uso cotidiano bastassem para reconduzir os homens à razão. Quem podia ainda iludir-se com o advento de um mundo em que tudo poderia medir-se por módulos matemáticos e não se soubesse mais destruir, mas somente construir? E não tinha sido um erro, talvez um pecado de orgulho, pensar que uma metodologia da produção fosse também uma ideologia política, e tudo fosse um projetar contínuo, ao ponto de que um projeto de cadeira ou taça fosse já, in nuce, o projeto de uma nova sociedade? (ARGAN, 2003, p. 192-193, tradução nossa)²⁴

Segundo Argan, a consistência plástica e visual, icônica, do design italiano não se conciliaria com a imaterialidade dos objetos construtivistas que podiam “repetir-se em uma série infinita em um espaço ilimitado” (p. 193), e sua premissa seria, no entanto, de uma serialidade limitada, garantindo a coexistência de tipologias diferentes. Não mais, portanto, um “espaço geométrico e abstrato”, como define Argan (p. 193), mas um contexto de coisas de que fazem parte tanto os usuários das coisas quanto os operadores, e no qual tudo se movimenta, com ilimitadas possibilidades de encontros e aproximações. No contexto, diz ele, diferentemente do que acontece no espaço, nada pode ter um significado fixo e imutável. “Cada objeto vale pelo significado que lhe é atribuído por quem precisa dele e o deseja, e a relação não é mais normativa, como se o objeto trouxesse em si as instruções de uso, mas de empatia e simpatia.” (ARGAN, 2003, p. 193)

A esta empatia e simpatia, como características de significado importantes para a dimensão das análises deste estudo, Argan acrescenta outro aspecto notável sobre a relação de uso do usuário com o objeto: o objeto, diz ele, “deve servir deixando ao usuário toda a sua liberdade de interpretação”. Uma característica que de alguma maneira dialoga com aqueles requisitos dos objetos narrativos representados pelos livros ilustrados. E é interessante notar como, a esse propósito, Argan faz corresponder o aspecto de interpretabilidade do objeto a

²⁴ “Prima della guerra De Stijl e il Bauhaus avevano proposto ad architetti e designers il modello di una bellezza che era anche logica e morale: ma dopo cinque anni di scatenata violenza non si poteva certamente più supporre che l’ordine di un tracciato urbano, la nitida geometria degli edifici e la sobria funzionalità degli oggetti d’uso quotidiano bastassero a riportare gli uomini alla ragione. Chi poteva ancora illudersi nell’avvento di un mondo dove tutto potesse misurarsi in moduli matematici e non si sapesse più distruggere, ma soltanto costruire? E non era stato un errore, forse un peccato d’orgoglio, pensare che una metodologia della produzione fosse anche un’ideologia politica, e tutto fosse un progettare continuo, al punto che un progetto di sedia o di tazza fosse già, in nuce, il progetto di una società nuova?”

uma ligação residual com a obra de arte que, segundo ele, “consentia e solicitava interpretações diversas por parte dos diferentes sujeitos” (p. 193).

Assim, entre arte e técnica, produção industrial e relações de uso e práticas cotidianas, se configura não somente o traço marcante do design italiano, mas também aquele de uma comunicação visual direta, que transita entre lógica e criatividade para estimular a atenção e poder melhor informar.

Não tendo mais um sentido normativo, os objetos comunicam somente informações; no seu conjunto formam um ambiente que, por sua vez, é um sistema da informação e da comunicação. E já que a informação não é preceito, mas estímulo, não requer ao usuário obediência, mas, somente, atenção e resposta. E o objeto bem desenhado é aquele que fornece informações e sinais bem precisos. (ARGAN, 2003, p. 193, tradução nossa)²⁵

É a partir desse contexto cultural e de comunicação, visto aqui pelo design e pela literatura, que as figuras de referência do cenário editorial dos livros para a infância da segunda metade do século passado, Munari e Rodari, trabalham fantasia e invenção, e tratam dos livros a partir de seus repertórios, visual e verbal.

1.9.5 “Para que serve um livro?” (MUNARI, 1980)

São mais do que se pensa as pessoas que nunca leram um livro. Outras foram obrigadas a comprar e ler os livros da escola, depois disso disseram: “basta com os livros!”. São mais do que se poderia acreditar, embora muitas vezes sejam pessoas de bom caráter, gentis e cordiais, pessoas que talvez tenham até sucesso econômico na vida, pessoas às quais bastam revistas de fofocas para ter notícias do mundo. Tais pessoas não sabem que nos livros há o saber, que graças aos livros os indivíduos podem aumentar o conhecimento sobre os fatos e

²⁵ “Non avendo più un senso normativo, gli oggetti, comunicano soltanto informazioni; nel loro assieme formano un ambiente, che a sua volta è un sistema dell’informazione e della comunicazione. E poichè l’informazione non è precepto, ma stimolo, non richiede all’utente obbedienza, ma soltanto, attenzione e risposta. E l’oggetto ben disegnato è quello che fornisce informazioni e segnali ben chiari.”

compreender muitos aspectos daquilo que acontece, que os livros podem despertar outros interesses, que os livros ajudam a viver melhor.

Como se faz para fazer entender isso aquela gente que decidiu não se interessar mais pelos objetos chamados livros, só porque a escola os constrangeu a ler os chatos e difíceis? (MUNARI, 2017a, p. 227-228, tradução nossa)²⁶

Entre o grande número de publicações de Munari (MAFFEI, 2008) — que, a partir de cada nova experiência, produziu livros de variada ordem e natureza — destaca-se, como caso emblemático, a coleção “Tantibambini” (DANTONA, 2011), realizada entre os anos 1972 e 1978. Livros de formato não usual (que retoma aquele dos álbuns de fábulas dos anos cinquenta), nas medidas 23 x 24 cm, de encadernação com grampo e com 32 páginas cada.

Durante uma reunião do comitê de redação (Giulio Einaudi Editore) me dei conta de que todos continuavam a citar os livros para criança, confundindo-os com aqueles para jovens. Disse, e Giulio Einaudi pegou a deixa. — Faça-a você, então, uma coleção de livros para crianças! — E eu fiz. Com Molina, que então dirigia o departamento gráfico da editora, estudamos uma fórmula, que se pode dizer, revolucionária. O livro não era cartonado (o que incidia no preço da venda) e a história começava diretamente na primeira página-capá. Não era somente este o motivo da novidade. A sequência da história seguia um recorte cinematográfico, que podia com facilidade ser entendido pelas crianças. (MAFFEI, 2008, p. 32-33, tradução nossa)²⁷

²⁶ “Sono più di quanto non si creda le persone che non hanno mai letto un libro. Altre persone sono state obbligate a comperare e leggere i libri di scuola, dopo di che hanno detto: “basta con i libri”. Sono più di quanto non si creda, eppure sono spesso persone di buon carattere, persone gentili e cordiali, persone che magari hanno anche successo economico nella vita, persone alle quali bastano i settimanali de pettegolezzi per avere notizie dal mondo. Esse non sanno che nei libri c’è il sapere, che grazie ai libri l’individuo può aumentare le conoscenze dei fatti e capire molti aspetti di quello che succede, che i libri possono svegliare altri interessi, che i libri aiutano a vivere meglio.”/“Come si fa a far capire ciò a quella gente che ha deciso di non interessarsi mai più di quelli oggetti che si chiamano libri, solo perchè a scuola, sono stati costretti a leggerne di noiosi e difficili?”

²⁷ “Durante un riunione del comitato di redazione (Giulio Einaudi Editore) mi accorsi che tutti continuavano a citare i libri per bambini confondendoli con quelli per ragazzi. Lo dissi, e Giulio Einaudi prese la palla al balzo. — Falla tu, allora, una collana di libri per bambini! — Ed io la feci. Con Molina, che allora dirigeva l’ufficio grafico della casa editrice, studiamo una formula, si può dire, rivoluzionaria. Il libro non aveva cartonatura (che incideva sul prezzo di vendita) e il racconto

Trata-se de um projeto inovador que inaugura um formato híbrido de colaboração entre autorias distintas, de escritores — entre eles, Rodari —, fotógrafos, designers, poetas e ilustradores. Uma proposta que não somente reflete o momento de mudança editorial daqueles anos na produção para a infância, mas também anuncia um modelo próximo às concepções contemporâneas baseadas em coproduções de criação estética. Segundo Maffei (2008, p. 33): “as ideias e as figurações expressadas naquela coleção são ainda hoje patrimônio irrenunciável das filiações de mesma tipologia”.

Fig. 19] A coleção “Tantibambini” (1972-78) projetada por Bruno Munari | Fonte: Dantona (2011), arquivo da autora

Para ter uma ideia dessa inovação que antecederia noções atuais sobre o livro ilustrado, a especialista Marcella Terrusi (2017a, p. 50) reporta algumas frases de Munari publicadas na quarta capa de cada livro da coleção, como “breves ensaios críticos à literatura para a infância que querem comunicar aos leitores critérios de escolha e de leitura”:

cominciava direttamente dalla prima pagina-copertina. Non era questo il solo motivo di novità. La sequenza del racconto seguiva quasi sempre un taglio cinematografico che poteva con facilità essere capito dai bambini [...].”

*Histórias e fábulas de mentira que parecem verdadeiras, com personagens e ambientação completamente inventados, como em uma ambientação na qual se desenrola **uma ação real, enquanto a situação inverte-se e revela seu lado escondido** [negrito nosso].*

Livros de imagem em que parece que nada acontece, no entanto, olhando bem, descobrem-se muitas coisas que não se encontram nos livros onde acontece tudo.

*Fábulas e histórias simples sem fadas e sem bruxas, sem castelos lussuosíssimos para invejar e príncipes para imitar [...] **Pode-se inventar uma fábula fantástica** mesmo sem as bruxas? [negrito nosso]*

Fábulas simples de histórias complicadas feitas de fatos contra a natureza. Monstros empresários, assassinos de árvores, exploradores, especuladores, destruidores analfabetos. Muito mais que príncipes e fadas. Depois, outras doces fábulas. (TERRUSI, 2017a, p. 51, tradução nossa)²⁸

Enunciados que revelam: 1) “um novo interesse narratológico pelas tramas e pelas histórias”; 2) “a primazia comunicativa da imagem [...] álbuns ilustrados de grande formato e tamanho”; 3) “indicações à leitura, portanto, para adultos comprometidos que escolhem e leem em voz alta, para aqueles que se interrogam sobre o nascimento dos livros” (TERRUSI, 2017a, p. 51). Mas, sobretudo, realçam os traços da fantasia munariana.

Como sugere Giulia Franchi, em “Le regole del gioco” (2014, p. 95), a intenção social e política de “Tantibambini” é bem representada por esta apresentação da coleção:

²⁸ “Storie e fiabe finte che sembrano vere, con personaggi e ambienti completamente inventati, come in un ambiente nel quale si svolge un’azione reale, mentre la situazione si capovolge e rivela il suo lato nascosto.”/“Libri di immagini dove sembra che non accada niente, invece a guardar bene si scoprono tante cose che non si trovano nei libri dove accade tutto.”/“Fiabe e storie semplici senza fate e senza streghe, senza castelli lussuosissimi da invidiare e principi da imitare. [...] Si può inventare una fiaba fantastica anche senza le streghe?”/“Favole semplici di storie complicate fatte di fatti contro la natura. Mostri affaristi, assassini di alberi, sfruttatori, speculatori, distruttori analfabeti. Altro che principi e fate. Poi altre dolci fiabe.”

Fábulas e histórias simples, sem fadas e sem bruxas, sem castelos lussuosíssimos e príncipes belíssimos, sem mágicos misteriosos, para uma nova geração de indivíduos sem inibições, sem submissões, libertos e conscientes de sua força. (tradução nossa)²⁹

Tanto na idealização, quanto na concepção gráfica, a coleção revela como a intenção editorial sugerida por Franchi se alia ao aspecto da união projetual a que se refere Argan, como parte dos princípios formativos do design italiano que caracteriza o período, em que fatores práticos e estéticos não se sobreporiam, mas se integrariam, na medida em que foram projetados juntos.

Dissemos: quase toda a editoria para crianças é banal e deseducativa ou custa muito [...] Foi aplicado um método de planejamento do design e esses livros agradam as crianças, custam pouco, já estão distribuídos nas papelarias e daqui a pouco estarão nos mercados de bairro [...] esta não é uma utopia, mas um verdadeiro serviço social. (MAFFEI, 2008, p. 34, tradução nossa)³⁰

No entanto, apesar de a coleção ter um extraordinário sucesso, como reporta Maffei (“as tiragens alcançaram quantidades incomuns para livros destinados à infância”), o público se acostuma “a apreciar um produto editorial de baixíssimo custo (os livreiros não promoviam o livro porque custava pouco e rendia escassos ganhos) e de altíssima [...] qualidade literária e figurativa” (2008, p. 33). Assim, o projeto de Munari termina prematuramente e ele comenta: “Procuramos conjugar a qualidade ao preço e demos à livraria um produto a preço tão baixo ao ponto de não incentivar sua venda” (apud SOLA; VASSALLI, 2014, p. 96, tradução nossa)³¹. Este caso, ao mesmo tempo de sucesso e insucesso, que marca tanto a obra de Munari quanto a história do planejamento editorial para a literatura infantil na Itália, é comentado por

²⁹ “Fiabe e storie semplici, senza fate e senza streghe, senza castelli lussuosissimi e principi bellissimi, senza maghi misteriosi, per una nuova generazione di individui senza inibizioni, senza sottomissioni, liberi e coscienti delle loro forze.”

³⁰ “Ci siamo detti: quasi tutta l’editoria per bambini è banale e diseducativa oppure costa troppo [...] È stato applicato il metodo di progettazione del design e questi libri piacciono ai bambini, costano poco, sono già diffusi nelle cartolerie e fra poco lo saranno anche nei mercati rionali [...] questa non è utopia ma un vero servizio sociale.”

³¹ “Abbiamo cercato di coniugare la qualità con il prezzo e abbiamo dato alla libreria un prodotto a prezzo tanto basso da non incentivarne la vendita.”

diversos autores. Embora o estudioso Pino Boero atribua ao insucesso comercial da coleção um problema de distribuição (pouco capilar) da editora Einaudi, enquanto outros, como Maffei, cogitam que possa ter havido um boicote dos operadores das livrarias em razão dos poucos ganhos que oferecia, Terrusi (2017a, p. 51-52) considera que durante o planejamento do projeto faltou a voz do livreiro, como mais tarde lembraria o próprio Munari. Paradoxalmente, diz ela (2017a, p. 52), “foi talvez justamente o corpo [materialidade] do livro, de que Munari é teórico, inovador e habilidoso forjador, a trair o projeto em si”, e comenta, como livreira que já foi: “Cada livreiro sabe, com efeito, que um livro sem lombada é praticamente um livro invisível na prateleira” (p. 52).

Um elemento a mais do projeto foi o fato de Munari escrever algumas das histórias sob o pseudônimo “E. Poi” (E. Depois), mais uma brincadeira que revela o espírito fantasioso do autor e curador da coleção. Ao pseudônimo acompanhava uma biografia imaginária da fictícia identidade do “E. Poi”:

E. Poi, de origem norueguesa, mas nascido na Itália, de mãe oriunda e pai indígena, vive com uma irmã belga nos confins entre Portugal e Austrália. É casado com uma napolitana de Nova Iorque e tem muitos filhos. Normalmente é pálido, com os cabelos muito transparentes e olhos. Ganhará o Grande Prêmio Internacional para as Fábulas Acrílicas, em janeiro de 1998. (MAFFEI, 2008, p. 32-33, tradução nossa)³²

1.9.6 Munari e Rodari: autores-inventores

A fantasia é aquela faculdade humana que permite pensar coisas novas que antes não existiam. A fantasia é livre de pensar em coisas absolutamente inventadas [...] sem se preocupar em controlar se aquilo que concebe é realmente novo; essa não é a sua tarefa. [...] Se se deseja esse controle é então necessário fazer intervir a razão e começar um recolhimento de dados para verificar se aquilo que a fantasia pensou já existe ou é realmente novo. (MUNARI, 1995, p. 33)

³² “E. Poi, di origine norvegese, ma nato in Italia da madre oriunda e padre indigeno, vive con una sorella belga al confine tra il Portogallo e l’Australia. È sposato con una napoletana di New York ed ha tanti bambini. Normalmente è piuttosto pallido, con i capelli molto trasparenti e gli occhi. Vincerà il Grande Premio Internazionale per le Favole Acriliche nel 1998, in gennaio.”

Faz parte da criatividade do design, em geral, alguma dose de fantasia? Para Munari a criatividade e o processo criativo estão na base do design e de sua operatividade. Munari explica que a criatividade representa um uso finalizado da fantasia, e da invenção de forma global, e que no design serve como modo de projetar. Ele diz que a fantasia, a invenção, a criatividade e a imaginação são faculdades humanas que agem simultaneamente e que é difícil procurar distinguir as várias atividades e relativas operações. Mas completa:

Porém, se conseguimos dar algumas definições, seja mesmo provisórias, com escopo de investigação, a cada uma dessas faculdades e, assim, analisá-las procurando ver se há constantes compreensíveis à lógica e comunicáveis, teremos feito uma obra de divulgação e de ajuda ao uso dessas possibilidades humanas. (MUNARI, 1995, p. 7)

“O que aconteceria se um crocodilo batesse à sua porta pedindo um pouco de alecrim?” (RODARI, 1982, p. 7). É com este espírito instigatório da imaginação que a fantasia rodariana se constrói ao longo dos poeminhas (“filastrocche”), fábulas, novelas e contos (BOERO, 2010; ARGILLI, 1990) que compõem sua obra literária para a infância³³, cujos conceitos se encontram condensados em seu “Manual de fantástica”, a “Gramática da Fantasia”. Nele, segundo palavras do próprio Rodari (em carta dirigida a Giulio Einaudi, em 1964), condensa-se e apresenta-se “a arte de inventar histórias com cinquenta receitas para uso das pessoas cultas” (ARGILLI, 1990, p. 93).

Quando Munari apresenta o seu livro “Fantasia”, em uma aula na Universidade de Veneza, conta como procurou pelas livrarias algum trabalho semelhante àquele que ele tinha em mente fazer e que o livro encontrado é o “Gramática da Fantasia” (1973), de Gianni Rodari, que havia sido publicado quatro anos antes. “Mas o “Gramática’ é sobre escrever”, faz questão de ressaltar Munari³⁴, também para destacar o ineditismo de sua proposta.

Mas esse “escrever” é antes de mais nada inventar, porque Rodari é, como Munari, um inventor, além de narrador de histórias. Os “giocattoli poetici”

³³ Em outubro de 2015, por ocasião dos 35 anos da morte de Gianni Rodari, o jornal italiano “Corriere della Sera” publicou suas obras completas em 32 volumes.

³⁴ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yZqE8h3hPPk>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

(“brinquedos poéticos”) (BOERO, 2017, p. 310) de Rodari, por exemplo, “dialogam” com os “livros-objeto” de Munari. Por meio de uns e de outros seria possível perder o medo das palavras, assim como o dos livros — e, desse modo, acrescenta-se aqui, aprender a ler as imagens e construir por meio delas novos significados. Entendendo “o livro para a infância como lugar de encontro com a dimensão criativa, imaginativa e projetual do homem” (TERRUSI, 2017a, p. 46), os dois autores compartilham princípios semelhantes, na crença comum de que estimular a fantasia serve para tornar as crianças adultos mais autônomos. Notória, neste sentido, é a declaração de Rodari no final do capítulo de introdução à “Gramática”: “‘Todos os usos da palavra a todos’. Parece um bom lema, sonoramente democrático. Não exatamente porque todos sejam artistas, mas porque ninguém é escravo” (RODARI, 1982, p. 11).

Fig. 20] “Fantasia”, de Bruno Munari.
Primeira edição, 1977 | Fonte:
reprodução autora do livro citado

2. QUADRO REFERENCIAL TEÓRICO

2. QUADRO REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Temas norteadores do estudo e roteiro do percurso

Tanto quanto se sabe, ainda não foi enfrentada uma investigação de design sobre a fantasia que procure identificar sob tal chave um instrumental de análise da literatura infantil. Por isso a estruturação deste estudo de caráter interdisciplinar ser complexa e multifacetada, para permitir identificar o maior número possível de questões e aspectos que consigam compor o panorama investigativo.

No entanto, é necessário seguir certa ordem que permita, por exemplo, concentrar a pesquisa em torno de eixos. Com isso em mente, foram escolhidos quatro temas centrais — fantasia, livros ilustrados para a infância, design e gramática — que correspondem à seguinte configuração: enquanto o tema da fantasia perpassa todo o estudo, sua relação com os livros é representada pela arte, encarnada pela literatura, e observada pelo design que articula a forma narrativa da literatura para a infância; nesta perspectiva, a gramática, hipótese investigativa, serve como instrumental de apoio para a análise da linguagem (visual) da literatura para a infância, representada pelos livros ilustrados.

Com base nesse universo temático, o capítulo desenvolve a conceituação geral e específica que permite explorar o objeto e que, a partir da composição de determinado repertório teórico, possibilite determinar categorias de análise.

O estudo põe em diálogo mais matrizes de pensamento, apropriando-se de noções e conceitos advindos de campos disciplinares ou períodos históricos distintos, mas que indicam afinidade com as preocupações investigativas. A predileção é por aqueles autores que interpretam a história e a cultura com visão abrangente e ao mesmo tempo precisa, ou seja, crítica. Autores que conseguem identificar categorias duráveis no tempo.

A partir disso, como o debate principal se concentra entre o pensamento moderno, correspondente ao século XX — em que se circunscreve a ideia de fantasia proposta por Bruno Munari e Gianni Rodari, revista por este estudo —, e o contemporâneo, ou pós-moderno, em que são analisados os livros ilustrados, o jogo de forças interpretativo acontece principalmente entre esses dois momentos históricos, aqui denominados moderno e contemporâneo.

Para a perspectiva deste estudo, os italianos Giulio Carlo Argan (1909-1992) e Umberto Eco (1932-2016) correspondem ao ideal de articulação teórica para compreensão de arte, literatura e design, na ponte entre esses dois núcleos temporais e ideológicos.

Umberto Eco, por exemplo, escritor, filósofo, semiólogo, linguista e bibliófilo, que morre na contemporaneidade e produz intensamente durante todo seu percurso de estudioso, desempenha um papel interpretativo fundamental na releitura do pensamento clássico. Por meio de sua própria teorização, entre a segunda metade do século XX e os dias de hoje, Eco percorre, e produz, a transformação teórica do moderno ao contemporâneo. Em processo de permanente diálogo com os outros textos da literatura, como método inerente à sua própria teoria, Eco permite rever os fundamentos da história do conhecimento ocidental pela perspectiva multifacetada dos tempos atuais.

Além disso, Eco e Argan, conjuntamente a outros autores considerados por este estudo, como o escritor Italo Calvino (1923-1985), apresentam aspectos de afinidade temporal, cultural e política, ou ideológica, com Munari e Rodari — que originam o interesse pelo objeto deste estudo. Tal conjunto de aspectos, que contribui para situar o recorte da tese, constitui um repertório compartilhado sobre os temas da pesquisa, notadamente literatura e design, determinado primeiramente pelo contexto comum de formação e vivência dos autores, representado pelo país de origem, a Itália. Em cada um dos autores é possível reconhecer aspectos dessa identidade de que eles próprios indicam ter consciência¹. É a partir desse repertório que se irradiam as especificidades de pensamento nas relações com os temas.

¹ Eco (2003, p. 219), por exemplo, que sempre faz alusões à cultura de origem, em seu ensaio “A poética em nós”, refere-se a si próprio “como italiano” e “filho do século”. Já no texto que preparou para a abertura do famoso “Seis propostas para o próximo milênio” (1984, p. 9), Calvino declara: “O acaso quis que eu fosse o *primeiro escritor italiano* [...] é típico da *literatura italiana* compreender num único contexto cultural todas as atividades artísticas, e é portanto perfeitamente natural *para nós* que [...] o termo ‘poetry’ seja entendido num sentido amplo, que abrange também a música e as artes plásticas; da mesma forma, é *perfeitamente natural* que eu, escritor de ‘fiction’, inclua no mesmo discurso poesia em versos e romance, porque em *nossa cultura* literária a separação e especialização entre as duas formas de expressão e entre as respectivas reflexões críticas é *menos evidente que em outras culturas*” [itálicos nossos]. Notório, por fim, é “Il dizionario dei gesti degli italiani. Suplemento al dizionario italiano”, livro jocoso de Munari, publicado em 1994, que descreve por imagens o alfabeto gestual dos italianos: uma comunicação visual muito particular e ao mesmo tempo reconhecida por todos, bem ao gosto do designer italiano.

A familiaridade com o país permite a esta autoria identificar o contexto comum dos autores escolhidos, representado pelos aspectos de afinidade de um mesmo espaço e tempo histórico de vivência. Dessa forma, é possível um (re) conhecimento de nomes, lugares e eventos. Familiaridade que não se resume ao conhecimento de um idioma, mas àquilo que uma língua representa.

Se o reconhecimento da fantasia como faculdade autônoma, por meio das características de lógica e criatividade que lhe são próprias, identifica-se com o pensamento moderno representado inicialmente por Kant e, no século XIX, pelo romantismo, é sobretudo na perspectiva das teorias da segunda metade do século XX que a interpretação sobre arte e design da tese se constrói e, portanto, o delineamento de determinada ideia de fantasia.

Não somente porque a fantasia de referência é aquela proposta por dois autores desse período, Rodari e Munari, mas também porque o século XXI, principalmente em uma pesquisa de design, dificilmente poderia ser observado senão em relação ao tempo que historicamente o precedeu. É preciso levar em consideração a evolução daqueles componentes da modernidade industrial, relativos ao modelo de produção e economia política, que formaram os valores socioculturais de que somos herdeiros; por exemplo, os referentes à cultura de massa e consumo. Aspectos relativos a tópicos fundantes do design, como forma, projeto, universalidade, metodologia, comunicação e linguagem precisam ser observados também na perspectiva desses componentes e das transformações que trouxeram, assim como de suas interpretações.

Por isso a predileção por uma interpretação histórica e crítica da arte e do design, como aquela representada pelo trabalho de Argan. O esforço intelectual dos estudos de Argan, que compôs um corpo literário reconhecidamente indispensável na historiografia da arte moderna, cujo alcance analítico permite entender o percurso da arte ocidental europeia, contribui para a compreensão das transformações estéticas que caracterizam o século XXI e que interessam a este estudo. Contribuição resultante da reflexão teórica e empírica, pois Argan teve participação, inclusive pública, na sociedade italiana da segunda metade do século passado.

Argan, além de acadêmico e presidente de uma das maiores editoras italianas (Einaudi, 1987), atuou no cenário cultural da Itália em período particularmente decisivo para a história social e política do país daquele período, não somente como estudioso e crítico, mas também como político. Entre os anos setenta e o início da década de noventa, Argan foi antes prefeito da cidade de

Roma (1976-1979), eleito pela então chamada esquerda dissidente, e depois senador (1983) pelo Partido Comunista Italiano (PCI), segundo principal partido político da Itália pós-guerra. Nos anos oitenta, empenhou-se a favor da tutela do patrimônio artístico, desenvolvendo um importante trabalho de requalificação histórico-urbanística da cidade de Roma².

Argan foi também fundador da sede do Istituto Superiore Per le Industrie Artistiche (ISIA) em Roma, em 1962, instituição para a formação de jovens designers, considerada a mais antiga no ensino do desenho industrial na Itália, com sedes em outras cidades do país.

Paralelamente a este encaminhamento, da história entendida enquanto projeto e processo, como exposto pela visão de Argan, consideram-se também outras aproximações que, sempre levando em conta o contexto econômico e social em que o design atua, se alinham a uma interpretação mais contemporânea dos fenômenos, principalmente, mas não somente, do ponto de vista metodológico. Entre estas, a perspectiva do historiador brasileiro Rafael Cardoso (1964-), exposta no livro “Uma introdução à história do design” (2000) e, mais especificamente, “Design para um mundo complexo” (2008).

Cardoso, que escreve sobre design mas também provém do campo da história da arte, assim como Argan, se forma na Inglaterra e traz um recorte interpretativo alinhado com a geração da *new art history*, surgida entre 1970-80, em correspondência com o pensamento pós-modernista. Representada por autores como Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Norman Bryson, T.J. Clark, Hubert Damisch, Michael Fried, Rosalind Krauss, Linda Nochlin, entre outros, segundo cita Cardoso no texto “História da arte e outras histórias”, a nova visão, associada ao ideal de ruptura daqueles anos e preocupada em rejeitar “a própria noção de progresso histórico” (CARDOSO, 2009, p. 108), se apresentaria mais socialmente engajada com relação aos fatos da arte do que a “antiga” que, representada por nomes como “Argan, Kenneth Clark, Pierre Francastel, E. H. Gombrich, Arnold Hauser, Nikolaus Pevsner e Herbert Read” (p. 106), estaria, segundo ele, mais preocupada com as questões tradicionais de forma ou de autenticação de originais, classificações e catalogações.

² Desse período vale lembrar a obra *Storia dell'arte come storia della città* (Roma: Editori Riuniti, 1983).

O primeiro modelo, ligado a uma antiga tradição de erudição e ao mesmo tempo de “expertise”, ou “connoisseurship” (CARDOSO, 2009, p. 106), corresponderia a um “sólido conhecimento empírico, necessariamente relacionado à vivência das obras, bem como à sua preservação e comercialização” (p. 109), e com esse instrumental teria dificuldades em interpretar o paradigma da nova arte em curso na segunda metade do século XX. Enquanto o segundo modelo, o novo, estaria tentando enfrentar os temas urgentes desse impasse, como “a relação entre classicismo e vanguarda, o individualismo do artista, a relação com as classes dominantes, a arte popular, o declínio da arte”, relativos à “avaliação histórica do papel da arte na sociedade capitalista e industrial” (p. 110) que vinha se impondo a partir do segundo pós-guerra.

A nova geração de historiadores da *new art history*, sempre segundo Cardoso, estaria lançando mão de diferentes recursos de análise e fazendo “uso de métodos e técnicas advindos de outras áreas de pesquisa, porém voltados para obras de arte e artistas como objetos de estudo” (CARDOSO, 2009, p. 109) — a intenção seria a de buscar “formas alternativas de se apropriar do legado histórico da criação plástica” (p. 109). Ao conhecimento formalista e iconográfico, mais concentrado em questões de estilo, Cardoso contrapõe a ideia de uma história da arte híbrida que, apropriando-se de “um instrumental teórico alheio” e aplicando-o ao estudo das obras de arte, possibilitaria abrir outras janelas de compreensão, como “decodificar os significados contidos na representação pictórica, bem como de analisar a construção cultural do ato de olhar” (p. 111). A “lógica do olhar” de Norman Bryson (1949-) é citada pelo autor para introduzir outro pressuposto do que seria a nova interpretação histórica da arte: a imagem como forma de discurso que, aliada à ordem de sentido semiótico também introduzida naqueles anos, leva à ideia de uma “leitura” das imagens, indicando o rumo que tomarão os estudos dali em diante no campo da arte e do design.

A contraposição afirmada por Cardoso, entre antigo e novo modelo de história da arte, não é assim tão nítida como defendem inicialmente os argumentos do autor, primeiramente, pela simples consideração de que todo novo modelo de interpretação tende a ser acrítico a respeito dos pressupostos que o movem. Em segundo lugar, porque o esforço enfrentado por estudiosos como Argan ou Gombrich para interpretar a notória “crise da arte” do século XX, cujas reflexões a respeito servem de base até hoje para qualquer análise crítica, tanto foi para compor uma historiografia consistente sobre o passado quanto para compreender a perplexidade a que chegou o século, impulsionando os movimentos de vanguarda e as experimentações de linguagem posteriores. Como afirma

Gombrich (1995, p. 482) nos anos setenta: “[...] hoje é mais difícil do que nunca escrever uma história da arte ‘até ao presente’. Se existe algo que marca o século XX, é justamente a liberdade de experimentação com toda a espécie de ideias e meios”.

Também, paralelamente, não seria possível imaginar um estudo social da arte sem ter em mente o trabalho de Arnold Hauser³ ou sem a compreensão de uma historiografia a partir das imagens, inaugurada pelo historiador alemão Erwin Panofsky (1892-1968). Como considera Argan:

O grande mérito de Panofsky consiste em ter compreendido que, malgrado a aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer uma história da arte como história das imagens⁴.

Panofsky (2002, p. 54) afirma:

Concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar.

De qualquer modo, com a ajuda de uns e a iniciativa de outros — todos os historiadores citados (do antigo e do novo modelo) vivenciaram pessoalmente o período e sobre ele refletiram — os novos caminhos que se abriram nesse período de *new art history*, conforme aponta Cardoso, são relevantes para se entenderem as interpretações contemporâneas, principalmente do ponto de vista metodológico. O autor descreve os componentes da mudança em quatro aspectos principais, contextualizando-os teoricamente:

Primeiramente, a atenção a fontes primárias, documentação precisa e variedade de fontes, sem distinção de valor entre o erudito e o

³ HAUSER, Arnold. **Storia sociale dell'arte**. Trad. Anna Bovero. Torino: Einaudi, 1987. 4 v.

⁴ “Il grande merito di Panofsky consiste nell’aver capito che malgrado l’apparenza confusa il mondo delle immagini é un mondo ordinato e che é possibile fare una storia dell’arte come storia delle immagini.” Tradução nossa. Tratto dalla riedizione negli studi in onore di Giulio Carlo Argan, Firenze 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lyC1yu-TXiSs>. Acesso em: 17 fev. 2018.

popular, procedimentos identificados com a renovação da história social na década de 1960 nas pesquisas de autores como Eric Hobsbawm e Gareth Stedman-Jones. Em segundo lugar, uma ênfase acentuada no estudo da produção, circulação e recepção de obras de arte como bens materiais e culturais, entendendo o artista como um agente social inserido em um contexto específico, tendência claramente alinhada com as ideias sobre “mediação cultural” propostas por Raymond Williams e com o grande boom posterior de estudos sobre recepção e público leitor. Em terceiro lugar, a apropriação de modelos explicativos de grande densidade teórica oriundos de campos como comunicação, sociologia, psicologia, antropologia, com destaque para pensadores ligados ao pós-estruturalismo nas ciências sociais. Em especial, passou-se a dedicar grande atenção à arte como um sítio para a constituição de estruturas discursivas, acarretando a necessidade concomitante de desconstruir seus discursos no sentido preconizado por Derrida. Por último, uma retomada da decodificação visual profunda (close reading) de imagens que combinasse as práticas tradicionais de análise iconográfica e iconológica com novos aportes característicos da psicanálise, da análise de discurso e da desconstrução. (CARDOSO, 2009, p. 111)

Na verdade, trata-se de um modelo de análise híbrido, como o próprio Cardoso considera, que aproveita práticas tradicionais da historiografia, a exemplo da “análise iconográfica e iconológica” ou da “apropriação de modelos explicativos de grande densidade teórica”, só que extraídas *de* ou combinadas *com* outros campos, aportes e enfoques. O que determina a nova visão é uma postura científica que, por meio da renovação do seu instrumental metodológico, permite, como define Cardoso (2009, p. 112), “a compreensão da obra de arte como, a um só tempo, documento histórico e discurso visual”. A contemporaneidade se apropria dessa discursividade das construções visuais para analisar arte e artefatos que, ao se falar em “narrativas”, também incorporam a noção de “estruturas discursivas”. Desse instrumental, além da incorporação da análise iconográfica e iconológica, Cardoso destaca a consideração de fontes primárias variadas, sem distinção de valor (por exemplo, popular ou erudito), e a interpretação das obras de arte como bens materiais e culturais.

É com efeito na linha desses três eixos que se configura a contribuição maior de Cardoso: a ênfase investigativa dada à cultura material por meio da análise de artefatos gráficos. Há pelo menos duas décadas o autor compõe, con-

juntamente com o trabalho de outros pesquisadores atuantes em diversas universidades do país, uma rede de pesquisa empírico-acadêmica sobre a produção gráfica nacional, contribuindo para reconhecimento e classificação de acervos.

Embora a centralidade deste estudo não se estruture a partir da análise de artefatos, considera o operar desse procedimento fundamental para a compreensão das potencialidades investigativas do design, contribuindo para formar um repertório próprio e específico de análise.

A história do design, como construção teórica e metodológica, se inicia com o desempenho pedagógico da escola da Bauhaus, fundada em 1919, na Alemanha. Pelo menos duas gerações de designers foram formadas segundo os preceitos da escola, divulgando pelo mundo os ideais do pensamento visual que se desenvolveu junto com as transformações de ordem social e política do século XX, condicionadas por uma série de eventos como as duas Guerras Mundiais (1914-18 e 1939-45), a Revolução Russa (1917), a bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki (1945) e, posteriormente, a Guerra do Vietnã. O design acompanha as transformações e sua ideologia vai modificando-se: é sobretudo em torno dos conceitos de utopia, universalidade, produção industrial e cultura que se pautam as mudanças, assim como a discussão teórica.

Definido entre arte e técnica, esse processo de construção do design como linguagem, disciplina, campo de pensamento e atuação profissional específica, em sua origem mantém o passo, e frequentemente se funde, com os ideais artísticos das vanguardas do início do século passado, na maioria dos casos sendo os designers também artistas. É o caso do pintor russo Wassily Kandinsky (1866-1944), também professor da Bauhaus, já citado na introdução deste estudo em razão de sua “Gramática da criação”, obra que explicita a passagem entre arte e design, apresentando aqueles elementos derivados da arte abstrata que irão compor o alfabeto visual gráfico do design. Correntes como futurismo, expressionismo, surrealismo, dadaísmo e construtivismo acompanhavam o progresso da ciência e das máquinas, reelaborando os fenômenos com que o homem moderno se mede e interpretando-os por meio da experimentação e incorporação de novas linguagens: o século XX se caracteriza pelo estudo da linguagem, das estruturas e também pela criação de novas gramáticas, como será visto no desenvolvimento do capítulo.

O design parece corresponder a essa expectativa moderna. Primeiramente, porque propõe uma linguagem de ordem projetual e técnica que, por meio de suas criações funcionais, permite à sociedade adaptar a experiência estética

tradicional da arte ao novo contexto social definido pelo modelo de produção industrial. Uma vez que tal experiência se estenderia a toda a sociedade, em virtude da reprodutibilidade dos objetos, que os destituiu do valor de peça única característico do objeto artístico, o design cumpriria um ideal democrático e de bem-estar social, representado pelo conceito da *boa forma* que, aplicado à arquitetura e ao design, moldaria o espaço social e a vida das pessoas, segundo uma ordem preestabelecida de planejamento. Paralelamente, porque, para cumprir essa vocação ideal, o design conta com a natureza direta da linguagem, o que a designer pesquisadora Donis A. Dondis (1924-1984) define como “o caráter direto da informação, a proximidade da experiência real” (1991, p. 6), o que lhe confere a condição de “linguagem potencialmente universal do fazer” (LUPTON; PHILIPPS, 2008, p. 9). Como diz o historiador de arte Pierre Francastel (1900-1970): “É pelos olhos que se prendem os homens” (1993, p. 29).

Em nome desse potencial de universalidade, os teóricos da segunda metade do século XX, a exemplo de Francastel e Dondis, saem em defesa de uma autonomia da linguagem visual, cujo reconhecimento torna-se necessário para explorar todas as potencialidades que Dondis define como “inteligência visual”. Francastel, que não teoriza sobre o design mas sobre a arte, desenvolve a ideia de um pensamento autônomo que ele define como “pensamento plástico”⁵. Em considerações de ordem mais didática do que propriamente teórica, Dondis, por sua vez, se refere a um “alfabetismo visual”, tratando dos princípios que regem forma, métodos e processo do operar criativo e projetual.

Um dos aspectos desse caráter projetual do design é representado pela explicitação da estrutura na própria forma. Um elemento como o *grid*, por exemplo, a partir do qual se estabelece o planejamento gráfico, como planta de uma construção narrativa ou comunicacional, é ao mesmo tempo um instrumento construtivo e conceitual do design, ponte entre o operar e a teoria da própria linguagem (LUPTON, 2006).

Se no início do século XX, os estudos gestaltianos sobre a forma, relacionados à psicologia perceptiva, servem de fundamento para a racionalização

⁵ Para o autor, o “pensamento plástico orienta-se principalmente para a descoberta das estruturas da sensibilidade e, muito especialmente quando se trata de artes figurativas, para exploração das regras de percepção e de integração do campo ótico” (FRANCASTEL, 1993, p. 105).

construtiva, constituindo repertório de princípios substanciais para ensino e aprendizado do design, a semiótica, por sua vez, promove a compreensão sobre signos e significados, que move as questões de linguagem para além do âmbito da visão estruturalista do século passado e as traz para o contexto das interpretações contemporâneas descritas por Cardoso.

Essas interpretações ajudam a compreender o design como ciência interdisciplinar, inserida no contexto da arte e da cultura visual.

Ao mesmo tempo, a partir das indicações de Eco, seria possível observar as interações entre design e literatura, nesse contexto maior da cultura contemporânea: a notória erudição e amplitude de visão do autor, que se constrói principalmente ao longo da segunda metade século XX e traz portanto todos os componentes da modernidade, se configura na perspectiva de um entendimento orgânico do conhecimento e permite diferentes graus de leitura. Vale notar, por exemplo, a influência dos aspectos semióticos na arte e nos sistemas de comunicação, antes mesmo de um aprofundamento mais específico no complexo campo da ciência dos signos e da significação, ou “lógica da linguagem”, como define Lucrécia D’Alessio Ferrara (1993, p. 172), autora contemporânea que também contribui para algumas compreensões pontuais deste estudo.

Para acompanhar o desenvolvimento das questões apontadas no contexto social, cultural e tecnológico da atualidade, e ajudar na compreensão dos novos aspectos que definem o design contemporâneo, principalmente no recorte de uma visão globalizada, a estadunidense Ellen Lupton (1963-) contribui para indicar o lugar de algumas experiências atuais de projeto, prática e didática. O mérito do seu trabalho, de designer, pesquisadora e professora, que costuma escrever em ritmo sistemático, é permitir acompanhar eventos e fenômenos da prática do design, ao mesmo tempo servindo como ponto de partida para traçar um panorama de tendências de pensamento — o que permite compor um quadro mais amplo de entendimento *em* design ou a partir *do* design, na interação com outras visões, recortes e textos de diferente teor e densidade teórica. O tema da universalidade da linguagem visual, que se renova com grande intensidade no século XXI, mas revestido de ideais distintos daqueles do século anterior, pode ser observado, por exemplo, a partir da perspectiva norte-americana de Lupton e Phillips (2008) e aprofundado na interação com outros ângulos interpretativos.

O sentido, sobretudo cultural, das interpretações contemporâneas do design encontra sua razão de ser em correspondência com o deslocamento de um

modelo de pensamento de matriz europeia (Bauhaus) para aquele de matriz norte-americana, com o advento da cultura de massa e da pop art: da *boa forma* passa-se ao estilo internacional e em seguida ao *pop*. De modo geral, na configuração globalizada do século XXI, a cultura passa a ser ainda mais de massa do que nas décadas anteriores, com um ganho de escala multiplicado graças à tecnologia. Esta, por sua vez, e por meio de processos distintos, transforma as categorias de análise em todos os campos: teoriza-se não mais sob o signo da estrutura, mas sob aquele da fluidez e da organicidade; nesse contexto, o conceito de cultura amplia sua dimensão de significados, extrapola a perspectiva histórico-social e, em geral, passa a permear todos os campos do pensamento. No design, essa visão integrada e de recorte cultural, em que disciplinas como antropologia e filosofia ganham novos espaços, se reflete nos debates teóricos sobre o próprio campo⁶, para o qual convergem estudos advindos destas e outras áreas disciplinares, que apontam para a relevância de uma cultura ou “filosofia da visão”⁷ na contemporaneidade.

A linguagem, por exemplo, centro das atenções do design e deste estudo, continua a ser objeto das preocupações teóricas como no século passado, mas acrescido das considerações sobre temporalidade, espacialidade, virtualidade e de suporte, entre outras, que definem a condição tecnológica.

Um dos representantes dessa passagem de pensamento, entre o século passado e o presente, é o designer e teórico alemão Gui (Georg Hans Max) Bonsiepe (1934-), originalmente professor da Escola de Ulm (que sucede a Bauhaus) e que em seguida trabalhou na América Latina. Os estudos de Bonsiepe sobre design e comunicação visual incorporam essa visão cultural na análise dos fenômenos relacionados a projeto e sociedade, e, como Argan, a partir de uma perspectiva mais humanista do que histórica, ele também atribui ao design enquanto projeto um papel de transformação: “[...] projetar, introduzindo as mu-

⁶ Como exemplo dessa perspectiva de análise, pode-se ver: DURLING, David; FRIEDMAN, Ken. **Doctoral Education in Design: Foundations for the Future**. Staffordshire: Staffordshire University Press, 2000.

⁷ A “filosofia da visão” representa uma corrente de pensamento em ascensão que sustenta que todo tipo de conhecimento pode ser comunicado por meio de imagens, correspondendo à ideia de uma universalidade da linguagem visual que os próprios autores modernos defendiam. Na versão contemporânea, esses princípios de universalidade se confundem com o fenômeno da globalização cultural que os designers identificam com a padronização de linguagem advinda dos softwares e da web.

danças necessárias, significa ter a predisposição para mudar a realidade [...]” (BONSIEPE, 2011, p. 37). Sobre a visualidade, Bonsiepe defende, como outros autores, a necessidade de um domínio epistêmico próprio, confirmando a opinião comum de que “as novas técnicas digitais da visualização acabarão com o domínio do texto, tão fortemente arraigado na tradição ocidental”, e identifica no conceito *design de informação* a possibilidade de “evitar a dicotomia entre palavra e imagem” (2011, p. 40).

É a partir da perspectiva de uma cultura visual cada vez mais onipresente que teorização e leituras de imagens e artefatos tendem a construir suas análises. Os recentes estudos sobre a linguagem dos livros ilustrados incorporam a análise da construção visual na narrativa para a infância e tratam das questões formais lançando mão do instrumental metodológico apontado por Cardoso, que une interdisciplinaridade teórica a métodos da iconografia tradicional para análise das obras. Assim procedem os trabalhos realizados nos últimos vinte anos, principalmente os de Maria Nikolajeva (1952-) e Carole Scott ou Sophie Van der Linden (1973-), base de apoio para um instrumental analítico, além de Martin Salisbury (1960-) e Morag Styles (1947-), e Alan Powers (1955-), considerados por este estudo.

Nesse contexto em que a visualidade é cada vez mais difusa, corre-se o risco de idealizar suas potencialidades, assim como por séculos aconteceu com o signo verbal e escrito na tradição da cultura ocidental. Historiadores e críticos contemporâneos lidam com esse cenário, cada qual se posicionando a seu modo e conforme um repertório mais ou menos voltado para o figurativo ou o verbal. Em todo caso, todos os autores que hoje se debruçam sobre a literatura para a infância partem do pressuposto da necessidade de um olhar abrangente que integre as diversas condições dessa produção, conforme será visto por meio das análises de Peter Hunt (1945-), Pino Boero (1949-), Marcella Terrusi, Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira, Nelly Novaes Coelho (1922-2017), além das considerações de outros autores aqui citados, como Carla Ida Salviati (1951-), Dirce Waltrick do Amarante e Maria Zilda da Cunha, independentemente dos caminhos interpretativos de cada um.

Para entender a narrativa em suas diversas dimensões de experiência, leitura e criação, a partir da teoria literária, os principais autores tratados são substancialmente Umberto Eco, Tzvetan Todorov (1939-2017), Roger Chartier (1945-), Lev S. Vigotsky (1896-1934), Vladimir Propp (1895-1970), Michèle Petit (1946-), Leyla Perrone-Moisés (1936-) e Italo Calvino.

Já para situar a fantasia na perspectiva de interesse do estudo, os caminhos teóricos da elaboração se baseiam nas análises de: Sigmund Freud (1856-1939), Lev S. Vigotsky e Bruno Bettelheim (1903-1990) para psicologia e cognição, Luigi Pirandello (1867-1936) e Georges Minois (1946-) para compreender o riso e as noções sobre o humor, Umberto Eco e Giovanni Manetti (1949-) sobre metáfora, Davi Arrigucci Jr. (1943-) sobre o conceito de poética e, de um modo geral, para coadunar fantasia e transgressão, Mikhail Bakhtin (1895-1975). Na articulação da literatura italiana para a infância na perspectiva rodariana e o trabalho gráfico e editorial de Munari, entre todos os autores citados, Pino Boero é o estudioso que mais contribui para este estudo, não somente a partir de sua obra publicada, mas também por uma interlocução direta com esta autoria.

Por fim, Munari e Rodari, representando a literatura e o design, constituem referência para quase todos os aspectos relativos a forma, método e teoria, na integração dos quatro temas norteadores.

2.2 A fantasia

Para observar a fantasia a partir de Rodari e Munari e identificá-la nos livros ilustrados, é preciso antes situá-la no contexto da arte procurando entender sua relação com a cultura ao longo do tempo e destacar aqueles aspectos que se mostram mais relevantes para a perspectiva de análise.

A fantasia pode representar para cada indivíduo um universo irrestrito de possibilidades em que a regra principal é não ter regra e nem juízo moral. Por isso ela tanto representa a função de delimitar o espaço do real, como demonstra o papel que a psicologia em linhas gerais lhe atribui. No senso comum, ela pode corresponder à noção de imaginação — faculdade da mente humana de criar imagens, correspondentes ou não a uma realidade — por meio da qual o homem se projeta, planeja, realiza e eventualmente cria coisas novas. Mas o entendimento da fantasia enquanto matéria de valor criativo de destaque entre as faculdades humanas é um conceito relativamente mais recente.

Na história da filosofia haveria uma concepção mais antiga que remonta à Escolástica inaugurada por Tomás de Aquino (século XIII), segundo a qual a fantasia é essencialmente reprodutiva no sentido de ser uma faculdade natural interna do ser humano que permite representar imagens de objetos percebidos, tanto presentes quanto ausentes. A essa concepção, que corresponde ao

entendimento comum de fantasia como imaginação, sucede-se outra, a partir do século XVIII, advinda principalmente do pensamento de Emmanuel Kant (1724-1804), que introduz a ideia de faculdade produtiva ou criativa. Mas a versão final chegaria depois, com o romantismo alemão: enquanto Kant considerava a fantasia como uma atividade produtiva involuntária, próxima à atividade onírica e distinta da invenção artística, na reavaliação do romantismo a fantasia ganha uma posição privilegiada em relação às outras faculdades, constituindo-se em fundamento da liberdade criadora da poesia e da arte em geral, da qual representaria a mais vigorosa e plena expressão.

É a partir dessa última concepção que Bruno Munari situa a fantasia, definindo-a justamente na distinção de suas correlatas: a imaginação, a criatividade e a invenção. Com estas, interagindo, a fantasia comporia para Munari o âmbito elementar do operar criativo, a partir do qual se engendram os princípios da comunicação visual teorizados pelo autor e que representam a construção máxima de sua teorização sobre design, aprofundada sobretudo em relação às questões de projeto e método próprias do campo.

As definições de Munari (1995) para as quatro faculdades são:

Fantasia. Tudo aquilo que antes não existia mesmo se irrealizável.

Invenção. Tudo aquilo que antes não havia mas exclusivamente prático e sem problemas estéticos.

Criatividade. Tudo aquilo que antes não havia mas realizável de modo essencial e global.

Imaginação. A fantasia, a invenção, a criatividade pensam, a imaginação vê.

Ele afirma que, dentre as quatro, a fantasia é a mais livre de todas, o que ajuda a estabelecer seus termos, pois a condição de “ser mais livre de todas” só pode ser definida na perspectiva de alguma coisa que tanto pode ser a razão, quanto a norma, o cânone, a moral entendida como conjunto de regras preestabelecidas a partir de uma determinada configuração social e cultural. É a partir desses parâmetros, da razão e da norma, que a fantasia deve ser compreendida.

2.2.1 Fantasia, razão e criatividade

Rodari diz que a fantasia faz parte de nós como a razão e que olhar para dentro dela é um modo como outro de olhar para dentro de nós mesmos (RODARI,

1982)⁸. Munari e Rodari se interessam pela razão entendida sobretudo como lugar do operar criativo (arte e design). Neste sentido, a fantasia seria vista como a outra face de uma mesma moeda: ao escolherem trabalhar sobre a fantasia, os autores exploram o núcleo do potencial criador, a pedra bruta a ser estudada e lapidada para todos os propósitos de criação e trabalho de linguagem. Pode-se dizer que eles estão particularmente interessados na razão e que dela desejam explorar um uso muito criativo. Ao proporem uma lógica *na* ou *da* fantasia em seus pequenos tratados que os conduza a algum tipo de gramática — como poderá ser observado posteriormente a propósito da gramática rodariana — os dois autores não o fazem para constranger a fantasia a regras (eles sabem bem que a vocação desta é o contrário, a antirregra), mas para dela extrair o máximo de inventividade e, principalmente, para alçar a brincadeira que reside potencialmente na fantasia a método criativo.

Quando Rodari (1982, p. 99) brinca ao dizer que “a fantasia não é um lobo mau do qual se deva ter medo”, servindo-se das fábulas para fazer uma referência explícita à matéria-prima da literatura infantil, introduz também outro aspecto relativo à fantasia/razão, o psicológico, tão imbricado nos processos criativos quanto nos cognitivos e pedagógicos. Ao mesmo tempo, por meio da frase jocosa, Rodari indica o segundo elemento definidor, o da norma ou regra, que por contraposição define os termos da fantasia em sua expressão cultural. Não ter medo significa potencialmente ser criativo mas também livre, o que anuncia aquele caráter transgressivo e libertário da fantasia particularmente presente em todo o trabalho do autor. Antes de observar como esse caráter de transgressão se configura na arte, é interessante olhar para alguns aspectos da análise que a psicologia faz da fantasia, relacionando-os às definições de Munari e outros autores.

Se para Munari (1995, p. 9) a fantasia é “tudo aquilo que antes não existia mesmo sendo irrealizável”, para Freud a fantasia é o princípio de realidade. Nota-se então como entre os elementos da razão e da norma se intercala um terceiro, o da realidade que, tanto do ponto de vista psíquico quanto filosófico, se relaciona com a função da arte de servir de ponte entre esta (realidade) e o imaginário — como indicado na introdução deste estudo.

⁸ “La fantasia fa parte di noi come la ragione: guardare dentro la fantasia è un modo come un altro per guardare dentro noi stessi.” Tradução nossa.

Em “Fantasia”, na distinção entre as quatro faculdades, quando explica o operar da razão no processo criativo, Munari expõe como a criatividade é complementar, senão derivada da fantasia. Uma das leituras de como a psicologia interpreta o processo criativo artístico a partir da fantasia é apresentada pelo psicanalista e pesquisador Marco Antônio Coutinho Jorge, que revisita fundamentos da psicanálise, de Freud a Lacan, à luz da fantasia: relacionada com o princípio de realidade, ou real.

Segundo Jorge (2010, p. 246), para a psicologia a fantasia seria uma construção simbólico-imaginária que se baseia no eminentemente real, chamada de “o vazio do real”. Para o autor, é neste vazio que o ato criativo entraria, revelando o que o pintor francês Marcel Duchamp (1887-1968) denominou “coeficiente artístico”, que é precisamente a diferença entre “a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência”. O tal coeficiente seria “como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente”⁹. Para pensar alguns exemplos disso retirados da própria arte, Jorge sugere as imagens dos quadros do pintor norte-americano Edward Hopper (1882-1967) que, segundo ele, poderiam ajudar a captar a suspensão (a que chamamos solidão) peculiarmente humana entre o sujeito e o mundo. Ou, como ele também propõe, que nos deixemos levar pela mão de algumas figuras das pinturas de Leonardo da Vinci, que apontam para fora do espaço de representação.

Fig. 21] “Morning sun” (séc. XX), de Edward Hopper | Fonte: <<https://www.edwardhopper.net/morning-sun.jsp>>

⁹ Ver DUCHAMP, Marcel, “O ato criador”, in BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 73.

Fig. 22] “São João Batista” (séc. XVI), de Leonardo da Vinci, aponta para fora do espaço de representação, como será visto na seção “Gramática dos livros ilustrados” | Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Batista_\(Leonardo_da_Vinci\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Batista_(Leonardo_da_Vinci))>

O enigma do desejo do outro é uma das questões centrais da psicanálise, pois é o que rege nosso estar no mundo e o que acontece para cada um a partir de uma “construção fantasística primordial” (JORGE, 2010, p. 242); a perspectiva lacaniana condensa a questão na pergunta “Che vuoi?” (“O que queres?”, em italiano)¹⁰.

Associando essa questão do desejo como construção fantasística primordial à ideia de “coeficiente artístico” do moderno Duchamp, é possível evocar a fala contemporânea do curador de arte Luiz Pérez-Oramas (30ª Bienal de São Paulo), que gira em torno de outro debate de raiz primordial. A partir do mito de Narciso e Eco descrito por Aristóteles — um mito sobre desejo e impossibilidade — Pérez-Oramas reapresenta uma antiga contenda: a das palavras e das imagens, que é também o tema da linguagem.

Nunca vai haver coincidência entre palavras e imagens e nos espaços onde elas não coincidem, fazemos arte. [...] Um trabalho que nunca vai cessar [...] Elas estão juntas na discordância de tudo: as palavras e as coisas, as palavras e as imagens [...] E são os espaços onde elas não calçam que trabalhamos no mundo da arte [...] Se não entrarmos neste exercício de elaboração da distância entre as palavras e as imagens [...] entre as palavras e as coisas, tem risco de morte para nós, morte na alma, morte no conhecimento, morte da imagem, morte da palavra¹¹.

A impossibilidade de palavras e imagens darem conta plenamente de representar o mundo, externo e interno, pois nenhum signo daria, remonta como questão fundamental à origem da arte e antecipa assunto que será analisado na seção sobre livros ilustrados. Na construção a partir do mito grego, Pérez-Oramas parece transferir o princípio do “coeficiente artístico” geral de Duchamp para um objeto específico do operar artístico, e, ao mesmo tempo, central na arte, que é a tentativa de trabalhar o desajuste entre palavras e imagens como coisas incompletas e expressões em eterna projeção umas nas outras. Por meio

¹⁰ “Em 1966, ao publicar um escrito que chamou de ‘Subversão do sujeito e dialética do desejo do inconsciente freudiano’, o psicanalista francês Jacques Lacan recorreu a um pequeno e antigo conto para estudar a questão do sujeito e o lugar do demônio como voz do desejo. [...] Lacan tomou por referência uma pergunta feita pelo diabo, num texto escrito em 1772 por Jacques Cazotte, intitulado ‘O diabo amoroso.’” Disponível em: <<https://revistacaliban.net/che-vuoi-570e82638297>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

¹¹ Apresentação de **Falar, imagens, 30ª Bienal de São Paulo – A iminência das poéticas**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8aRYmRm0M8>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

desse debate o curador evoca, mesmo sem citar, a fantasia, ou antes seu papel, uma vez que se viu como esta representa o espaço entre real e imaginário de que a criatividade humana pode se apropriar para inventar e projetar.

2.2.2. A leitura e as fábulas

Sobre os aspectos cognitivos e pedagógicos da psicologia a respeito da fantasia/razão, é interessante observar o papel de histórias e livros, começando especificamente por aquele da função de mediação e proteção psicossocial da leitura.

Se para a psicologia “a fantasia constitui a realidade psíquica para cada sujeito, mediatizando o encontro do sujeito com o real” (JORGE, 2010, p. 77), aquele campo particular e subjetivo por meio do qual o indivíduo se desenvolve e desenvolve todas as relações com os seus semelhantes e o mundo social à sua volta, o desdobramento disso é certa função de defesa que a fantasia desempenha, na medida em que nos protegeria dos impactos de episódios traumáticos.

Em contextos sociais de tensão extrema, como guerras, ambientes de miséria, dramas familiares, a contação de histórias, ou as leituras coletivas, põe em movimento o exercício da imaginação, tornando-se um poderoso instrumento de resistência ao caos interior ou à exclusão social¹². Esta condição, antes psíquica, reforça a ideia de que o gosto pela leitura encontra sua força na experiência de contar e ouvir histórias, remetendo a dimensão psicológica da oralidade à condição mais antiga da literatura em sua origem, sendo reproposta e ressignificada pela literatura infantil. Segundo a antropóloga Michèle Petit (2010, p. 58):

O gosto pela leitura deriva, em grande medida, dessas intersubjetividades [entre leitor e ouvinte] e deve muito à voz. Se nenhuma receita garante que a criança lerá, a capacidade de estabelecer com os livros uma relação afetiva, emotiva e sensorial, e não simplesmente cognitiva, parece ser de fato decisiva.

A leitura de Petit revela a interseção inevitável das várias dimensões de um estudo sobre a fantasia, indicando como por meio de determinada função

¹² Para ler mais sobre o tema ver: **Arte de ler. Ou como resistir à adversidade**, de Michèle Petit. São Paulo: Editora 34, 2010.

a psicologia também revela o valor cultural da literatura enquanto arte, além de ajudar a explicar os processos da criatividade, inclusive na dimensão pedagógica em que a fantasia em análise se insere. Apesar dos campos distintos de proveniência e da natureza igualmente distinta de seus trabalhos, o pressuposto de Petit estaria em sintonia tanto com Rodari quanto com o estudioso sueco Jean Piaget (1896-1980). Do mesmo modo, a frase da antropóloga se alinharia ao pensamento freudiano de Bruno Bettelheim voltado à infância e aos contos de fadas, que reconhece no poder da leitura por parte de pais e educadores um veículo primordial de transcendência e emancipação:

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento [...] a criança [...] pode atingir esta compreensão, e com isso a habilidade de lidar com as coisas, não através da compreensão racional da natureza e conteúdo do seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados — ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos [...] da estória. (BETTELHEIM, 1996, p. 16)

[...] talvez algum dia sejamos capazes de demonstrar [...] que as crianças vão mal de vida quando são privadas do que as histórias podem lhe oferecer, dado que os contos ajudam-na a elaborar, na fantasia, as pressões inconscientes [...] A criança precisa assegurar-se de que sua necessidade de engajar-se em fantasias, ou sua incapacidade de deixar de fazê-lo, não é uma deficiência. Quando os pais narram [...] para o filho, dão uma importante demonstração de que consideram as experiências internas da criança [...] dignas de valor [...]. (p. 79-80)

A propósito do valor artístico dos livros para crianças, é importante ressaltar que para Bettelheim os contos de fadas, além de “ímpares” como forma de literatura, são obras de arte em geral e, como tal, sua leitura é diferente para cada pessoa e diferente para uma mesma pessoa em distintos momentos da sua vida e que a criança pode voltar ao mesmo conto e ampliar os velhos significados ou substituí-los por novos. Sobre a compreensão psíquica que o autor faz da fantasia, e de seu papel na infância, ele explica:

O inconsciente é a fonte de matéria-prima e a base sobre a qual o ego erige o edifício de nossa personalidade. [...] nossas fantasias são recursos naturais que fornecem e moldam esta matéria-prima, tornando-a útil para as tarefas de construção da personalidade

que cabem ao ego. Se somos privados desta fonte natural, a vida fica limitada; sem fantasias para nos dar esperanças, não temos forças para enfrentar as adversidades da vida. A infância é a época em que estas fantasias precisam ser nutridas. (BETTELHEIM, 1996, p. 152)

Anterior a Bettelheim, outro autor da psicologia que se interessou pelas fábulas foi Vigotsky¹³. Movendo-se da arte, pela qual tinha grande interesse, em especial a literatura, para a psicologia, Vigotsky estuda o pensamento e a linguagem no desenvolvimento intelectual e contribui para a compreensão da fantasia, da imaginação e da criatividade na infância e suas aplicações pedagógicas. Ele defende que as fábulas, um gênero que entre as várias definições da teoria do passado foi considerado “prosa imperfeita” (VEER; VALSINER, 1996, p. 37), pertenceriam, no entanto, à poesia, o que do ponto de vista da linguagem justificaria o contraste “frequentemente marcante entre a mensagem moral final e o texto principal” (p. 37). A poesia também constitui elemento fundamental na literatura de Rodari: o autor define sua escrita como prosa poética.

De todo modo, a contribuição de Vigotsky a respeito das fábulas reside no método de analisá-las: a partir do interesse pelo estudo da recepção da literatura, o autor estende o trabalho “pragmático analítico” àquele “psicológico experimental”, por meio de experiências realizadas com crianças em um colégio na cidade russa de Gomel (VEER; VALSINER, 1996, p. 39). O que emerge das análises de Vigotsky é que forma e conteúdo de um texto literário podem estar em contradição um com o outro. A ideia é particularmente relevante para este estudo, sobretudo considerando-se que Vigotsky refere-se a uma estrutura formal rigidamente predefinida como a das fábulas, conforme demonstrado pela teoria do teórico de literatura russo Propp: a ideia da contradição será encontrada nos livros ilustrados contemporâneos e representa o cerne criativo de sua linguagem na produção de significados.

A partir da preocupação com a receptividade, a contradição apontada por Vigotsky também antecipa o conceito ainda por vir de “obra aberta” proposto

¹³ Lev Semionovich Vigotsky, apesar de sua breve vida, teve uma formação multidisciplinar, tendo se aprofundado nos campos da literatura e da psicologia. Também ficou conhecido pela teoria histórico-cultural. Para uma análise do conjunto de sua obra ver VEER, René van der; VALSINER, Jaan. **Vigotsky. Uma Síntese**. São Paulo: Unimarco e Loyola, 1996.

por Eco (2008) e também problematizado pelo movimento concretista brasileiro¹⁴, um tema da teoria literária que, por meio da poética e da semiótica, ganha significado particular na literatura para a infância, uma vez que autores e público olham para a fantasia de lugares definitivamente distintos.

2.2.3 Entre dois mundos: desenvolvimento mental e imaginação

Se o objetivo principal de olhar para a psicologia está na contribuição desta em ajudar a definir a fantasia, sobretudo com relação aos processos da razão/criação, o que mais interessa destacar do trabalho de Vigotsky é a distinção que ele faz entre a “fantasia infantil” da criança e a “fantasia amadurecida” do adulto. Uma compreensão menos óbvia do que parece, inclusive levando em conta a tendente diluição de fronteiras na faixa etária do público leitor desses livros — de resto, como será visto adiante, uma condição que acompanha a literatura para a infância desde os marcos iniciais: “Alice no país das maravilhas”, de Lewis Carroll, ou as próprias fábulas, originalmente narrativas populares sem distinção de idade, são exemplos disso.

Parece haver certa confusão no que se refere à fantasia: fantasia de quem? Do adulto ou da criança? Uma dúvida que se deve à própria ambiguidade provocada pela ideia comum de fantasia como domínio da infância que, por sua vez, se soma àquela interpretação vaga e subjetiva de fantasia como um território sem fronteiras. Subjetividades que podem inserir-se na relação que cada indivíduo adulto estabelece com a infância, dos outros ou a própria. Sobre a distinção entre a imaginação do adulto e da criança, Vigotsky (2014, p. 36) afirma:

Essa concepção assenta-se numa série de observações sobre a atividade da fantasia. As crianças podem fazer tudo, disse Goethe, e essa simplicidade e espontaneidade da fantasia infantil, que já não

¹⁴ No prefácio à edição brasileira, de 1968, de **Obra aberta**, Eco faz menção à “nova escola crítica de São Paulo” que problematizava “a aplicação de métodos informacionais à obra de arte” e cita famoso e breve artigo escrito em 1955 por Haroldo de Campos, intitulado “A obra de arte aberta”. Segundo o historiador de design Marcos da Costa Braga, professor da FAUUSP, Eco veio a São Paulo nesse mesmo período para palestrar sobre semiótica e foi recepcionado por membros da Associação Brasileira de Desenvolvimento Industrial (ABDI). Como Décio Pignatari foi diretor de informação da ABDI por mais de uma gestão, é de se supor que Eco tenha tido contato com ele e os concretistas, por ele chamados “nova escola crítica de São Paulo”.

é livre no adulto, podem se confundir com a amplitude e riqueza da imaginação infantil.

Vigotsky prossegue dizendo que, apesar de a criação da imaginação infantil se diferenciar nitidamente da experiência do adulto, servindo de base para a dedução de que as crianças vivem mais no mundo da fantasia do que na realidade, a suposição de que a fantasia infantil seja mais rica e variada do que a fantasia no adulto é equivocada do ponto de vista científico. Ele argumenta que a relação que o adulto tem com o mundo não tem a complexidade, a precisão e variedade que constituem os fatores básicos determinantes da função da imaginação. Rejeita a ideia de que a imaginação na criança é mais rica do que no adulto e afirma que ela só se desenvolve com a maturidade, na idade adulta.

Nem todos os adultos, porém, são criativos e nem as crianças carecem de imaginação, e, como o próprio Munari defenderá depois, ou a partir de Vigotsky, a faculdade da fantasia está intimamente ligada àquela da imaginação e da criatividade. Por isso, baseado nos estudos do psicólogo francês Théodule-Armand Ribot (1839-1916), Vigotsky analisa a transformação da fantasia infantil em fantasia amadurecida por meio do desenvolvimento da imaginação, associada àquela do raciocínio da criança e depois do adulto. Descreve o processo utilizando o gráfico de Ribot em que o marco definidor é representado pela fase “crítica” da adolescência com a letra “M” (VIGOTSKY, 2014, p. 38):

Fig. 23] Curva do desenvolvimento da imaginação, de Ribot | Fonte: <<https://archive.org/details/essaisurlimagin01ribogoog>>

Ele explica que a imaginação se desenvolve passando por dois períodos que são separados por essa fase: a curva IM representa o desenvolvimento no primeiro período, em uma elevação brusca que depois se mantém por bastante tempo no nível atingido, e a linha RO, tracejada, representa o percurso do desenvolvimento da inteligência ou do raciocínio. Este se desenvolve mais tarde e lentamente por-

que requer grande acúmulo de experiência e uma complexidade maior de elaboração, e somente no ponto M, que corresponde à fase da adolescência, as linhas do desenvolvimento da imaginação e do desenvolvimento da inteligência coincidem.

Vigotsky defende que a parte esquerda da figura demonstra que aquilo que muitos pesquisadores confundiram com riqueza da imaginação infantil não corresponde ao que está representado ali: observa-se com clareza que o desenvolvimento da imaginação e da inteligência se diferencia muito na infância e que essa independência em relação à atividade cognitiva da imaginação infantil “não prova a riqueza mas antes a pobreza da fantasia da criança”:

A criança pode imaginar muito menos coisas do que um adulto, mas acredita mais nos produtos da sua imaginação e controla-os menos, e por isso a imaginação, no sentido comum, corrente da palavra, isto é, qualquer coisa de irreal ou inventado, é certamente maior na criança do que no adulto. No entanto, não só o material a partir do qual se constrói a imaginação é mais pobre [...] como também o caráter das combinações que se associam a este material é, na sua qualidade e variedade, inferior em relação às combinações realizadas pelo adulto. (VIGOTSKY, 2014, p. 38)

Mas o que acontece em seguida? A partir do encontro da imaginação e do pensamento, representado pelas duas curvas no ponto M, a divergência típica da idade infantil entre imaginação e pensamento desaparece e a imaginação segue agora estreitamente associada com este no mesmo passo, como se vê na linha MN paralela e próxima à linha XO. Citando Ribot (“Ensaio sobre a imaginação criadora”, 1901) Vigotsky observa que a partir desse ponto as duas formas intelectuais encontram-se frente a frente como forças competitivas e que a atividade imaginativa prossegue, já previamente transformada, adaptando-se a condições racionais, deixando de representar uma imaginação pura, agora elaborada. No entanto, em muitas situações, entra no desenvolvimento da imaginação madura outra variante que cai rapidamente, representada na figura pela linha MN₁, e isso corresponde à diminuição ou cessar da imaginação na fase adulta:

A situação mais frequente é de redução da imaginação criativa. A exceção é devida apenas aos dotados de uma imaginação mais talentosa, pois a maioria entra pouco a pouco na prosa da vida cotidiana, enterra os sonhos da juventude, considera o amor um sonho, etc. (RIBOT apud VIGOTSKY, 2014, p. 39)

E conclui com a seguinte ressalva:

Isso, todavia, é apenas uma regressão e não uma anulação, porque a imaginação criativa não desaparece por completo em ninguém, mas passa a ser algo esporádico. (p. 39)

Mesmo que na idade adulta a atividade criativa decresça, como afirma Vigotsky, ao descrever o processo que ocorre na adolescência em que a subjetividade pura da imaginação se transforma na objetividade dos processos de raciocínio, o autor confirma as conclusões de Ribot, declarando que “onde persistir uma fração ínfima de vida criativa, haverá imaginação” (VIGOTSKY, 2014, p. 39).

É a partir dessas análises que o autor desenvolve o conceito de “imaginação criativa”, dizendo que “os verdadeiros produtos em todas as áreas da atividade criativa pertencem somente à fantasia já amadurecida” (p. 36) — justamente aquela fantasia do operar criativo da razão com que trabalham Munari e Rodari.

Com base na análise de Vigotsky, é possível deduzir que a resposta à pergunta sobre o domínio da fantasia, se seria do adulto ou da criança (uma espécie de falsa dúvida que serve de pretexto investigativo), está na própria elaboração da obra em relação ao seu leitor, ou seja, na distinção entre o repertório da criança e aquele do adulto, entre a fantasia do indivíduo em formação, de que se ocupa a pedagogia e a psicologia infantil, e o operar criativo do adulto que cria e trabalha a linguagem *no* e *do* livro por meio da fantasia. Mesmo que a fantasia seja um campo comum aos dois, criança e adulto, como o próprio estudo vigotskyano demonstra, e a arte pode comprovar, entende-se que a cultura e o desenvolvimento do raciocínio (razão) são fatores decisivos para o amadurecimento da imaginação e de um trabalho de linguagem que corresponda ao operar da fantasia criativa.

2.2.4 A memória e a inteligência segundo Munari

De resto, como afirma Munari (1995, p. 19): “A memória de uma criança tem poucos dados. A memória de um adulto tem muitos”. Colocando em relação sentidos, inteligência e memória na percepção dos fenômenos externos, Munari explica o processo cognitivo pela via do amadurecimento intelectual e da experiência, convertida em categorias diferentes de dados armazenados pelo indivíduo. “Tudo aquilo que é compreendido, em seguida é fixado pela memória nos três setores principais, ou seja, naquele de breve duração, de longa ou naquele

com funções genéticas.” (MUNARI, 1995, p. 19) Para ele, o segundo setor corresponde a todos os conhecimentos conservados “para viver melhor, para fazer, para comunicar, para projetar; tudo aquilo que nos serve e que nos servirá sempre” (p. 19), referindo-se portanto ao repertório conservado pela memória e trabalhado pelo amadurecimento do raciocínio lógico, e emocional, do indivíduo adulto. Ele complementa (p. 19) que “enciclopédias, listas, arquivos etc.” representam “suplementos à memória”, enquanto “gráficos, diagramas, esquemas etc.” a ajudam¹⁵.

Segundo o princípio de que “o pensamento pensa e a imaginação vê” e para explicar que o processo da compreensão dos fenômenos, no operar da fantasia, da invenção e da criatividade, acontece por meio da memória e da inteligência, Munari (p.19), relaciona imaginação; produção; mundo externo; inteligência, memória, fantasia, invenção e criatividade, conforme o seguinte esquema:

Fig. 24] Operações da inteligência segundo Munari | Fonte: Munari (1995)

2.2.5 A fantasia como categoria de linguagem

Viu-se que a relação fantasia e razão interessa principalmente pelos aspectos relativos à criatividade, como fruto que amadurece com o desenvolvimento da imaginação e do pensamento, como ensina Vigotsky. Por meio daquilo a que se chamou operar criativo se compreenderia como a fantasia trabalhada, além de elemento propulsor da criação em arte, aqui representada pela literatura, pode vir a ser também um instrumento de elaboração da linguagem.

Mas partindo do pressuposto de uma tipologia específica, ou seja, que, além

¹⁵ Para se pensar o tema dos complementos da memória no mundo contemporâneo, hoje em dia transformados em extensão artificial da inteligência humana, há bastante literatura. Entre os textos que problematizam o fenômeno ver: COELHO, Teixeira. **Com o cérebro na mão: no século que gosta de si mesmo**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

de instrumento, a fantasia pode se configurar ela mesma como uma categoria — a que se poderia chamar linguagem da fantasia — é preciso continuar investigando quais padrões a determinam e assim poder chegar às formas que compõem sua gramática. Assim como fizeram Rodari e Munari, cada qual à sua maneira e a partir de campos distintos, trata-se de identificar quais traços genéticos podem ser considerados constitutivos dessa linguagem.

2.3 Transgressão, norma e formas da fantasia: riso, metáfora e poesia

Se fantasia representa o território do tudo é possível, por sua vez norma, regras e juízo, ou juízos, são conceitos que pertencem à esfera do social: é no sentido amplo da transgressão que, em última instância, a fantasia apresenta sua tradução cultural mais expressiva. Esse traço particularmente relevante representado pela transgressão, principalmente do ponto de vista moderno em que se colocam as propostas rodariana e munariana, é fundamental para a definição das categorias propostas por este estudo e associa-se ao princípio do riso. Segundo a apresentação do historiador contemporâneo Georges Minois (2003, p. 16):

Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação. Portanto, tem tudo para seduzir o espírito moderno.

A relação do riso com a fantasia precisa antes ser entendida à luz daquelas mesmas condições que determinam o ser humano: se a fantasia se define a partir da razão como condição inerente ao homem, o riso, por sua vez, define uma condição própria deste, o de ser *ridens*, que só se manifesta eventualmente. Como lembra Umberto Eco (apud MANETTI, 2005, p. 2, tradução nossa) em sua explicação:

O proprium é aquela característica que se adiciona à definição por gênero e espécie para indicar melhor e de forma inconfundível certos membros de uma espécie. Por exemplo o homem é animal; entre todos os animais é racional, mas tem como próprio o fato de ser também ridens (nenhum outro animal, ainda posto que haja outros racionais, sabe rir).

O homem é um animal racional e, único entre todos, *ridens*. A racionalidade seria, então, a distinção específica do homem, enquanto a característica de ser *ridens* seria o *proprium* dele, uma vez que homens são sempre racionais na

medida em que são capazes de pensar, mas riem somente em alguns momentos, ou seja, são capazes de adotar esse comportamento, mas não necessariamente o adotam constantemente (MANETTI, 2005). Além disso, no riso incide o aspecto moral, justamente por ser um “comportamento” excepcional, eventual. É nessa condição de excepcionalidade, enquanto presença descontínua, que também está o motivo da força do riso.

Isto leva a especular que, assim como um povo que somente risse o tempo todo, além de não resistir fisicamente, perderia a graça (MANETTI, 2005), também uma sociedade em que cada indivíduo só vivesse fantasiando perderia o sentido de realidade, essencial para a existência e também para a criatividade. Hipóteses que se servem da imaginação para exemplificar a relação do riso com a fantasia, ou antes, a capacidade de achar graça em relação à capacidade de imaginar. Ambas as faculdades, o riso e a imaginação, não somente são constitutivas, mas indicam ser especialmente definidoras do ser humano pensante, psíquica e racionalmente. Por permitirem olhar para o mundo e interpretá-lo, inferindo sobre a realidade, as duas faculdades constituem matéria-prima da criação. Quanto mais o riso e a imaginação são trabalhados pela razão criativa, do que derivam humor e fantasia, maior o valor estético desses dois componentes.

Com efeito, Freud sustenta que, do ponto de vista psicanalítico, enquanto nas crianças fantasiar é criar, correspondendo à brincadeira, nos adultos é devaneio. Segundo ele, somente o trabalho do poeta, entendido como artista em geral, nos ofereceria o produto da fantasia criativa por meio de sua “*Ars poetica*”, quer dizer, da técnica e do trabalho da linguagem, proporcionando-nos “um ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético [...]” (FREUD, 2015, p. 64). Relacionando criação poética à brincadeira infantil, em seu texto “O poeta e o fantasiar”, escrito em 1908, Freud (p. 54-55) faz a seguinte análise:

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. E a linguagem mantém esta afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo; comédia; tragédia e as pessoas que as representam como atores. Mas a partir da irrealidade do mundo poético, se seguem importantes consequên-

cias para a técnica artística, pois muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer.

Aristóteles foi o primeiro a afirmar que “o homem é o único entre os seres que ri” e argumenta que “os infantes começam a rir com pouco mais de quarenta dias de vida” (MANETTI, 2005, p. 2). Associando esse traço distintivo do riso, que caracteriza a espécie humana desde a infância, ao estudo moderno sobre o desenvolvimento da imaginação de Vigotsky, que demonstra como a fantasia amadurece com a razão, também como processo que inicia na infância, é possível tecer mais uma analogia entre riso e fantasia a respeito de razão e criatividade, reforçando a relação entre os dois.

Seguindo a lógica da definição munariana sobre fantasia e criatividade, pela qual à fantasia trabalhada pela razão e pela linguagem corresponde a criatividade do design, ao riso trabalhado corresponderia então a criação humorística e outras construções, como a satírica, a grotesca e os outros gêneros.

É ainda Freud, sempre no confronto entre maturidade e infância da fantasia, que põe em cena o humor, revelando o traço potencialmente libertador do riso:

O adulto pode, então, se lembrar com que grande seriedade ele conduziu suas brincadeiras infantis e, na medida em que equipara suas pretensas ocupações sérias com estas brincadeiras de criança, se desfaz de todas as pesadas opressões e alcança o maior ganho de prazer, o do humor. (FREUD, 2015, p. 55)

A partir da circunstância propiciada pela evocação da memória que as brincadeiras infantis suscitam nos adultos, Freud também exemplifica um mecanismo crucial para o sentimento de humor, permitindo observar suas características. O efeito de contraste provocado pela situação de medir-se com a criança e seu mundo, e o relativismo decorrente que o adulto experimenta, entre a sisudez de sua condição atual e a seriedade da brincadeira infantil, geram a percepção de comichade, que trabalhada pelo artista, por exemplo, poderia ser desenvolvida humoristicamente por meio da linguagem. É a partir do deslocamento na percepção de realidade, representado pelo efeito cômico, que se desencadeia a possibilidade do humor. Este seria provocado por um sentimento de duplo sentido inerente à exis-

tência, à vida, às coisas e fatos. Segundo definição da Enciclopedia Treccani¹⁶:

A origem do cômico é vista, sempre e de qualquer maneira, na percepção de uma espécie de contraste, de desnível, que se manifesta entre a coisa e o espectador ou entre a coisa real e a ideia que, caso contrário, desta se possa ter.

2.3.1 O riso e a fantasia

Destacando-se a importância do humor para os aspectos da fantasia de Rodari e Munari, enquanto expressão mais evidente da jocosidade presente em seus trabalhos, é necessário expor a relevância do tema para este estudo.

O tema do riso é vasto e complexo e se aproxima particularmente daquele da fantasia: observar sua história ajuda a perceber os aspectos de fenômeno, cultura e transformações no âmbito do conhecimento e da arte que interessam à própria história da fantasia, mas não somente. Analisando alguns marcos de interpretação sobre riso, comicidade e humor, por exemplo, é possível compreender como, da mesma forma que acontece com a imaginação e a fantasia, existe uma distinção entre fenômeno natural e operar da razão que, a partir de uma tomada de consciência do artista, pode se tornar matéria criativa para a elaboração estética da linguagem.

O modo como este operar criativo é interpretado ao longo do tempo, tanto na história do riso quanto da fantasia, revela por sua vez as passagens no entendimento social sobre moral e os diversos usos que a sociedade, ou as sociedades, fazem do humor, como aponta Minois (2003). Ao mesmo tempo, existem influências derivadas de diferentes campos de compreensão, como filosofia e psicologia, que condicionam os marcos de interpretação. A partir da revisão de autores como o dramaturgo italiano Luigi Pirandello¹⁷, emergem noções-chave para as categorias da fantasia que se entende propor: uma delas é a do contrário, apresentada pelo autor, enquanto instância de percepção e sentimento. De Aristóteles

¹⁶ Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/comico_%28Enciclopedia-Italiana%29/>. Acesso em: 3 set. 2017.

¹⁷ Aqui, se estabelece um diálogo entre uma modernidade de início do século XX, representada por Pirandello, e uma pós-modernidade contemporânea, representada por Minois.

a Pirandello, da infância da humanidade a seu estágio atual, assim como riso e imaginação definem o ser humano, humor e fantasia determinariam sua capacidade de elaborar e inferir no mundo — revelando sua potencialidade criativa.

De maneira geral, o riso é “multifuncional”, como afirma Minois (2003, p. 563), e, mesmo variando o desempenho de cultura para cultura — existiriam “culturas joviais e culturas graves, até tristonhas” (MINOIS, 2003, p. 561) — seu papel é de extrema importância para as sociedades, de todos os tempos e regiões. As grandes religiões-filosofias do Extremo Oriente, defende Minois (p. 561-62), atribuem uma função muito positiva ao riso: “Ele exclui qualquer agressividade ou vontade degradante, favorece o desprendimento do ser. Esse desprendimento expressa nas caricaturas o sorriso irônico”.

Enquanto a fantasia não depende de um agente específico que a encene, o trabalho criativo sobre o riso depende de um processo de elaboração específico que se realiza na encenação e, por sua vez, depende do agir de figuras genericamente chamadas de humoristas.

Na história ocidental, do mundo grego em diante, o riso despertou o interesse da filosofia, depois da psicologia, e especialmente do teatro, junto com a literatura, encarnando e trabalhando no campo da arte todas as formas do contraponto entre tragédia e comédia. Expressando diferentes estados mentais e psíquicos, como alegria, simpatia, ódio ou escárnio, entre outros, a variação interpretativa das manifestações do riso e seus gêneros, a exemplo de cômico, humorístico, satírico, grotesco, burlesco, irônico etc., dependeu do contexto histórico e cultural de cada formulação. A principal distinção, da tradição clássica à modernidade, é aquela entre o cômico e o humorístico, que na origem corresponderia àquele traço antigo de atribuir ao cômico um valor menor no papel de mimese da arte: para Aristóteles, na comédia os homens seriam mostrados pior do que são, ao passo que, na tragédia, melhores.

Com o tempo o cômico foi reconhecido como gênero de valor autônomo — Propp, por exemplo, condena a distinção clássica que contrapõe o cômico ao trágico e sublima da “Poética” aristotélica, dizendo que:

Para Aristóteles era natural, ao tratar da definição da essência da comédia, partir da tragédia como seu oposto, pois na prática e na consciência dos antigos gregos, justamente a tragédia tinha um sig-

nificado prioritário. Quando, porém, esta contraposição continua a ser levada adiante nas estéticas dos séculos XIX-XX, ela se revela morta e abstrata. (PROPP, 1992, p. 18)

Na modernidade do século XX permanece a distinção entre cômico e humorístico no sentido de uma valoração estética, deslocada para aspectos de criatividade artística, no sentido de um apuro e de uma elaboração privilegiados.

Esses marcos estabelecem algumas definições gerais, tendo em mente que, assim como o termo “fantasia” se confunde com “imaginação”, também “riso”, “humor”, “humorismo” e “comicidade” compartilham um entendimento comum acerca de seu significado. Apesar da aparência de naturalidade da ação humorística, em razão do movimento espontâneo do riso, na prática o humorismo corresponde a uma vocação particular. Vocação ou atitude que, tanto em nível social quanto individual, depende de fatores culturais e subjetivos.

Segundo Freud (2015, p. 280), para quem o humor permitiria um ponto de vista psíquico de superioridade, face à temeridade do mundo, a atitude humorística se constitui como privilégio de poucos:

[...] nem todas as pessoas são capazes da atitude humorística, esta é um talento refinado e raro, e a muitos falta mesmo a capacidade para fruir o prazer que lhe é proporcionado humoristicamente.

As formas de linguagem que o humor, ou antes, as manifestações do riso assumem foram moldadas pelo tempo, compondo o caráter e a expressão dos mecanismos do que aqui se pode chamar de jogos do riso. Do teatro clássico e literatura ao cinema e seus derivados, tais jogos encontram na comicidade o gatilho criativo. Até o início do século passado, sendo a psicologia ciência moderna, o riso, suas manifestações e formas foram interpretados principalmente pela filosofia, que se concentrou na moral e na estética, encarnada pela experiência da arte. Os aspectos psicológicos, enquanto entendimento ainda por vir, foram absorvidos por outros saberes.

Depois das primeiras atribuições sobre o cômico, como a de Aristóteles, constituem marcos de referência da idade moderna as distinções entre as categorias concebidas por Freud, já citado, e o dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Segundo o semiólogo italiano Giovanni Manetti (1949-):

[...] A distinção teórica entre as expressões “humorismo”, “cômico” e “ridículo” [...] é necessária e fundamental nas teorias do século XX, a partir dos estudos [...] de Freud e Pirandello, apenas para citar dois autores que tematizam de maneira bem marcada a oposição. Em Pirandello (1965, edição original 1908), por exemplo, a oposição entre conceitos se configura como contraste entre uma dimensão puramente cognitiva do fenômeno (a “percepção do contrário” corresponde ao cômico) e uma dimensão que envolve a nível emotivo ou passional (o “sentimento do contrário”). Em Freud (1969, edição original 1927) a comicidade se configura como uma economia do processo ideativo (ou catexia) enquanto o humorismo se configura como triunfo do narcisismo. (MANETTI, 2005, p. 1)

De Freud (2015, p. 280), destacou-se o aspecto narcísico da “atitude humorística” correspondente ao estado de superioridade que, do ponto de vista psíquico, permitiria ao sujeito se colocar frente ao mundo por meio do humor; atitude a que Freud atribui um valor de raridade e estético, uma vez que a define como “um talento refinado e raro”.

Com efeito, Pirandello, dramaturgo inovador do século XX, problematiza a compreensão dos fenômenos estéticos a partir da complexidade do humorismo, que, segundo ele, a arte precisaria entender como fenômeno resultante de processos psicológicos, antes mesmo que sob formas de linguagem. Pirandello sustenta que o desafio de compreender e definir as características do humorismo sempre foi grande e de certa forma incipiente. Na tentativa de enfrentar o tema, em “Che cos’è l’umorismo?” (“O que é humorismo?”), segunda parte de seu estudo homônimo, publicado em 1908, mesmo ano de um dos textos de Freud aqui citado (“O poeta e o fantasiar”), Pirandello indaga:

Talvez sejam indefiníveis para um filósofo, mas o artista, no fundo, não faz nada além do que definir e representar estados psicológicos. Além do mais, se o humorismo é um processo ou um fato que gera conceitos complexos, ou seja, complexos de fatos, como se torna ele mesmo um conceito? Conceito será aquele a que o humorismo dá forma, não o humorismo [em si]. [...] A arte pode representar este processo que dá lugar ao conceito de humorismo. Agora, como poderei eu, crítico, me dar conta desta representação artística, se não me

dou conta do processo de que resulta? (PIRANDELLO, 1994, p.113, tradução nossa)¹⁸

A postura pirandelliana frente ao fenômeno do humorismo, representada nesse trecho em que o autor formula o problema, permite observar alguns aspectos destacados por Minois, principalmente em relação à proposição de que o riso, e portanto o humor, seduz o “espírito moderno”. Uma contextualização que também ajuda a situar a fantasia.

Primeiramente, a ênfase dada por Pirandello aos processos psicológicos corresponde ao destino que, segundo Minois, agregaria na modernidade “todos os comportamentos que se situam na encruzilhada entre o físico e o psíquico”; isso representaria ter-se adquirido “um maior controle do espírito” (2003, p. 629). “Nós rimos mais baixo e de maneira menos desenfreada que nossos ancestrais, o que não surpreende ninguém”, exemplifica o autor (p. 629). Mas, se deste ponto de vista de fenômeno natural, o riso teria evoluído pouco, é na maneira de ser percebido e interpretado ao longo do tempo que ele se transforma:

Contudo, além dessas alterações de forma [...], foi o lugar do riso, na vida e na sociedade, que mudou, assim como o discurso sobre o riso [...] O fato de lhe terem consagrado numerosos tratados, em todas as épocas, demonstra, ao menos, que todas as sociedades lhe conferiram um lugar importante, e a maneira como ele foi percebido é reveladora das grandes variações de mentalidade. (MINOIS, 2003, p. 629)

Pirandello desenvolve longo debate acerca da modernidade do humorismo, incluindo a gênese cultural do fenômeno no decorrer da história, em função dos períodos medieval e renascentista ou romântico, por exemplo, e da perspectiva europeia, nórdica ou latina. A conclusão de suas reflexões é de que o humorismo não é fenômeno exclusivamente moderno: ele considera impossível fazer distinção tão nítida entre os períodos e afirma que sempre haverá elementos comuns do fenômeno em todos eles. Tais elementos, segundo o dramaturgo,

¹⁸ “Saranno forse indefinibili per un filosofo, ma l’artista, in fondo, non fa altro che definire e rappresentare stati psicologici. E poi se l’umorismo è un processo o un fatto che dà luogo a concetti complessi, ossia complessi di fatti, come diventa poi esso un concetto? Concetto sarà quello a cui l’umorismo dà luogo, non l’umorismo” [...] L’arte può rappresentare questo processo che dà luogo al concetto di umorismo. Ora, come potrò io, critico, rendermi conto di questa rappresentazione artistica, se non mi rendo conto del processo da cui risulta?”

dependem por sua vez de fatores particulares de cada ser humano. Assim, argumenta:

Depois de ter considerado o céu, o clima, o sol, a sociedade, os costumes, os preconceitos, etc., não teríamos talvez de direcionar o olhar aos indivíduos isolados e nos perguntar o que se tornaram em cada um deles estes elementos, segundo a especial organização psíquica, a combinação originária, única, que constitui este ou aquele indivíduo? Onde um se entrega, o outro se revolta; onde um chora, o outro ri; e pode sempre haver alguém que ri e que chora ao mesmo tempo. Do mundo que o cerca, o homem, neste ou naquele tempo, não vê senão aquilo que lhe interessa: desde a infância, sem ao menos suspeitar, ele faz uma escolha de elementos e os aceita e os acolhe em si, e estes elementos, mais tarde, sob a ação do sentimento, irão se agitar para combinarem-se nos modos mais variados. (PIRANDELLO, 1994, p. 16, tradução nossa)¹⁹

Além dessa expressão de relativismo acerca dos aspectos que regem os fenômenos, uma visão certamente mais subjetivo-sentimental do que racional-histórica, que revela inclusive o encanto com a nova ciência, a psicologia, Pirandello também expressa crítica a respeito do que ele considera a desvalorização do humorismo na modernidade. Explica que esta deve-se tanto a uma grande confusão interpretativa, quanto ao uso demasiado difuso (quase obrigatório) do humorismo, correspondente ao que Minois (2003, p. 592) define como “um riso muito utilitário” (“para ser verdadeiramente alegre”). Segundo Pirandello (1994, p. 113) haveria uma “babilônica confusão na interpretação do verbete *humorismo*”, que ele compara à do romantismo. Para ele o escritor humorístico seria aquele que faz rir, não importando tratar-se de “cômico, burlesco, satírico, grotesco ou trivial”, assim como “caricatura, farsa, epigrama e *calembour* [trocadilho]” seriam considerados humorismo; do mesmo modo

¹⁹ “Dopo aver considerato il cielo, il clima, il sole, la società, i costumi, i pregiudizi, ecc., non dobbiamo forse appuntar lo sguardo sui singoli individui e domandarci che cosa siano divenuti in ciascuno di essi questi elementi, secondo lo speciale organamento psichico, la combinazione originaria, unica, che costituisce questo o quell’individuo? Dove uno s’abbandona, l’altro si rivolta; dove uno piange, l’altro ride; e ci può esser sempre qualcuno che ride e piange a un tempo. Del mondo che lo circonda, l’uomo, in questo o in quel tempo, non vede se non ciò che lo interessa: fin dall’infanzia, senza neppur sospettarlo, egli fa una scelta d’elementi e li accetta e accoglie in se; e questi elementi più tardi sotto l’azione del sentimento, s’agiteranno per combinarsi nei modi più svariati.”

que tudo aquilo que é “arcádico e sentimental” seria considerado romântico²⁰.

Na problematização das questões expostas por Pirandello, é possível observar os aspectos do pensamento moderno que compõem o espírito do riso a partir do século passado, que, nos termos descritos por Minois (2003, p. 584) a respeito da comicidade, se define pela indeterminação (ou mesmo certo vazio): “o cômico moderno é o cômico da indecisão, que deixa o indivíduo surpreso, incapaz de se determinar”. Este espírito pode ser verificado nas obras de Pirandello de caráter humorístico, a exemplo de “O falecido Mattia Pascal” (1904) e “Seis personagens à procura de um autor” (1921).

Mas, da obra e crítica pirandelliana, a contribuição específica mais relevante para a fantasia é a ideia de “contrário”, como referenciado por Manetti. Como se viu, na visão de Pirandello “o humorismo é o resultado final de um processo psicológico que provoca um estado de espírito” (SANTOS; ROSSETTI, 2012, p. 30). Na criação da obra, o humorista se baseia na contradição entre ideal e realidade e “sua reflexão passa à frente do sentimento e o decompõe” (p. 30). Então, se o efeito cômico é o que permite perceber o contrário, apenas a reflexão é capaz de transformar essa percepção em sentimento; trata-se, portanto, de uma atividade intelectual.

Assim, a partir da distinção entre a dimensão cognitiva do cômico, representada pela “percepção do contrário”, e a dimensão emotiva e reflexiva de que se compõe o humorismo, representada pelo “sentimento do contrário” (MANETTI, 2005, p. 1), sobre o qual o artista irá trabalhar, ficam aqui ressaltadas as seguintes noções: 1) a de um operar criativo e estético como trabalho consciente em cima de um fenômeno natural (riso ou imaginação); 2) de uma colaboração entre humorismo e fantasia nesse processo criativo, em que, a partir do elemento de comicidade, a fantasia encontra no riso mecanismos de força construtiva.

É necessário notar que, apesar dessas associações com a fantasia, a ideia pirandelliana do “contrário” não poderia ser identificada fora da análise do humor e na distinção com outros gêneros do riso. A partir do sentimento do contrário,

²⁰ Considerações que soam bastante atuais na medida em que encontram correspondência no contexto contemporâneo, em que a saturação do uso, tanto de palavras ou conceitos quanto de objetos, provoca desgaste de sentidos e funções, inclusive na própria noção de humor.

e da atividade reflexiva sobre este, Pirandello define também a sátira e a ironia, conforme reportam Santos e Rossetti (2012, p. 31):

[...] entra e faz sentir na obra humorística, dá-lhe um caráter particular, um particular sabor [...] é propriedade do humorista, pela especial atividade que assume nele a reflexão, gerando o sentimento do contrário, o não saber mais até que parte inclinar-se, a perplexidade, o sentimento hesitante da consciência. E precisamente isto distingue claramente o humorista do cômico, do irônico, do satírico. Não nasce nestes outros o sentimento do contrário; se nascesse, tornar-se-ia amargo, isto é, não mais cômico, o riso provocado no primeiro pela lembrança de qualquer anormalidade; a contradição entre o que se diz e o que quer que seja entendido, que no segundo é só verbal, tornar-se-ia efêmera, substancial e, portanto, não mais irônica; e cessaria o desdém ou, comumente, a aversão pela realidade, que é a razão de toda sátira.

2.3.1.1 O riso vazio da modernidade

O fato de Pirandello ser dramaturgo tem particular significado no cenário de inovação do início do século passado, em que o teatro teve grande contribuição. Nas experimentações dos principais movimentos artísticos que influenciaram Rodari e Munari, especialmente o surrealismo, as artes cênicas tiveram grande relevância. Expressão de uma linguagem que, juntando visualidade e literatura, se realiza na presença de um público e na ação direta com este, o teatro é o que mais evoca a tradição clássica, ao mesmo tempo que denuncia e explicita a ruptura com esta. Em período de mudanças de paradigma como foi o século XX, em que as teorias freudianas tiveram grande influência para a expressão da criatividade individual, como se verifica com Pirandello, o fazer teatral muda radicalmente os padrões estéticos da linguagem (e faz isso inclusive por meio de design e cenografia).

Partindo do pressuposto de semelhança entre humorismo e fantasia, especula-se que a indagação pirandelliana sobre o conceito de humorismo poderia ser posta nos mesmos termos para a fantasia. Assim, desvinculando-se a palavra “processo” do sentido específico (de um processo psicológico) que Pirandello lhe atribui, não causaria estranhamento substituir hipoteticamente a palavra “humorismo” por “fantasia” na pergunta original do trecho citado:

A arte pode representar este processo que dá lugar ao conceito de humorismo [fantasia]. Agora, como poderei eu [...] me dar conta desta representação artística, se não me dou conta do processo de que resulta? (PIRANDELLO, 1994, p. 113)

Quando Pirandello confronta categorias, como “conceito” e “processo” ou “fenômeno”, aponta também para o modo como a arte moderna enfrenta e interpreta formalmente as questões, com subsequente reflexo nas próprias obras. Pois “processo”, neste caso, pode representar tanto o conjunto específico de fatores psicológicos que configuram o fenômeno do humorismo, quanto qualquer conjunto de fatores que possa configurar um conceito. Principalmente um conceito amplo como o de fantasia. E é justamente na ideia de processo, que amalgama tanto a conceituação de um fenômeno quanto sua representação estética, por meio de criação e linguagem, que parece encontrar-se a chave do pensamento moderno e posterior. A esse respeito, utilizando o exemplo da comédia, Minois cita outro historiador, Michel Corvin, especialista em teatro moderno:

A comédia moderna, de Tchecov a Vinaver, une temática e estrutura, personagens e linguagem com tamanha homogeneidade que se torna impossível o espectador sair satisfeito apenas com um sorriso liberador. Esse talvez seja, na comédia, o maior sinal de que ela se tornou uma arte séria. (apud MINOIS, 2003, p. 587)

Este tornar-se aparente do processo na obra, que também pode ser um dar-se a ver da indeterminação apontada por Minois, como condição intencionalmente revelada pelo artista por meio de estruturação e linguagem, é traço característico até a contemporaneidade. Condição que contribuiria para a seriedade do riso descrita por Minois (2003), quando sustenta que “o riso moderno existe para mascarar a perda de sentido” (p. 632) e cita (p. 584) o sonho de Flaubert que antevia “um cômico que não faz rir”.

Para Minois (p. 632), a seriedade do riso moderno adviria da incerteza: por não saber onde se fixar, nem afirmaria e nem negaria, representando antes uma interrogação (“flutuando sobre o abismo em que as certezas naufragaram”). Os argumentos do autor a respeito tocam no tema da criação e também trazem as questões para aspectos da contemporaneidade:

O vigor do riso de outrora vinha de sua seriedade. Ele estava a serviço de certezas contra outras certezas. O riso moderno perdeu

sua seriedade, logo seu vigor; não serve para mais nada, só para fazer rir. Pura evasão, tornou-se tecido da existência, recobrando as interrogações e os medos contemporâneos [...] o riso substituiu o sentido da criação. Esta era séria; tornou-se um jogo [...] Melhor: um jogo que se reproduz a si mesmo, um eco, com a era do virtual.

Então, se o riso moderno perdeu sua seriedade e, conseqüentemente, o seu vigor, substituindo “o sentido da criação”, o que aconteceu com a fantasia?

2.3.1.2 O vigor da fantasia

A partir das palavras “jogo” e “virtual”, que Minois introduz em sua reflexão sobre a contemporaneidade, é possível especular algumas hipóteses sobre a condição atual. Observou-se a relação do brincar com a fantasia, que Freud evidencia nos processos infantis em correspondência com o operar criativo dos adultos, os poetas (artistas): um operar que é criativo enquanto elabora a realidade, não a exclui ou dela se evade, tanto no jogo da criança, quanto do adulto que cria. Trata-se daquela relação com a realidade e com a razão que, conforme definido até agora, configura o operar criativo da fantasia.

O fenômeno contemporâneo da virtualidade, trazido, por exemplo, pela cultura dos jogos virtuais (*games*), em conjunto com outras virtualidades mais pragmáticas do nosso ambiente, condiciona de algum modo a relação dos indivíduos com a realidade e, nesse sentido, a relação que o adulto, assim como a criança, estabelece com a fantasia. Confundindo-se com o real, a imaginação, mais do que condição emancipatória e de equilíbrio psíquico, seria trabalhada para uma fantasia “devaneio”, como aquela apontada por Freud, que toma o lugar da mediação criativa, exercitada pelo “poeta”, em correspondência com o processo de elaboração representado pela “interpretação artística” de que fala Pirandello.

Ao mesmo tempo, para garantir a manutenção de um determinado tipo de comunicação (para execução de tarefas, convívio nas redes sociais, jogos e entretenimento), sem a qual o indivíduo da atualidade dificilmente sobreviveria socialmente, imaginação e imagens convertem-se em ferramentas de uso dirigido, como modalidade (virtual) e signos de um código de linguagem determinado (visual, icônico, sintético). Posto que a virtualidade de um sistema operacional de banco ou de um aplicativo de celular não corresponde à virtualidade

de um mundo ficcional, como aquele do “bosque narrativo” de Eco (2007), a capacidade imaginativa estaria a serviço de um uso mais estritamente operacional e pragmático, do que propriamente de uma função de transcendência e projeção, a mencionada inferência na realidade (como requisito necessário à condição humana), representada pelo operar criativo da fantasia. Em última instância, a imaginação estaria cumprindo uma função mais reprodutiva do que transgressiva, no sentido pelo qual se entende aqui a fantasia.

Desta forma, caberia problematizar se o utilitarismo apontado por Minois (2003, p. 592) sobre o riso, quando diz que este se tornou “um riso muito utilitário para ser verdadeiramente alegre”, se aplicaria também à imaginação: teria a fantasia se tornado utilitária do mesmo modo que o riso, perdendo, assim, parte de seu vigor criativo? É a partir dessa indagação, depois de analisado o fenômeno do riso e alguns mecanismos da criação humorística, que é possível proceder para observar outras formas da fantasia.

2.3.2 Metáfora(s) e linguagem

Em termos de linguagem e de humor, uma das contribuições aristotélicas até hoje fundamental é aquela da metáfora e todos seus princípios, expostos e classificados nos tratados “Poética” e “Retórica” do filósofo grego. Aristóteles descreve, por meio de exemplos retirados dos textos clássicos do seu tempo (MANETTI, 2005), processos e construções lexicais ou semânticas para formação de metáforas, inclusive para efeitos de duplo sentido produzidos a partir do que é expresso e do que é entendido, antecipando ou servindo de base também para a teorização semiótica. O contemporâneo Manetti, por exemplo, aponta para o interesse de estudos atuais neste aspecto de deviação de significados e destaca o uso de duplo sentido nas expressões humorísticas, apontado por Aristóteles na “Retórica”:

Aristóteles capta e sublinha como base da metáfora o importante fenômeno da deviação entre os dois tipos de significado [expresso e entendido] que os atuais estudos de pragmática colocaram em evidência. Isto pode ser consequência direta do fato de que, no contexto do capítulo XI da “Retórica”, a metáfora é estudada em relação às expressões humorísticas, em que pode ser mais evidente o fenômeno da criação de um “duplo sentido” (aquele literal, ou de frase, e aquele enunciado, ou entendido) do que o fenômeno da

substituição de uma expressão por outra. (MANETTI, 2005, p. 9, tradução nossa)²¹

Entre as figuras da retórica tradicional, o dispositivo da metáfora, em que a significação natural de uma palavra é substituída por outra, só aplicável por comparação subentendida, representa uma das forças mais ativas da linguagem (consideradas inclusive suas extensões como sinédoque, metonímia e outros, pertencentes à linguagem figurada).

Observa-se como, nesse processo de similitude subentendida e analogia próprio da metáfora, em que palavras ou locuções são usadas para exprimir conceito diferente daquele que geralmente expressam, há uma deviação, uma distância entre o pretendido e o efeito final. Este desvio de sentidos ou significados (que tanto interessa à semiótica) é elemento importante na literatura para a infância, e nos livros ilustrados potencializa seu efeito graças à variedade de significados que cada categoria de signos pode produzir, aumentando por sua vez a possibilidade de desvios.

2.3.2.1 Do símbolo à heresia da desconstrução

Se na literatura para a infância a metáfora, inclusive em relação ao humor, constitui dispositivo particularmente ativo, no campo geral da literatura ela se insere na dimensão do simbólico da arte, como estratégia da linguagem — em correspondência, como afirma Eco (2003, p. 219-220), com a “Poética” aristotélica, mesmo antes de existir o conceito de estética inaugurado por Alexander Gottlieb Baumgarten, no século XVIII.

Mas Eco (2003, p. 146) argumenta que haveria uma mudança profunda na noção de símbolo entre os séculos XIX e XX, quando, segundo ele, “o modo simbólico afirma-se como estratégia consciente”. O autor explica:

²¹ “Aristotele coglie e sottolinea alla base della metafora l'importante fenomeno dello scarto tra i due tipi di significato che gli attuali studi di pragmatica hanno messo in evidenza. Questo può essere anche diretta conseguenza del fatto che nel contesto del capitolo XI della *Rhetorica* la metafora viene studiata in relazione alle espressioni umoristiche, in cui può essere più evidente il fenomeno della creazione di un «doppio senso» (quello letterale, o di frase, e quello di enunciato, o inteso) piuttosto che il fenomeno della sostituzione di un'espressione con un'altra.”

Talvez tenha sido a modernidade a inventar o conceito de poesia, visto que os leitores contemporâneos, ou de um pouco mais tarde, liam Homero como uma enciclopédia do saber universal, e os medievais usavam Virgílio como mais tarde seria usado Nostradamus. Somos nós, hoje, que à poesia, e muitas vezes à narrativa, não pedimos apenas expressão de sentimentos ou relato de ações, ou moralidade, mas também fulgurações simbólicas [...]. (ECO, 2003, p. 146)

Associando o dispositivo da metáfora, da dimensão simbólica e alegórica, ao conceito de poesia, da dimensão narrativa moderna, Eco denuncia a impossibilidade de “gozar a revelação do literal” como uma característica do presente. Ele argumenta:

Da herança do modo simbólico, mal o descobriu, o nosso tempo aceitou apenas duas sofisticacões [...] A primeira, culta e cultivada, é que em toda parte encerra-se um sentido profundo, todo discurso traz à cena o modo simbólico, qualquer dito é construído segundo a isotopia do não dito, mesmo quando afirma que hoje está chovendo. É a heresia contemporânea da desconstrução, que age como se [...] um inconsciente maligno nos fizesse falar somente e sempre segundo um sentido segundo, e como se tudo aquilo que dizemos fosse inessencial, pois a essencialidade do [...] nosso discurso está alhures, no simbólico que com frequência ignoramos [...] A segunda heresia é aquela do mundo da informação que, agora habituado a complôs, frases em código, meias palavras [...] busca em cada evento, em cada expressão, uma mensagem secreta. (ECO, 2003, p. 146-47)

Desta última “heresia”, derivada de um diferente modo de compreender a narrativa na era da informação, já falava Benjamin:

[...] mais nenhum evento hoje nos chega sem estar impregnado de explicações. Em outras palavras: quase nada mais do que acontece beneficia o relato; quase tudo beneficia a informação. Ou seja, já é metade da arte narrativa manter livre de explicações uma história enquanto é transmitida. (BENJAMIN, 2000, p. 276)

Assim como Eco (2003), que simula um diálogo hipotético entre o poeta italiano Giacomo Leopardi e um jornalista para exemplificar a mudança de paradigma, Benjamin (2000, p. 276) também utiliza uma história de Heródoto, o relato de Psamético, para exemplificar tal diferença, mostrando como o relato da

narrativa clássica se distingue do relato moderno, condicionado pelo regime da comunicação informativa: por meio das construções paródicas de suas próprias invenções narrativas, em que sobrepõe uma situação contemporânea a modelos pré-modernos, os dois autores conseguem mostrar com clareza a mudança.

Sobre essa incapacidade de desfrutar da literalidade do que é contado, Calvino (1990, p. 16-17) também argumenta, ao falar da leveza como virtude literária. O autor faz isso a partir dos mitos e do modo de se olhar para eles:

Melhor deixar que [...] [o] discurso se elabore com as imagens da mitologia. [...] Sou tentado de repente a encontrar nesse mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo. Mas sei bem que toda interpretação empobrece o mito e o sufoca: não devemos ser apressados com os mitos; é melhor deixar que eles se depositem na memória, examinar pacientemente cada detalhe, meditar sobre seu significado sem nunca sair de sua linguagem imagística. A lição que se pode tirar de um mito reside na literalidade da narrativa, não nos acréscimos que lhe impomos do exterior.

Calvino (p. 17) refere-se especificamente ao mito de Perseu e é por meio da questão da visão nele explicitada que argumenta a favor do poder literal das imagens:

Não há dúvida de que neste ponto o mito quer me dizer alguma coisa, algo que está implícito nas imagens e que não se pode explicar de outro modo. [...] É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal.

Aqui emerge uma associação relevante entre a literalidade, como dar-se a ver do mundo concreto das imagens, a força tradicional do simbólico no modelo clássico, e as possibilidades da construção da fantasia na condição contemporânea nos termos descritos por Eco, que tanto Benjamin quanto Calvino corroborariam.

Eco afirma que o modo simbólico não mais representa a “suprema estratégia da linguagem” conforme o pensamento clássico. Ele diz: “falamos indiretamente, de viés e através, sempre por símbolos, porque estamos doentes de

linguagem”, e complementa: “Onde não há regra reconhecível, também não há desvio da norma” (ECO, 2003, p. 147).

Ao mesmo tempo, Calvino, falando de poesia, sempre a respeito da leveza, afirma que mesmo uma poesia sobre o nada, ou sobre o invisível, ou seja, “das infinitas potencialidades imprevisíveis”, é fruto de um poeta que “não tem dúvida sobre a concretude do mundo” (CALVINO, 1990, p. 21).

Relacionando os temas da regra, da concretude, do poder simbólico original das imagens, da poesia, da fantasia e, por fim, da literatura para a infância, emergem as seguintes noções: 1) a fantasia, como a poesia, nasce de uma consciência clara da concretude do mundo; 2) a realização estética a partir dos mecanismos de construção do simbólico precisa passar por uma clareza dos termos de linguagem: se não há regras não é possível haver estratégia e seus instrumentos (como a metáfora) tendem a esvaziar-se e perder força; 3) se não houver força estratégica de construção, também não haverá desvio da norma e portanto transgressão, elemento identificado como vital para a fantasia em análise; 4) se o “modo simbólico” se configura em um estado de doença da linguagem, conforme a define Eco, como se situa hoje o trabalho simbólico da literatura para a infância e quais são, do ponto de vista da fantasia, as possibilidades narrativas dos livros ilustrados que operam essencialmente com imagens e figuração?

Confirmando a dimensão do simbólico na chave moderna e contemporânea representada pelo design, regido por uma simbologia específica de códigos e signos do “alfabetismo visual” (DONDIS, 1991, p. 4) que lhe é próprio, o sentido de metáfora pode ganhar nova aplicabilidade, por exemplo, aquela proposta pelos *patterns* visual-verbais de Gui Bonsiepe (2011 p.118), observados mais adiante. Esta, procurando resgatar o poder simbólico original, busca na retórica clássica a força de representação das imagens para poder ensaiar um método de leitura da comunicação visual contemporânea, identificada por Bonsiepe nos anúncios publicitários.

Assim como o tema do riso, em contingência com aquele da fantasia, permite tecer um fio condutor a partir do qual são repropostas questões sobre criação e linguagem, inclusive passando pelos aspectos da moral — relacionada justamente à história do conhecimento e da razão —, as considerações sobre a metáfora entendem dar uma noção da problemática que se estabeleceu em torno da linguagem, do pensamento clássico aos dias de hoje. É a partir da totalidade desse conjunto que é preciso olhar para a conceituação da fantasia.

2.3.2.2 O percurso filosófico da fantasia

O conceito de fantasia, representando a imaginação como elemento inerente ao homem, e ponte entre realidade interior e exterior, passa a ser um elemento fixo de sua existência, redefinido pelas interpretações que se sucedem ao longo do tempo. Por isso permite servir de referência para conceituar e teorizar, ou seja, interpretar o mundo e as relações do homem com este na configuração de cada tempo histórico e social. É nesse sentido que a fantasia está relacionada à história do conhecimento, transformando-se em conformidade como o pensamento, principalmente ocidental (e europeu).

Na medida em que as visões a respeito de natureza e razão, religião e ciência, cientificismo e humanismo foram se alternando, na incorporação de novas realidades histórico-sociais, científicas, tecnológicas, culturais e antropológicas, a definição de fantasia ganhou novas ênfases e, eventualmente, novos atributos.

Assim, se a leitura crítica da metáfora a partir da obra aristotélica corresponde a como o pensamento clássico sobre criação e linguagem foi sendo revisitado nos diversos períodos históricos que o seguiram, conforme sugere Eco (2003), é também possível observar a fantasia por meio de um mesmo percurso. Ao mostrar o caminho da herança da “Poética” aristotélica, Eco comenta as transformações interpretativas, ora de reafirmação, ora de negação, determinadas por marcos importantes do pensamento filosófico e cultural de cada época e lugar, do período Barroco ao contemporâneo.

Entre os marcos citados está o da “Ciência Nova” do filósofo e jurista italiano Giambattista Vico (1668-1744) que, segundo Eco (2003, p. 219), colocava em discussão cada preceito aristotélico “para falar de uma linguagem e uma poesia que se desenvolviam fora de qualquer regra”. Indagando sobre esse estudioso do início do século XVIII, descobre-se que “A Ciência Nova”, publicada em 1744, inaugura conceituações fundamentais do pensamento moderno, por exemplo, o entendimento de história enquanto ciência. Para fazer isso, Vico (1999) caracteriza a natureza ao mesmo tempo primitiva, social e racional do homem e apresenta a fantasia como um conceito definidor entre ciências e humanidade. Vico não foi o único a incluir a fantasia no campo teórico: antes dele, Santo Agostinho²² já havia se debruçado no tema.

²² Ver CERESOLA, Giovanna. *Fantasia e illusione in S. Agostino: dai Soliloquia al De Mendacio*. Genova: Il Melangolo, 2001.

2.3.2.3 Fantasia e “Ciência Nova”

Vico coloca a fantasia entre o sentido e a razão para compor três graus de diferenciação da mente humana. Seguindo uma analogia entre o desenvolvimento da mente humana e a evolução da história, ele compara sentido, fantasia e razão às idades da história, definidas também como três: idade dos deuses, idade dos heróis, idade dos homens.

Na primeira (*idade dos deuses*), os homens confiariam nos sentidos e na fantasia, interpretando o mundo como um gigantesco organismo de forças incomensuráveis, enquanto a linguagem, ainda em seu alvorecer, se concretizaria nos mitos religiosos. Na segunda (*idade dos heróis*), em que a sociedade começa a estratificar-se e um grupo se impõe com força sobre os outros, arrogando-se aquelas qualidades que antes pertenciam aos deuses, surge a virtude aristocrática, e nessa fase é a poesia épica que dá corpo à linguagem para celebrar as gestas dos primeiros heróis. Na terceira (*idade dos homens*), todas as crenças precedentes recebem um fundamento e uma explicação racional e se impõe o princípio da igualdade dos homens perante a lei, com garantia tanto das repúblicas populares quanto das monarquias. Nessa idade definida por Vico, além da filosofia e do direito natural que assegura a convivência social, nascem outras disciplinas, como a lógica, a economia e a política. A expressão em prosa substitui os gêneros poéticos da fase precedente e a linguagem em si assume a natureza de uma convenção estabelecida historicamente entre os homens.

O fato de a fantasia vir a ser um indicador conceitual na história do conhecimento se revela por meio dessa analogia vi(c)quiana entre história e mente humana, correspondendo inclusive à passagem entre ordens de pensamento. Com efeito, Vico, contrapondo-se ao filósofo e matemático francês René Descartes (século XVII), revitaliza os aspectos criativos e fantásticos excluídos do “método” cartesiano, que notadamente privilegia certeza científica e primazia da razão, e atribui ao grau da fantasia o desenvolvimento do saber poético — o que destaca a associação antiga da fantasia com a poesia.

Para ele a poesia nasce antes e independentemente da razão e do intelecto organizado e, enquanto expressão de uma faculdade autônoma, é com ela que os homens podem exprimir o transcendente por meio da linguagem. Assim, por exemplo, a poesia homérica da “Ilíada” e da “Odisseia”, representando o conto coral e coletivo da idade heroica do povo grego, seria para Vico uma poesia bárbara, ou primitiva, que porém exprime verdades substanciais ainda não submetidas à razão por meio de reflexão intelectual:

[...] dentre os gregos (dos quais temos tudo que temos das antiguidades gentílicas) os primeiros sábios foram os poetas teólogos e sendo rudes em suas origens e em suas naturezas [...] assim, e não de outro modo, devem ser estimadas [as origens] da sabedoria poética. (VICO, 1999, p. 145)

2.3.3 Fantasia e poesia: a dimensão poética da modernidade

O lugar determinante da poesia, na criação e na estética, não é uma novidade, justamente como se observa com a “Poética” de Aristóteles. A reflexão aristotélica acerca do conceito de poesia constitui, no âmbito da cultura ocidental, a premissa de cada *ars poetica*; a mesma arte poética referida por Freud (2015) em seu texto já citado, “O poeta e o fantasiar” (1908).

A associação fantasia e poesia, correspondendo a uma ideia de autonomia e privilégio que caracterizaria tanto uma quanto outra faculdade em relação às demais, antecipa, na verdade, um entendimento de caráter moderno que, como se viu, surge com o pensamento romântico dos séculos XVII e XVIII e, especialmente, a partir de Kant. A visão antirracionalista e anticartesiana da teoria de Vico, uma teoria de matriz teológica mais conservadora, encontraria eco no ideal romântico posterior.

Esse entendimento identifica-se sobretudo ao conceito kantiano de “ideia estética” e, posteriormente, à tradição do romantismo, em que a mudança de paradigma, entre pensamento clássico e moderno, teve influência determinante para a conceituação da poesia. Na época clássica, a poesia encarna uma verdade paradoxal que, entre revelação e mistério, se subtrai a qualquer possibilidade de explicação em termos lógico-conceituais. A partir do século XVIII, a poesia muda de lugar e adquire novo estatuto, passando a fazer parte do chamado sistema das belas artes.

Para Aristóteles a poesia é “mais filosófica do que a história” (“Poética”, 1451 b 5), como consequência do fato de que à poesia é confiado o papel de representar não a contingência dos fatos (o particular), mas as leis universais do seu acontecer (a necessidade, a verossimilhança). Se já no entendimento de Aristóteles a poesia é inserida no campo cognitivo, do saber, é por meio do pensamento kantiano que a poesia, além de um lugar de primazia sobre outras faculdades, adquire posição definitivamente privilegiada em relação ao conhecimento. Segundo a

“ideia estética” de Kant (2012), a poesia é aquela representação da imaginação que, produzindo no interior de sua forma uma multiplicidade virtualmente ilimitada de significados, permite que se pense muito, mas sem que significados determinados, isto é, conceitos, exauram toda a riqueza e produtividade poética.

Relacionada às ideias do dizer e do pensamento, a poesia do século XX passa a representar a operacionalização exemplar da verdade, ainda no sentido daquela verdade paradoxal grega que se situa entre revelação e mistério. Até chegar, especialmente por meio da obra de outro dramaturgo e escritor, o irlandês Samuel Beckett (1906-1989), posterior a Pirandello, a um aspecto particular da poética moderna: a de se colocar nas margens do não-dizível, ou seja, do silêncio; mesmo o artista sabendo que é necessário dizer, apesar de não haver mais nada a ser dito — mais um indício daquele sentido de “vazio” sinalizado por Minois, nas análises do humor do século XX e, agora, refletido na poesia.

Ao aspecto limítrofe da poesia, entre fala e silêncio, acrescenta-se o de memória e testemunho, determinado pelo pensamento do filósofo alemão Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969), que define a poesia principalmente em termos éticos. Ainda em relação à obra de Beckett, Adorno reconhece à poesia, sobretudo depois do fato histórico representado por Auschwitz (como símbolo máximo do Holocausto), uma função antes de tudo testemunhal. A poesia, então, adquire uma dimensão ética, além de estética; a ligação estrita entre as duas dimensões torna-se um dos traços da poética moderna, condição que se imporia como consequência histórica.

Por meio desta breve trajetória descritiva do percurso formativo da poesia, observa-se, primeiramente, a evolução de um entendimento que caracteriza tanto a fantasia quanto a poesia: o de uma autonomia e privilégio em relação às outras faculdades. Uma noção que, em ambos os casos, foi definindo-se ao longo do tempo nas teorias do conhecimento e na arte e adquiriu caráter mais definitivo no século XX.

Paralelamente, identificam-se alguns valores estéticos atribuídos à poesia que interessam particularmente à arte moderna. Valores que, a partir das características específicas da própria linguagem, se demonstram congeniais nos processos de criação e elaboração artística do século XX; por exemplo, a possibilidade de expressão do indivíduo, como qualidade particular que a forma permite. Com efeito, o traço distintivo da poesia é seu caráter intransitivo e autorreflexivo. Além disso, há o aspecto filosófico da “ideia estética” kantiana, segundo a qual a poesia permite refletir sem formulação prévia de conceitos, assim como

tem a propriedade formal de gerar múltiplas formas e significados no universo da sua própria expressão, que é tendencialmente única e irreproduzível.

Todas essas características da poesia correspondem a requisitos de criação e de invenção que interessam particularmente ao espírito moderno e, neste sentido, ao processo da imaginação operado pelo trabalho da fantasia, aqui em análise.

2.4 Da poesia à experimentação narrativa: o jogo de brincar com regras

Seguindo por esse caminho, a literatura moderna se apropria da vocação inovadora da poesia, que une expressão individual e gramática formal (tradicionalmente, a poesia sempre representou uma verdadeira escola formal de escrita, identificada com a composição em versos), e cria novos padrões de linguagem. Misturando gêneros como poesia e prosa, a criação literária do século XX descobre a possibilidade de inventar regras de qualquer tipo — lexicais, gramaticais e semânticas — e passa a criar novas gramáticas narrativas.

A partir do princípio do constrangimento formal, por exemplo, se desenvolvem técnicas literárias e inova-se na narrativa. Brincar com regras, ou melhor, inventar novas, e estruturar configurações que proponham sentidos lógico-estéticos inconventionais, converte-se em um método de criação, que a experimentação formal no âmbito da poética torna possível. É dessa gênese que provém a ideia rodariana de uma gramática da fantasia para composição de uma arte de inventar histórias fantásticas, assim como o espírito criativo do trabalho munariano.

O poder criativo do método de definir padrões inventados de regras é destacado pela pesquisadora italiana Lucia Ferroni (2009-10, p. 42), que reporta a análise do escritor Italo Calvino sobre o romance de um expoente do Oulipo, George Perec. O Oulipo, *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Oficina de Literatura Potencial), é uma corrente literária surgida na França em 1960 e existente até hoje, formada por um grupo fechado de escritores e matemáticos, cuja proposta original é a libertação da literatura por meio de uma lógica paradoxal. O método consiste em construir narrativas a partir da criação de constrangimentos (“*contraintes*”) literários, criados segundo um processo de regras arbitrárias, previamente definidas com base na matemática e no jogo.

No romance de Perec, “A vida modo de usar”, publicado em 1978, o autor entrecruza um grande número de histórias partindo de uma matriz estrutural

bem definida, segundo um arranjo matemático. Os personagens do livro são moradores de um mesmo prédio em Paris, composto por dez andares, cada qual com dez apartamentos. Movendo-se pelos apartamentos de maneira análoga ao movimento do cavalo no jogo de xadrez, Perec escreve 99 capítulos em que passa por todos, menos um. Cada capítulo obedece a 42 regras, que podem incluir “a posição ocupada por uma pessoa, a presença de um animal, uma cor, uma citação, uma forma geométrica, referências a livros e quadros” (ESTEVES, 2016). A respeito do método e da poética do romance, Calvino, que também foi integrante do Oulipo (“O Castelo dos Destinos Cruzados”, “Se um Viajante numa Noite de Inverno”), afirma:

Para fugir à arbitrariedade da existência, Perec como o seu protagonista precisa impor para si próprio algumas regras rigorosas (mesmo que estas regras sejam arbitrarias). Mas o milagre é que esta poética que se diria artificial e mecânica tem como resultado uma liberdade e uma riqueza inventiva inexauríveis [...] para Perec construir o romance na base de regras fixas, de “contraintes”, não sufocava a liberdade narrativa, mas a estimulava. (CALVINO, 2011, p. 120, tradução nossa)

Assim, na literatura, o método criativo da poética “artificial e mecânica” oulipiana, representado pelo romance de Perec, em que, como define o estudioso de literatura Davi Arrigucci Jr. (1943-), o “espaço lúdico [...] se torna a construção do romance”²³, traduziria a essência das ambivalências de linguagem características do século XX. Por meio da operacionalidade de uma lógica paradoxal, a proposta do Oulipo evidenciaria o anseio por rupturas, representado pelo “espaço lúdico” e as possibilidades criativas da dinâmica do jogo, e, ao mesmo tempo, a necessidade extrema de estruturas, representada pela constrição autoimposta de limites, externos à linguagem, também relacionados às regras do jogo. Como comenta Calvino (2011, p. 120), “o milagre é que esta poética [...] tem como resultado uma liberdade e uma riqueza inventiva inexauríveis”.

A fuga “à arbitrariedade da existência”, empreendida pelo autor do livro, corresponderia àquele esforço do artista moderno em compreender o mundo e a si próprio e, segundo o entendimento pirandelliano já observado, o esforço também em “representar os processos” por meio da arte, nas novas condições

²³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6BcwNPQnJj8>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

em que tal mundo se apresenta, histórica e socialmente. O artista faz isso levando ao extremo a experiência da linguagem, entre “caos e silêncio”, entre a necessidade de dizer sem que haja mais o que ser dito, conforme apontado por Beckett, como impelido à necessidade de encontrar novos parâmetros. “O limite de caos ou de silêncio exige tanto da linguagem que é impossível que ela cumpra a sua função, e a destruição vira uma condição do fazer novo”, afirma Arrigucci, ao comentar outra obra representativa deste processo de experimentação da linguagem: “O Jogo da Amarelinha” (1963), do escritor argentino Julio Florencio Cortázar (1914-1984)²⁴. É neste ponto de ruptura, portanto, que o artista precisa “impor para si próprio algumas regras rigorosas (mesmo que estas regras sejam arbitrárias)” (CALVINO, 2011, p. 120) e, seguindo o pressuposto artístico de investigação incessante, inventar novas.

A partir disso, entra-se no âmbito da poética, a “ciência da linguagem literária que envolve as dimensões histórica, teórica e crítica”²⁵, e é a partir deste âmbito que o romance e a narrativa moderna interessam à literatura para a infância e são vistos pelo design.

2.5 A poética como projeto

A partir deste movimento autorreflexivo do artista que cria, ao mesmo tempo em que nega, explora e comenta a linguagem, é possível compreender o sentido de poética apresentado por Arrigucci: “a concepção da obra a fazer, como uma discussão ou comentário teórico sobre o romance tal qual se quer que este seja”²⁶. Neste caso, o projeto, a “concepção da obra a fazer”, e o processo por meio do qual este projeto se realiza, constituiriam a própria poética da obra, revelada por meio de sua forma, como camadas construtivas em movimento que narram e se narram.

Assim, as características de estrutura se unem àquele traço de imprevisibilidade da poesia na construção da composição narrativa do romance que, enquanto gênero inacabado, apresenta condição ideal para uma permanente

²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6BcwNPQnJj8>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

²⁵ Definição exposta pela Professora Doutora Maria dos Prazeres Mendes na disciplina “Níveis de Leitura Intertextual enquanto Autoria e Recepção em Obras Literárias de Língua Portuguesa”, cursada no segundo semestre de 2016, na FFLCH-USP.

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6BcwNPQnJj8>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

reelaboração. E é sobretudo por meio desse gênero que se observam as transformações na narrativa literária, cujos casos paradigmáticos, como “Ulisses” (1922), do irlandês James Joyce, “Em busca do tempo perdido” (1913-1927), do francês Marcel Proust, ou “Grande sertão veredas” (1958), do brasileiro Guimarães Rosa, constituem marcos de referência, como cita o próprio Arrigucci.

2.5.1 Um novo modelo artístico do mundo

Essa permanente reelaboração, ou “reelaboração ilimitada”, é descrita pela estudiosa brasileira de literatura Leyla Perrone-Moisés (1936-) como a novidade trazida pela poética moderna: a “intercomunicação dos discursos”, ela diz, “não é algo novo. O que é novo, a partir do século XIX, é que esse inter-relacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59). Perrone se refere ao fenômeno da intertextualidade, cuja primeira teorização se deve a Bakhtin, em famoso ensaio sobre o escritor russo Fiódor Dostoiévsky (1821-1881), teorização a que estudiosa búlgara Julia Kristeva (1941-) dá prosseguimento. Para Bakhtin (“La poétique de Dostoiévski”, 1963), Dostoiévsky teria inaugurado um novo tipo de romance, o polifônico, “caracterizado pela pluralidade de vozes, irreduzíveis a uma audição ‘unitária’” (apud PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 60). “Cada personagem de Dostoiévski”, afirma Perrone (p. 60), “constitui um mundo espiritual e um mundo linguístico autônomo, e a coexistência desses mundos, longe de tender para a unificação final, mantém a permanência da pluralidade.” Portanto, esse novo tipo de romance não representaria somente uma inovação de gênero, mas corresponderia, nas palavras do próprio Bakhtin, a:

um tipo totalmente novo de pensamento artístico [...] uma espécie de novo modelo artístico do mundo, no qual muitos momentos essenciais da antiga forma artística foram submetidos a uma transformação radical. (apud PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 60)

Para Perrone o estudo de Bakhtin apresentaria o aspecto inovador de encarar “o problema da pluralidade semântica” a partir do significante²⁷: “o escri-

²⁷ Imagem acústica, ou manifestação fônica do signo, associada a um significado em uma língua para formar o signo linguístico. Segundo Saussure, essa imagem acústica não é o som material (a palavra falada), mas a impressão psíquica desse som.

tor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente ‘palavras ocupadas’, ‘palavras habitadas por outras vozes’” (apud PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 60), considerações bakhtianas que tornariam aparentes os limites da semântica.

Tal problematização introduz o dialogismo do discurso, outro tema que caracteriza a nova forma narrativa e que, principalmente, representa a essência do “novo modelo artístico” anunciado por Bakhtin. Perrone, que afirma que no último século as grandes obras literárias têm sido sempre dialógicas, cita como exemplo a obra do português Fernando Pessoa (1888-1935), em que “os heterônimos compõem uma verdadeira polifonia” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 62). Segundo Bakhtin, conforme cita Perrone, para Pessoa como para Dostoievski:

os liames estilísticos essenciais não são os que existem entre as palavras no quadro de um enunciado monológico, mas os liames dinâmicos intensos entre enunciados, entre centros discursivos autônomos e independentes, liberados da ditadura verbal e interpretativa de um estilo monológico, de tom único. (apud PERRONE, 1978, p. 62)

Perrone explica a “transformação radical” anunciada pelo teórico, opondo os dois modelos, o monológico e o dialógico, inscrevendo-os inclusive na dimensão filosófica que os diferencia, segundo interpretação de Kristeva:

o discurso dialógico se opõe ao discurso monológico por uma atitude filosófica e um encaminhamento lógico radicalmente diversos. Enquanto o discurso monológico decorre da crença no ser, na substância, na causalidade, na continuidade, o discurso dialógico opõe ao ser estável o devir, à substância imutável a relação (simbólica ou analógica), à causalidade a oposição não exclusiva, à continuidade a distância. A lógica do discurso monológico é a lógica formal aristotélica, enquanto a do discurso dialógico é a lógica correlacional. (p. 61)

Esses componentes levam, por fim, a um modelo de distinção apontado por Kristeva (PERRONE-MOISÉS, 1978) que relaciona discurso monológico e dialógico à noção de transgressão: segundo ela, enquanto o primeiro tem uma “lei que prevê sua transgressão”, o segundo, o dialógico, é “uma transgressão que se dá uma lei” (p. 61), gerada por sua própria sistemática. Trata-se de uma conceituação que, mesmo sem entrar no mérito de uma revisão crítica das especificidades literárias e linguísticas (como as que faz Perrone), se insere na perspectiva de interesse deste estudo, na medida em que aponta para a relação que

linguagem e estrutura estabelecem com a noção de regras e ruptura, de lógica e de construção de significados na criação narrativa.

2.5.1.1 Por uma visão *paragramática*

Na literatura moderna da segunda metade do século XX, tanto Proust, quanto Cortázar, representante da vanguarda hispano-americana, encontram, no método de constrição de regras e dinâmica do jogo, uma via de experimentação narrativa para a construção de novos padrões ficcionais. Cada qual, em sua proposta e universo literário, reflete uma configuração que é resultado da inovação. Assim, as palavras de Calvino sobre “A vida modo de usar” (1978), além de descrever o romance de Proust, comentam, em geral, o resultado compositivo dessa inovação narrativa já mais próxima ao contemporâneo. Uma narrativa que, carregando em si aqueles aspectos distintivos da modernidade do século já descritos, como vácuo, ironia e angústia, anseia por novas construções e, conforme aponta o autor, tem por traço característico a amálgama entre “a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia”:

[...] a novidade do estilo literário; o compêndio de uma tradição narrativa e a suma enciclopédica de saberes que dão forma a uma imagem do mundo; o sentido do hoje que é igualmente feito com acumulações do passado e com a vertigem do vácuo; a contínua simultaneidade de ironia e angústia: em suma, a maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se tornam uma só coisa. (CALVINO, 1990, p. 135)

A “imagem do mundo” como resultado da “suma enciclopédica de saberes” lembra, novamente, a ideia de “obra aberta” de Eco, a que cada autor e leitor acrescentaria novas camadas de conteúdo pela via da criação e da leitura. Por sua vez, uma imagem do mundo que corresponde também à visão contemporânea (indicada na introdução deste estudo) oferecida por mapas e diagramas das mais variadas espécies e configurações, em que índices particularizados, regionais e ao mesmo tempo globais, compõem narrativas cruzadas.

Estabelece-se então uma verdadeira rede de sentidos, que se espalha para além de cada texto, recobrindo todo o conjunto dos enunciados poéticos (a literatura, segundo a terminologia tradicional), em permanente produção de novos sentidos. (PERRONE, 1978, p. 63).

Tal descrição, configuração do método paragramático proposto por Kristeva, parece combinar com a visão diagramática de mapa como “suma enciclopédica de saberes”, em correspondência à “imagem do mundo” de Calvino — desde que o sentido de texto extrapole a dimensão apenas verbal e que se estabeleça uma analogia entre códigos (visual e verbal). Para explicar a paragramática de Kristeva, Perrone (1978, p. 63) expõe:

Aliando Saussure e Bakhtin, Kristeva propõe o método paragramático, que permitirá recolher no texto os gramas escriturais (que dialogam no interior do próprio texto) e os gramas leiturais (que dialogam com gramas de outros textos). Segundo Kristeva, a produção textual ocorre, não de um modo gramatical (submissão às leis do código), mas de modo paragramático (abertura do código e pluralização dos sentidos pela fricção dos gramas no interior do texto, ou com outros gramas, situados em outros textos).

Por aproximações, uma gramática da fantasia dos livros ilustrados parece configurar-se segundo os termos desta lógica dos termos *paragramáticos* de Kristeva, na descrição de Perrone: não apenas em uma relação interna dos elementos de composição, regida por determinadas leis de configuração, mas também na relação com outros sentidos externos a ela, em um processo de abertura de códigos.

2.5.2 Apontamentos para uma poética visual (de projeto)

Observou-se como, a partir da poesia, a criação literária moderna descobre novos caminhos formais e, no âmbito da poética, inova na construção narrativa por meio do romance, renovando o próprio sentido de poética. Se, como gênero, a poesia constituiria certa superação formal da linguagem, notadamente a escrita, a poética permite a experimentação da construção narrativa que se expressa inclusive por meio de outras linguagens. Como lembra Esther Calvino, “o termo ‘poetry’ significa [...] qualquer espécie de comunicação poética — literária, musical, figurativa” (CALVINO, 1990, p. 5)²⁸.

²⁸ “Seis propostas para o próximo milênio”, texto de apresentação referindo-se às palestras de poética na Universidade de Harvard (“Charles Eliot Norton Poetry Lectures”) a que Calvino fora convidado, em 1984.

No romance moderno, a poética passa a ser projeto, cuja intenção, conceitual e formal, é exposta na própria obra, por meio da revelação do processo de construção. Neste contexto projetual narrativo, a dimensão poética permite experimentar formas híbridas, não somente entre elementos linguísticos, mas entre signos em geral, palavras e imagens, formas escritas e formas visuais. É no universo híbrido do projeto narrativo que se insere a literatura para a infância, aqui representada pelos livros ilustrados. Sugere-se, então, compreender essa literatura a partir da perspectiva poética de projeto, de que o design é operacionalizador.

2.6 A literatura para infância

“Foi apenas no século XX que os talentos mais notáveis se dedicaram à literatura infantil”, comenta o crítico britânico Peter Hunt (2010, p. 97), em trabalho escrito nos anos noventa. Hunt, que também escreveu a respeito da fantasia — afirmando que aquilo que não se pode dizer sobre ela é que não tenha a ver com a realidade (HUNT; MILLICENT, 2001, p. 2) — é um dos primeiros estudiosos a pensar a literatura para a infância em âmbito acadêmico. O autor situa o objeto principalmente entre a teoria e a crítica e investe em definir o gênero infantil para que ganhe estatuto teórico no campo maior da literatura.

A partir de um pensamento que começa no final do século passado, representado pelas ideias de Hunt, e que se contrapõe à perspectiva contemporânea de autores mais recentes, é possível acompanhar alguns termos do debate na configuração de um campo disciplinar específico.

Entre as preocupações teóricas de Hunt, a que parece mais relevante para compreender os livros ilustrados é aquela relativa à interpretação dos textos. Segundo ele (2010, p. 287), “desde o início” a literatura infantil, de maneira mais óbvia que outras formas literárias, adapta, refaz e absorve toda a experiência do que é chamado de texto, principalmente a partir da “experiência multidimensional” que passou a substituir o livro como forma “fechada”. Isso remete à natureza da matéria literária dos livros ilustrados e ao uso do termo “narrativa” para denominar qualquer tipo de texto — como aspecto debatido na introdução deste estudo. Por esse motivo, um dos primeiros pontos em torno da literatura infantil é a questão nominal em si, como o próprio Hunt problematiza, resolvendo pelo uso do termo “textos para criança”. Esta tese enfrenta a questão escolhendo o conceito literatura para infância e optando, às vezes, por literatura para criança ou literatura infantil, de acordo com a necessidade da construção textual.

Na condição de gênero específico de produção e estudo, a literatura para a infância é concepção relativamente nova, que vem sendo tratada como tal sobretudo a partir da segunda metade do século passado. As experiências no campo pedagógico contribuem para que se reconheça à criança uma identidade autônoma e livre; a ciência em si (pedagogia), como lembra Hunt, especializa-se em nível universitário; paralelamente, a transformação cultural que acontece entre as décadas de sessenta e setenta, contribui para que a questão da leitura ganhe especial atenção. Como afirmam os estudiosos Pino Boero e C. De Luca (2017, p. 282): “A partir pelo menos do fim dos anos sessenta, a questão da leitura como problema educativo e social é posta e discutida com uma atenção cada vez maior”.

Se ganha ênfase a leitura, também ganha a narrativa, como parte de um mesmo processo de experiência, e o resultado disso são os próprios livros. A partir do desvinculamento de restrições morais e formativas (HUNT, 2010), os livros para criança se tornam um campo próprio de criação e passam a representar espaço fértil de produção artística e editorial, que se converte, também, em matéria de análise crítica.

Trata-se de uma literatura em permanente processo de definição, sobretudo em virtude da relação com seu perceptor e leitor. A visão que se tem da criança e o vínculo que se estabelece com a infância em cada contexto histórico, social e cultural, condicionam diretamente o modo de ver a literatura infantil e contribuem para determinar seus valores. Segundo Hunt (2010, p. 96), “os conceitos sobre infância mudam tão depressa” que, por este motivo, mas não somente, estudos teóricos e críticos sobre a produção contemporânea lidam “com uma situação muito imperfeita” (p. 101). A respeito da necessidade de delimitar o objeto nesse cenário, Hunt explica (p. 100): “Definir literatura infantil pode parecer uma demarcação de território, mas apenas na medida em que o objeto necessita alguma delimitação para ser manejável”.

Também as tentativas de classificação, tanto da condição literária do objeto quanto de sua morfologia, dependem do contexto cultural e se transformam conforme as metodologias a que os diversos campos disciplinares concorrentes chegam para o desempenho analítico sobre esse mesmo objeto.

A partir de uma análise feita nos anos setenta por Myles McDowell, Hunt defende que procurar definir os livros do gênero pelas características formais mais evidentes, a exemplo de tipo de textos (curtos e sob forma de diálogos),

protagonistas, tratamento, enredo, linguagem e universo narrativo (mágico, fantasioso, simples e aventureiro), é pertinente, mas acaba por descrever “os aspectos menos transgressores” e, portanto, “os menos interessantes” (HUNT, 2010, p. 98) desse tipo de criação — ou seja, aspectos de originalidade estética que mais interessa investigar.

Classificações representam etapa fundamental do processo de observação de obras, principalmente quando se trata de analisar um gênero literário como o representado pelos livros ilustrados atuais, que se tornou cada vez mais híbrido. Isso leva à necessidade de identificar toda sorte tipológica de signos que compõem a narrativa desses livros. Segundo tal perspectiva, as considerações de Hunt a respeito da análise feita por McDowell partiam de um estágio bastante inicial de classificação, se comparado ao de estudos atuais, que não se limitam à análise da estrutura verbo-literária do gênero e seu estilo narrativo, mas contemplam, quando não se baseiam em toda a sua matéria figurativo-narrativa.

Como afirma a pesquisadora italiana Marcella Terrusi (2017a, p. 94), representante da nova geração de críticos de literatura para a infância, a “interdependência”²⁹ entre códigos constitui “um dos nós hermenêuticos e expressivos do *picturebook*”. Portanto, não se trataria apenas de imagens ou de texto, mas do conjunto de ambos.

No entanto, como os signos icônicos prevalecem nos álbuns ilustrados, estudos mais recentes partem das imagens e sua interação com os outros signos para analisar a estrutura narrativa por meio das articulações visuais, gráficas e literárias. É o que faz, por exemplo, o trabalho de Sophie Van der Linden, em “Para ler o livro ilustrado”, que denomina “tipologia impossível” este que a autora não considera um gênero, mas um “tipo de linguagem”. Segundo Linden, “o livro ilustrado constitui efetivamente uma forma específica de expressão” que incorporaria “vários gêneros pertencentes às categorias da literatura geral” (LINDEN, 2011, p. 29).

²⁹ Terrusi também se baseia em definição de autora dos anos setenta, Barbara Bader, na obra **American Picture Books from Noah's Ark to The Beast Within** (New York: MacMillan Publishing, 1976).

Contudo, e conforme defende Hunt, tentar definir o gênero da literatura infantil a partir de um modelo classificatório de características formais pode, com efeito, resultar insuficiente — considera-se aqui — mesmo para uma área como o design que, pelas razões descritas, traz elementos importantes para novas aproximações analíticas e metodológicas. Este estudo entende que para uma indagação sobre o componente criativo cujo interesse, ao contrário, é “observar os aspectos *mais* [grifo nosso] transgressores” e “*mais* [grifo nosso] interessantes”, como aqui se propõe, é necessário encontrar outras perspectivas de análise.

É justamente esse o esforço do estudo (sobre livros ilustrados, como objetos representativos da literatura contemporânea para a infância): o de tentar estabelecer categorias mais abrangentes de conhecimento, para as quais o conceito de fantasia, em geral inerente à dimensão narrativa do gênero, sirva como elemento específico de interpretação. A fantasia, ela mesma elemento transgressor, agindo como componente de deslocamento do olhar, se converte em chave de leitura para os aspectos mais transgressores das questões estéticas, de linguagem e de projeto, inclusive para contextos de classificação.

2.6.1 Livros “vivos” e livros “mortos”: uma falsa distinção como bom pretexto de análise

Outra consideração de Hunt (2010, p. 96) é que “o livro para criança é, por definição, algo imediato”, o que o leva a ser tendencialmente “efêmero e a interagir com a cultura imediata” e que, por isso, a pragmática tenderia a considerar “como livros infantis apenas os essencialmente contemporâneos” (p. 96). Tal condição é importante pois representa, possivelmente, uma das primeiras realidades com que se medem os pesquisadores em geral.

A partir dela, Hunt aponta para uma distinção que soa bastante contraproducente para este estudo, entre o que ele chama de livros “mortos” e livros “vivos”. Os primeiros seriam “os livros históricos para criança” (anteriores ao século XVIII) que, segundo a definição do autor, são os “livros que só com algum ‘aparato’ podem ser apresentados a crianças modernas” (p. 96), livros de interesse acadêmico ou, sempre segundo Hunt, de interesse apenas dos bibliógrafos e nem mais dos bibliotecários (o próprio Hunt reconheceu que essa opinião foi fortemente contestada). Os segundos se comporiam dos livros que fazem parte da vivência presente “das várias pessoas que utilizam e trabalham com eles” (p. 96).

O valor de tentar distinguir entre naturezas de interesse, como faz Hunt, ajuda a prevenir idealizações e assim evitar pôr em risco a acuidade das análises. Mas, sem negar que possa existir uma diferenciação, no sentido da cultura imediata a que Hunt se refere, a preocupação que o autor expressa se restringe à “crítica literária da literatura infantil” (p. 95) e a âmbitos de recorte dentro da pesquisa acadêmica. Em um sentido mais amplo, por exemplo, aquele representado pelas narrativas populares, das fábulas e dos contos de fadas, que precedem as características formais estritamente relacionadas ao tempo presente, não cabe tal distinção: certamente não se pode tratar como livros “mortos” a longa tradição de volumes em que as antigas histórias são recontadas. Como será visto nas etapas seguintes, por encontrarem suas raízes na tradição oral e passarem por releituras que se adaptam ao tempo, cronológica e culturalmente, essas narrativas representam o núcleo da matéria da literatura para a infância baseado na efabulação.

Mesmo em âmbito acadêmico, a interpretação de Hunt não corresponde à exigência que o estado atual da arte impõe, que é o de integrar saberes distintos, antigos e presentes, eruditos e advindos da experiência da prática, para que seja possível observar todos os componentes da produção literária e assim poder compreender, mais ampla e originalmente, como se define hoje a literatura para a infância.

Dessa forma, entendendo que todos os aspectos do livro determinam um mesmo conjunto orgânico a que se chama literatura, a análise e a crítica contemporânea, ao tratar tanto de fatores de criação quanto de recepção do objeto visual literário infantil, seu contexto de uso e de leitura, precisam estar em diálogo com teóricos, pais, educadores e bibliotecários de igual maneira. Esse cuidado é demonstrado em “Il primo libro non si scorda mai” (“O primeiro livro nunca se esquece”, 2017), da italiana Carla Ida Salviati, autora que recebeu o Prêmio Andersen como “protagonista da difusão da cultura” (2013). Seu trabalho acompanha e reporta as iniciativas de diferentes grupos de leitura e pesquisa em bibliotecas, escolas e outros ambientes de lugares distintos da Itália.

2.6.2 Leitor implícito em tempos de *crossover picturebooks*

Conforme apontado inicialmente, é sempre em relação ao leitor criança que se medem as questões relativas à literatura para a infância, o que circunscreve, mas não simplifica, os aspectos de recepção.

Hunt chama a atenção para o interesse distinto dos diversos tipos de leitor, levando a considerar se são adultos ou crianças e, com isso, apontando para outro aspecto do tema: quais entre os livros para a infância interessam de fato às crianças? Uma pergunta recorrente quando se fala deste tipo de literatura com qualquer pessoa que tenha curiosidade pelo assunto, mas, também, uma questão que se encontra na origem do gênero, em razão do que se chama, na teoria literária, de leitor implícito. A este propósito, Hunt esclarece:

[...] a despeito da instabilidade da infância, o livro para criança pode ser definido em termos do leitor implícito. A partir de uma leitura cuidadosa, ficará claro a quem o livro se destina: quer o livro esteja totalmente do lado da criança, quer favoreça o desenvolvimento dela ou a tenha como alvo direto. [...] A possibilidade de o texto receber, posteriormente, um valor de reconhecimento depende das circunstâncias de seu uso. (HUNT, 2010, p. 100)

O leitor implícito, também conhecido como leitor modelo, é o que a “estratégia narrativa” (ECO, 2017, p. 21), representada pela voz do autor, projeta e constrói por meio da obra. A cada leitor modelo corresponderia um autor modelo que, segundo Umberto Eco:

[...] é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor modelo. (ECO, 2017, p. 21)

Por isso, “a partir de uma leitura cuidadosa *ficaria* [grifo nosso] claro a quem o livro se destina” (HUNT, 2010, p. 100), ou seja, quem é o leitor implícito a quem a obra se dirige segundo a intenção do autor, qualquer que seja o tipo da intenção (“quer o livro esteja totalmente do lado da criança, quer favoreça o desenvolvimento dela ou a tenha como alvo direto”).

Assim, o interesse — que é também *o interesse de quem* — constitui um aspecto particular e, ao mesmo tempo, complexo da literatura para a infância e que, de vez em vez, precisa ser observado sob novas perspectivas, visto condicionar tanto a intenção criativa das obras quanto seu contexto de uso, como o próprio Hunt aponta.

Por um lado, existe a condição inerente desde sempre ao gênero, que é a da mediação de leitura praticada pelos adultos e, anterior a esta, a da escolha dos livros. Por outro, a condição potencial dos livros ilustrados que, destinando-se a um público leitor composto não necessariamente por faixa etária, mas por interesses de valor estético, amplia as possibilidades da “estratégia narrativa”, uma vez que o leitor implícito dos livros pode não ser exclusivamente uma criança.

Uma condição que, de resto, não é nova na literatura, como lembram as estudiosas Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira, em “Literatura infantil. Voz de criança”, citando inclusive o brasileiro Guimarães Rosa e os concretistas (PALO; OLIVEIRA, 1986, p. 12):

[...] obras não elaboradas com a intenção de falar ao público infantil acabaram por atingi-lo. É o caso de Lewis Carroll e suas Alices, de Guimarães Rosa em muitos de seus contos, de poemas concretistas e oswaldianos. E de Leminski, no poema citado [O sino].

A especificidade que tradicionalmente distingue a produção de livros para crianças pré-alfabetizadas tende a revelar a estratégia por trás da obra e a expectativa de seus autores, particularmente em razão do aspecto educativo. Já na produção literária contemporânea que ambiciona extrapolar fronteiras de faixa etária, como os livros ilustrados, a intenção com relação ao leitor implícito resulta, na obra, em geral, mais ambígua.

As construções de significados abertas à colaboração pressuposta entre autor e leitor, forjada pela dimensão poética e de experimentação, em que os livros ilustrados geralmente trabalham, podem resultar na exclusão de aspectos mais evidentes de intencionalidade. Isso não equivale a dizer que livros para crianças pequenas nunca se inserem em uma dimensão poética — como os casos exemplares das obras de Leo Lionni, Iela Mari, o próprio Munari e tantos outros ensinam — ou que, por sua vez, livros ilustrados sejam necessariamente criativos, posto que dimensão poética e experimentação constituam pré-requisitos para um maior vigor criativo, tema que reconduz à fantasia na perspectiva deste estudo. Tratar-se-ia, mais que tudo, como afirmam Oliveira e Palo, de investir na inteligência e na sensibilidade da criança e, nas palavras das autoras, propor uma “leitura que segue trilhas, lança hipóteses, experimenta, duvida, num exercício contínuo de experimentação e descoberta. Como a vida” (OLIVEIRA; PALO, 1986, p. 11).

Fig. 25] A dimensão poética de “clássicos” da literatura infantil para pequenos, como os de Iela Mari, Leo Lionni e Bruno Munari
 | Fonte: autora (foto tirada na mostra “Giro Giro Tondo. Design for Children”, no Museu do Design da Triennale, em Milão, 2017)

2.7 A estratégia narrativa como questão criativa

A articulação entre interesses do leitor implícito (fronteiras) e estratégia narrativa (criação e autoria), sob o signo estético visual, contribui para definir os termos da literatura para a infância dos livros ilustrados no contexto geral da literatura, como argumentam Oliveira e Palo (1986, p. 12):

Educação simultânea do par texto-leitor, ambos repertorialmente acrescidos e modificados no momento da leitura. É por isso que, ao se falar [...] de literatura infantil sob a dominante estética, põe-se em risco a própria categorização de infantil e, mais ainda, do possível gênero de literatura infantil, já que não se trata mais de falar a esta ou àquela faixa etária de público, mas sim de operar com determinadas estruturas de pensamento — as associações por semelhança — comuns a todo ser humano.

Na hipótese de que livros ilustrados tornam-se tanto mais poéticos quanto mais destinados ao chamado “público de 0 a 90 anos”³⁰, corresponderia a esse modelo de “obra aberta” (ECO, 2008) uma das maiores condições de potencialidade criativa da literatura representada pelos álbuns. Terrusi formula da seguinte maneira:

³⁰ Termo utilizado nos estandes de editoras na Bologna Children's Book Fair (Itália), em 2017.

Como cada obra literária, o álbum ilustrado é também uma “obra aberta”, ou seja, enquanto de um lado postula a intervenção da interpretação liberta do leitor (nas modalidades de completude do significado por inferência do leitor, chamado de closure³¹), do outro exibe características próprias, de estrutura formal e especificidade comunicativa, capazes de guiar, acolher e suscitar a experiência da leitura. (TERRUSI, 2017a, p. 94, tradução nossa)³²

Ela prossegue, reportando, a exemplo dessa condição que chama de “complexidade da ‘forma poética’ *picturebook*” (2017a, p. 95), as considerações do autor-ilustrador Maurice Sendak³³:

Um livro ilustrado não é apenas o que a maioria das pessoas pensa — uma coisa fácil de ler para crianças pequenas, com muitas figuras. Para mim, é uma coisa verdadeiramente difícil de se fazer, uma forma poética muito complicada que requer concentração e controle absolutos. Você tem que estar no comando da situação o tempo todo para obter uma aparente simplicidade, aquela incrível unidade que se revela quando se olha para o livro finalizado. Uma falha e você perde o jogo. Para mim nenhuma outra forma de ilustração é tão interessante. (apud TERRUSI, 2017a, p. 95, tradução nossa)³⁴

Um modo e uma forma de ser do livro ilustrado que se pode observar também a partir de projetos de diversos autores da atualidade, que procuram superar barreiras de faixa etária, linguagem e suporte.

³¹ Cf. McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2004.

³² “Come ogni opera letteraria, l’albo illustrato é anche un’ ‘opera aperta’, cioè, mentre da um lato postula l’intervento dell’interpretazione libera del lettore (nelle modalità di completamento del significato per inferenza, detto closure), dall’altro esibisce caratteristiche proprie, per struttura formale e specificità comunicativa, capaci di guidare, accogliere e suscitare l’esperienza della lettura.”

³³ SENDAK, Maurice. A conversation with Walter Lorraine. In SENDAK, M. **Caldecott and Co. Notes on Books & Pictures**. New York: Michael di Capua Books, 1988, p. 186.

³⁴ “A *picture book* is not only most people think it is — an easy thing to read to very small children, with lot of pictures in it. For me, it is a damned difficult thing to do, very much like a complicated poetic form that requires absolut concentration and control. You have to be on top of situation all the time to finally achieve something that is effortless. A picture book has to have that incredible seamless look to it when it’s finished. One stitch showing and you’ve lost the game. No other form of illustrating is so interesting to me.”

Em trabalhos como o da ítalo-francesa Beatrice Alemagna, do brasileiro Roger Mello ou do espanhol Javier Zabala, apenas para citar alguns nomes, é possível identificar o desejo por parte dos autores de diluir fronteiras em relação ao leitor implícito a partir da ampliação do repertório estético, como intenção de aumentar um território de interesse comum entre crianças e adultos. Em entrevista, Alemagna, que apresenta trabalho de destaque na produção internacional, comenta:

Existem livros ilustrados que a meu ver podem dirigir-se a pessoas dos quatro anos ao fim da vida [...] não tenho a presunção de fazer livros assim, porém tenho este sonho, procuro contar histórias não somente às crianças, mas também à criança que está nas pessoas adultas. (ALEMAGNA, 2013)³⁵

Fig. 26] “O pássaro na gaiola”, de Javier Zabala, exemplo de livro ilustrado para todas as idades | Fonte: reprodução autora da obra citada

³⁵ Entrevista cedida a Sarah Genovese por ocasião da mostra “Beatrice Alemagna, illustratrice” (Palazzo Ducale, Bologna, 2013). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wt1aW3jRBQs>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

Os autores sabem (ou intuem) que esse interesse comum, eventualmente reforçado pelo vínculo direto entre grandes e pequenos, por exemplo, quando adultos leem *para* ou *com* crianças, corresponde, mais que tudo, à forma como esses livros se apresentam, que é a construção do universo narrativo proposta por meio dos caminhos estéticos da linguagem. Como dizem Nikolajeva e Scott (2011, p. 39):

Dessa forma, o autor nivela o campo de jogo para seu público variado exigindo habilidades menos tuteladas de percepção e de codificação de imagens. É evidente que o melhor público é um time de adultos e crianças reunidos, cada um oferece seus pontos fortes especiais.

As autoras acrescentam: “Muitos livros ilustrados são claramente destinados a crianças pequenas e adultos sofisticados, comunicando-se em diversos níveis com ambos os públicos” (2011, p. 39).

Por essa razão, a narrativa *nos* e *dos* livros ilustrados, os álbuns, pode assumir qualquer estilo ou figuração, cuja calibragem na composição dos elementos depende, particularmente, da direção dada pela mão autoral. Uma questão criativa, portanto, como descrevem Salisbury e Styles (2013, p. 56):

Existe um propósito particular em cada indivíduo por trás do processo de criação de imagens que guia e forma a evolução da identidade visual no trabalho de um artista, e não qualquer busca consciente de algum estilo [...] uma voz pictórica genuína surge de um diálogo pessoal com o mundo real.

A partir do momento que a ideia de leitor implícito se torna menos restritiva no processo criativo, potencialmente mais rica acaba resultando, também, a relação entre autor e leitor, leitores.

“Nunca se é jovem demais para gostar de textos e imagens ou velho demais para não precisar mais deles” (apud GRILLI, 2013, p. 95)³⁶. Assim, em um contexto em que se discute o interesse dos livros “*crossover*” — como afirma Sandra L. Beckett (2013, p. 95), “livros ilustrados que cruzam as fronteiras de idade constituem uma das mais excitantes áreas da literatura contemporânea” — temas

³⁶ Catálogo **Sourire qui mord** (editora Gallimard Jeunesse).

centrais se renovam. Por exemplo, o do leitor implícito, o *interesse de quem*, que, como se observou, desde sempre está no centro das atenções da literatura para a infância, mas que, pelos aspectos mencionados da produção mais recente, vê o debate atualizar-se. Para melhor compreender tema e debate, é preciso conhecer alguns aspectos teóricos de recepção, que os antecedem. É então por esse caminho, entre autor e leitor, ou entre obra e leitor, o leitor criança, que se entra no “bosque” da experiência narrativa, no conjunto total de sua criação e vivência.

2.7.1 “Regras do jogo” da narrativa

Na vasta literatura teórica sobre a narrativa, sobre a estética da recepção ou sobre o reader-oriented criticism, aparecem várias entidades chamadas Leitor Ideal, Leitor Implícito, Leitor Virtual, Meta-leitor e assim por diante — cada qual evocando um autor Ideal ou Implícito ou Virtual. Estes termos não são sempre sinônimos. (ECO, 1994, p. 19, tradução nossa)³⁷

Para Umberto Eco é em torno da recepção, como tópico fundante da teoria narrativa moderna, que giram as definições sobre leitor e autor. Leitor implícito tem o mesmo sentido de leitor modelo, no entanto, existe um terceiro tipo, o leitor empírico, e Eco explica que a distinção com o leitor modelo é que leitores empíricos “somos [todos] nós [...] quando lemos um texto”, sem vínculo de compromisso com a maneira como o autor, aquele da “estratégia narrativa”, prevê e propõe que leiamos seu texto.

O leitor empírico pode ler de muitos modos, e não há nenhuma lei que lhe imponha como ler, porque com frequência utiliza o texto como um repositório para as próprias paixões, que podem vir do exterior do texto, ou que o texto pode excitar de maneira casual. (ECO, 1994, p. 10, tradução nossa)³⁸

³⁷ “Nella vasta letteratura teorica sulla narrativa, sull'estetica della ricezione o sul *reader-oriented criticism* appaiono vari personaggi chiamati Lettore Ideale, Lettore Implicito, lettore Virtuale, Metalettore e così via — ciascuno di essi evocando come controparte un Autore Ideale o Implicito o Virtuale. Questi termini non sono sempre sinonimi.”

³⁸ “Il lettore empirico può leggere in molti modi, non c'è nessuna legge che gli imponga come leggere, perché sovente usa il testo come un contenitore per le proprie passioni, che possono provenire dall'esterno del testo, o che il testo gli può eccitare in maniera casuale.”

O leitor modelo, segundo afirma Eco, é aquele que corresponde às expectativas do autor (que é, por sua vez, o autor modelo, pois sobre o empírico pouco sabemos, a não ser lendo sua biografia, como ele diz). O leitor modelo é visto pelo autor como colaborador da obra: “um leitor-tipo que o texto não somente prevê como colaborador, mas que também procura criar” (ECO, 1994, p. 11). Para dar um exemplo dessa espécie de negociação entre autor e leitor, chamada de “pacto ficcional”, Eco evoca o caso clássico do “era uma vez”:

Se um texto inicia com “Era uma vez”, este lança um sinal que imediatamente seleciona o próprio leitor modelo, que deveria ser uma criança, ou alguém que está disposto a aceitar uma história que vá além do sentido comum. (ECO, 1994, p. 11, tradução nossa)³⁹

Esse leitor seria, então, o que aceita “as regras do jogo”, estabelecendo-se, assim, “o pacto ficcional” entre autor e leitor. O pacto ficcional estabelecido com uma criança é um tema fascinante, na medida em que pode representar um desafio para o autor. Como já se viu, por exemplo, em Freud e a partir do trabalho do próprio Munari, a relação da infância com o mundo acontece por meio de negociações constantes de fantasia com os objetos da realidade. Visto que o interlocutor da obra, o leitor criança, já transita com familiaridade na prática da simulação fantasiosa e nas regras do “faz de conta”, pode representar um desafio para o artista tratar de ficção com este tipo de leitor implícito; quase uma espécie de metapacto ficcional.

2.7.2 Desafios e jogo duplo: Carlo Collodi, Gianni Rodari e o caso do livro sem figuras

Era uma vez... Um rei!, dirão logo meus pequenos leitores. Não, criança, erraram. Era uma vez um pedaço de madeira. (ECO, 1994, p. 12, tradução nossa)⁴⁰

³⁹ “Se um testo inizia con ‘C’era una volta’, esso lancia un segnale che immediatamente seleziona il proprio lettore modello, che dovrebbe essere un bambino, o qualcuno che é disposto ad accettare una storia che vada al di là del senso comune.”

⁴⁰ “C’era una volta... Un re!, diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato. C’era una volta un pezzo di legno.”

Assim, entra em cena “Pinocchio” (1883), do italiano Carlo Collodi. Eco traz o início da famosa história collodiana como exemplo emblemático desse desafio por que passam as possibilidades de construção do acordo entre autor e leitor. Construção tanto mais criativa, quanto eventualmente ambíguos são os sinais ou índices lançados pelo autor, como aqueles apresentados por Collodi, que Eco analisa da seguinte maneira:

Esse início é muito complexo. Ao primeiro lance Collodi parece advertir que está começando uma fábula. Não apenas os leitores se convenceram tratar-se de uma história para crianças, eis que são postas em cena as crianças, como interlocutores do autor, as quais, raciocinando como crianças acostumadas às fábulas, fazem uma previsão errada. Quer dizer que a história não é dedicada às crianças? Mas Collodi se dirige, para corrigir a previsão errada, justamente às crianças, ou seja, aos seus pequenos leitores. Por isso as crianças poderão continuar lendo a fábula como se fosse endereçada a elas, assumindo simplesmente não ser a fábula de um rei, mas de uma marionete. E chegando ao fim não ficarão desiludidas. Mas aquele início é também uma piscada de olhos para os leitores adultos. Possível que a fábula seja também para eles? E que eles tenham que lê-la de maneira diferente, mas que para entender os significados alegóricos da fábula precisem fazer de conta que são crianças? (ECO, 1994, p. 13, tradução nossa)⁴¹

Eco prossegue comentando que um início como esse de Pinocchio foi suficiente para desencadear uma série de leituras psicanalíticas, antropológicas e satíricas da obra, “não todas inverossímeis” (p. 13). Talvez, diz ele: “Collodi queria fazer um jogo duplo, e sobre essa suspeita se baseia grande parte do fascínio deste pequeno grande livro” (ECO, 1994, p. 13).

⁴¹ “Questo inizio è molto complesso. Al primo colpo Collodi sembra avvertire che sta iniziando una favola. Non appena i lettori si sono convinti che si tratta di una storia per bambini, ecco che vengono messi in scena i bambini, come interlocutori dell'autore, i quali li, ragionando da bambini abituati alle favole, fanno una previsione sbagliata. Dunque la storia non è dedicata ai bambini? Ma Collodi si rivolge, per correggere la previsione sbagliata, proprio ai bambini, e cioè ai suoi piccoli lettori. Per cui i bambini potranno continuare a leggere la favola come se fosse rivolta a loro, semplicemente assumendo che non sia la favola di un re ma di un burattino. E arrivati alla fine non saranno delusi. Eppure quell'inizio è una strizzata d'occhi per lettori adulti. Possibile che la favola sia anche per loro? E che loro debbano leggerla in modo diverso, ma che per capire i significati allegorici della fiaba debbano fare finta di essere dei bambini?”

“Pinocchio”, obra clássica da literatura para a infância como “Alice”, pode ser lido tanto por adultos quanto por crianças. “Pinocchio” foi escrito tendo em mente a questão da dúplici leitura. Collodi demonstra, desde o início da estratégia narrativa, qual é o leitor implícito a quem irá contar sua história, a criança; ao mesmo tempo, trabalha intencionalmente o jogo duplo e é nessa perspectiva que o autor propõe o pacto ficcional. Igualmente faz Rodari, que escreve para crianças na consciência da condição de dupla leitura. Famoso pela capacidade de manter uma estreita interlocução com a infância, fato que ajudou a torná-lo um dos maiores criadores desse gênero narrativo, Rodari “percebe que o diálogo deve ser instaurado antes de mais nada com os pais” (BOERO, 2010, p. 4)⁴².

Boero lembra que Rodari, desde sua primeira experiência como colaborador de literatura infantil em um grande jornal diário (“l’Unità”, 1949), percebe que aqueles adultos cheios de preocupações corriqueiras, “impostos para pagar, demissões, baixo salários” (BOERO, 2010, p. 4), poderiam ter um papel negativo no processo de educação dos filhos e, assim, começa a propor poeminhas (*filastrocche*)⁴³ que se “divertia a inventar”.

Tendo em vista pequenos e grandes leitores e os momentos de pausa lúdica que a forma fantasiosa publicada em jornal de adultos poderia propiciar, Rodari compreende o significado dessa experiência narrativa: falar aos adultos e ao mesmo tempo estabelecer cada vez mais “um diálogo direto com as crianças”, segundo palavras do autor reportadas por Boero (2010, p. 4). “[Rodari] subtrai a relação adulto-criança àsquelas pesadas hipotecas pedagógicas, que restringem a comunicação verbal a ‘informações úteis’ ou advertências ameaçadoras”, acrescenta Boero (2010, p. 4).

A partir da experiência jornalística e editorial que acompanhou toda sua carreira de escritor, na publicação de rubricas, jornais, edições especiais e revistas para crianças e jovens, algumas criadas e dirigidas por ele, Rodari entende de perto a questão do destinatário duplo da literatura infantil. Suas construções

⁴² A primeira edição de “Una storia, tante storie: guida all’opera di Gianni Rodari”, de Pino Boero, foi publicada em 1992 pela editora italiana Einaudi. Atualmente, o volume encontra-se esgotado: o autor gentilmente cedeu e enviou versão digital (PDF) da obra referente à edição publicada em 2010 pela Einaudi Ragazzi, Trieste, Itália.

⁴³ O termo “filastrocca” pode ser traduzido como cantilena, poeminha, ou versinhos. Na edição brasileira de “Filastrocca ventosa per bambini col fiato corto” (Topipittori, 2004) o termo foi traduzido para cantilena: “Cantilena assoprada para crianças de fôlego curto” (Pequena Zahar, 2013). Aqui, adota-se o termo poeminha.

narrativas que, a partir da criação de personagens e temas retirados do cotidiano, colocam em ação deslocamentos, inversões e questionamentos, operados por meio do exercício da fantasia, não somente contemplam as crianças, mas também os adultos, colocando-os em um permanente contato jocoso. A vocação literária e experiência educativa permitiram ao autor identificar e tirar partido, assim como fez Collodi, desse caráter de ambiguidade do leitor implícito que a condição da literatura infantil permite explorar. Tal condição é o que os críticos americanos chamam de “*dual address*” e que os livros ilustrados também trabalhavam em suas experimentações estéticas. Como define Linden (2011, p. 29), “esta particularidade gera inúmeras repercussões no livro ilustrado”.

Fig. 271 O jogo duplo de “O livro sem figuras” (2015), de B.J. Novak, representa as diferentes possibilidades que a linguagem dos livros ilustrados oferece | Fonte: reprodução autora da obra citada

Outro exemplo de jogo duplo pode ser observado em “O livro sem figuras”, de B. J. Novak, originalmente publicado em 2014. O fato de ser sem figuras, aparentemente paradoxal para um livro ilustrado, é na verdade sua maior característica e pretexto para a brincadeira que propõe; prova da liberdade no uso de recursos de linguagem no atual contexto e de que o princípio de uma estratégia narrativa se baseia no controle desses recursos. A brincadeira proposta pelo livro explicita o pacto ficcional como recurso estratégico, utilizando-o como instrumento lúdico-narrativo. Entre a quarta e a sexta página (sem numeração) Novak explica:

Os livros funcionam assim:

*A pessoa que está lendo
é obrigada a dizer
tudininho que está*

escrito no livro. [...]

Esse é o combinado

*Essa é a regra*⁴⁴

Fig. 28] Páginas internas de “O livro sem figuras”, de B.J. Novak | Fonte: reprodução autora da obra citada

O restante do livro se desenvolve dando continuidade, página a página, à negociação com o leitor, para isso lançando mão de recursos fonéticos, semânticos e gráficos da escrita. Chega até o fim do livro quem aceita o pacto, tornando-se assim: “a criança mais legal que já existiu em toda a história do mundo inteiro. (Jura)?”. Entre as características, encontra-se também o recurso de uma segunda voz (o “jura?” entre aspas), o que implica a presença de um mediador de leitura. Sugerindo que o processo de leitura potencializa o jogo explicitado do acordo ficcional de “O livro sem figuras”, o exemplo serve para mais uma das considerações de Hunt a respeito do leitor implícito, do ponto de vista da experiência de leitura: “Quem quer que tenha lido muitos livros para criança quando adulto provavelmente concordará que é o tipo mais gratificante de leitura” (HUNT, 2010, p. 81).

2.7.3 Transferência de ponto de vista: do autor para o leitor

“Sem a técnica temos somente a estética, de um lado, e a crítica literária, de outro” (BOTTIROLI, 2006, p. 12, tradução nossa)⁴⁵. A recepção é tema da teoria literária que acompanha as experiências de deslocamento propostas pelos movimentos artísticos de vanguarda da primeira metade do século XX, que por sua vez reagem à mecanização da sociedade moderna industrial (BENJAMIN, 1991). Atenta às questões de técnica, instrumentos e metodologia em geral, a estética da

⁴⁴ NOVAK, B. J. *O livro sem figuras*. São Paulo: Intrínseca, 2015, p. 4-6.

⁴⁵ “Senza le tecniche avremmo soltanto l'estetica, da un lato, e la critica letteraria, dall'altro.”

recepção (JAUSS, 1994) surge como crítica aos formalistas russos (TOMAŠEVSKIJ, 1978), sempre considerando os aspectos da forma — tão caros ao design.

Na intenção de superar o modelo de análise baseado na vida e na obra do autor, comum à crítica literária de tipo histórico e formal, a teoria aponta para um terceiro componente: o leitor. É nesse contexto que surge, também, e como derivação, a *Readers Response Theory*, ou *Readers Response Criticism*, que, conforme apontam as estudiosas russas Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011, p. 15), “também é valiosa para abordar a dinâmica dos livros ilustrados”; teoria que ressalta a produção de sentido advinda da reação do leitor à obra, mais do que da obra em si.

Considerando desde o início a linguística e a psicologia, a teoria da recepção incorpora outros pontos de vista; na segunda metade do século, passa a elaborar a partir dos novos meios de comunicação e linguagens (como televisão e publicidade) e se estende aos fatos artísticos e culturais em geral. Leva em consideração princípios da semiótica e contribui para ampliar o significado de “texto” para além do sentido de escrita.

A partir dessas novas interpretações, textos são concebidos tendo em vista a relação estabelecida entre a obra e o receptor (leitor ou espectador), como se viu por meio das análises de Umberto Eco e mesmo dos concretistas brasileiros, aqui citados. Roland Barthes, principalmente com “O prazer do texto” (1977), é um dos expoentes das novas conceitualizações, sobretudo para uma redefinição de autoria e a introdução da noção de desfrute e fruição. Em sintonia com a ideia do espaço narrativo como um espaço lúdico de construção, Barthes apresenta seu ideário dizendo (1977, p. 9):

Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.

Observou-se anteriormente como a experimentação construtiva do romance moderno, por exemplo, por meio do caso da obra do francês George Perec, expoente do Oulipo, reconfigura a forma narrativa. Mas a narrativa é uma experiência cultural antiga — conforme visto no início deste estudo por meio de Walter Benjamin. Eco explica o efeito da inovação moderna a partir dessa experiência cultural praticada desde há muito tempo, em que o leitor, de um modo ou de outro, acaba sempre por escolher seus próprios caminhos:

[...] a narrativa das vanguardas procurou com frequência não somente colocar em crise as nossas expectativas de leitores, mas até de criar um leitor que espere, do livro que está lendo, uma total liberdade de escolha. Mas essa liberdade é desfrutada justamente porque — por força de uma milenária tradição, dos mitos primitivos à moderna novela policial, em geral o leitor se dispõe a fazer as próprias escolhas no bosque narrativo presumindo que algumas sejam mais razoáveis que outras. (ECO, 2003, p. 9, tradução nossa)⁴⁶

A transferência de ponto de vista, do autor para o leitor, interessa para compreender as transformações da forma narrativa no período moderno e sua relevância para análise das obras contemporâneas. É nesse ponto que se estabelece a relação entre modernidade narrativa e literatura para a infância, observada por Hunt. Sobre isso, e em relação aos estudos do campo, ele comenta (2010, p. 97): “Quase não tenho dúvidas de que uma pesquisa sobre as disciplinas universitárias mostraria uma sólida tendência rumo ao romance contemporâneo”.

2.8 A narrativa como experiência: da criação à recepção

A narrativa representa o fio condutor sobre o qual se medem as mudanças entre passado e presente, inclusive carregando ecos da oralidade mais antiga. A essa altura entendida não somente como construção estética, mas também de recepção, a narrativa constitui para este estudo uma relação de experiência, em dimensão social e individual. Essa experiência pode ser dividida em duas hipotéticas categorias, aqui balizadas pelos aspectos de criação e recepção da obra, que interessam ao estudo e que o design deve levar em conta.

A primeira categoria, representada pela *estratégia narrativa* (ECO, 2003), corresponderia à relação autor/leitor e leitor/obra (ou textos, em sentido amplo, inclusive visual). A segunda, também representada pela relação leitor e obra, e portanto parte da estratégia narrativa, corresponderia a uma condição externa e mais contingente do processo de recepção. Trata-se, em parte, da materialidade

⁴⁶ “[...] la narrativa delle avanguardie ha cercato sovente non solo di mettere in crisi le nostre aspettative di lettori, ma addirittura di creare un lettore che si attende, dal libro che sta leggendo, una totale libertà di scelta. Ma questa libertà viene goduta proprio perché — in forza di una millenaria tradizione, dai miti primitivi alla moderna novella poliziesca — in genere il lettore si dispone a fare le proprie scelte nel bosco narrativo presumendo che alcune siano più ragionevoli di altre.”

da experiência, ou seja, da relação do indivíduo com o objeto material que encarna a obra; em parte, da dimensão externa ao livro que se vincula a este por fatores extrínsecos à obra. Essa condição de contingência pode ser observada por meio das práticas de leitura, componente fundamental da história dos livros. A essa categoria escolhe-se aqui dar o nome de *leitura*.

Mesmo que o estudo concentre suas investigações na estratégia narrativa, naqueles aspectos de criação mais internos à obra, do que propriamente nas condições de uso e de leitura dos livros, entende-se a importância de tal dimensão na literatura para crianças: a dimensão do objeto. Como segunda categoria aqui proposta da experiência narrativa, chamada de “leitura”, a relação indivíduo e objeto material merece algumas considerações.

2.8.1 A leitura

A partir de uma vivência social que vem de longe (na cultura ocidental), os modos de ler transformam-se conforme os contextos históricos de sua prática (CHARTIER, 1999) e as características materiais dos suportes. Também o caráter individual, cultural e cognitivo, na aquisição de conhecimento, que imprime uma condição de unicidade na prática de leitura de cada indivíduo, passa pela relação com a materialidade, ou imaterialidade. Na infância, assim como em cada circunstância nova da vida, a possibilidade de renovação da experiência acontece por meio de objetos. Isso implica a dimensão afetiva, que constitui outro componente mencionado pelo historiador francês Roger Chartier (1999, p. 70):

Todo leitor diante de uma obra a recebe em um momento, uma circunstância, uma forma específica e, mesmo quando não tem consciência disso, o investimento afetivo ou intelectual que ele nela deposita está ligado a este objeto e a esta circunstância.

No caso da literatura para a infância alguns aspectos do valor da leitura são destacados de forma mais evidente pelo processo mediador da narração. A partir das considerações de Bettelheim (1996), Petit (2010), Vigotsky (2014) e Hunt (2010), e do próprio Rodari (1982), é possível compreender como o processo de mediação reforça o trabalho de imaginação da criança na relação afetiva com a dimensão externa ao livro, estreitando o vínculo com este e intensificando a vivência de leitura. Condição que torna a narração parte fundamental

da experiência, conforme afirma Salviati: “Os aspectos afetivos da narração, a verdadeira constante de toda literatura para a infância, são determinantes na primeira aproximação à leitura” (SALVIATI, 2017, p. 47, tradução nossa)⁴⁷.

Assim, a condição de circunstância, nos termos materiais e afetivos que definem a leitura, é particularmente importante na experiência narrativa para a infância. Seja a leitura mediada ou não, o aspecto circunstancial da recepção torna-se praticamente indissociável daqueles provenientes do interior da obra. Por isso materialidade e abstração constituem uma dimensão quase uníssona nas primeiras experiências narrativas.

2.8.1.1 Materialidade e um novo sistema de objetos

A condição de materialidade, ou desmaterialização, que caracteriza um dos aspectos mais evidentes das transformações entre século XX e XXI, relacionada a questões de suportes e tecnologia, tem sua correspondência com as práticas de leitura e, de maneira geral, com a circulação dos textos. Entre os autores que se ocupam dessa parte da historiografia dos livros, além do próprio Eco, se destaca Chartier, que concentrou esforços em compreender a transição da página à tela, “do leitor ao navegador”. Ao identificar aspectos da transformação da “cultura escrita” (CHARTIER, 1999, p. 71) na contemporaneidade, o trabalho de Chartier ajuda a compreender, também, a transformação da cultura das formas em geral — como aqui já se observou seguindo a história do design. Afinal, como ele próprio afirma: “[...] é difícil empregar ainda o termo objeto” (p. 12).

O fato de o “objeto” escapar à apreensão da história material, “tal como ela sabia, outrora, abordar e definir o livro” (apud CHARTIER, 1999, p. 12), confirma um tópico crítico da pós-modernidade que, além dos livros, envolve o design, a comunicação e principalmente as imagens⁴⁸, também analisado por Argan (2003, p. 203) quando fala em “crise do design”.

⁴⁷ “[...] aspetti affettivi della narrazione, la vera costante nell’intera letteratura per l’infanzia, sono determinanti nel primo approccio alla lettura.”

⁴⁸ A respeito da transformação da condição da materialidade na pós-modernidade, ver: EWEN, Stuart. **All consuming images: the politics of style in contemporary culture**. New York: Basic Books, 1988.

Transcorridas algumas décadas dos primeiros debates sobre o rápido fenômeno de transformação dos suportes, os livros ilustrados parecem compor a configuração de um novo sistema de objetos contemporâneo. Inscrevem-se nele por sua condição de materialidade, que é parte vital do interesse da experiência narrativa que provocam. Nesse novo sistema, a alternativa do suporte papel representada pelos livros passa a ser um meio de comunicação imprescindível dentro do sistema, como sustenta Pino Boero:

Tendo consciência de que os meios de comunicação e entretenimento mudaram, que os jovens sofrem mil solicitações diferentes, não vejo opção a uma corajosa defesa do livro não como “objeto” antigo e concorrencial mas como meio de comunicação de qualquer forma imprescindível. (informação pessoal, tradução nossa)⁴⁹

Para esclarecer a situação, Boero acrescenta o ponto de vista editorial trazendo o caso italiano (semelhante ao de outros países, incluído o Brasil):

Cito um exemplo: alguns anos atrás parecia que os e-books fossem suplantam o livro de papel, vários editores para a infância declaravam que aquele seria o mercado do futuro: passados alguns anos os e-books não suplantaram o livro (talvez, ao contrário, tenham até estagnado um pouco) e a literatura impressa para a infância foi a única que superou com menores danos a crise editorial que atingiu a Itália depois de 2010. (informação pessoal, tradução nossa)⁵⁰

2.8.1.2 Condição *da* e *das* linguagens

Se, no ambiente multimidiático em que hoje circulam livros e outros produtos da cultura, obras tendem a se desvincular da condição determinante de

⁴⁹ BOERO, Pino. “[...] Preso atto che i mezzi di comunicazione e intrattenimento sono cambiati, che i giovani subiscono mille sollecitazioni diverse non vedo alternative ad una coraggiosa difesa del libro non come ‘oggetto’ antico e concorrenziale ma come mezzo di comunicazione comunque imprescindibile.” Depoimento concedido por email em 7 set. 2017.

⁵⁰ BOERO, Pino. “Cito un esempio: qualche anno fa sembrava che gli e-book dovessero soppiantare il libro cartaceo, diversi editori per l’infanzia dichiaravano che quello sarebbe stato il mercato del futuro: a un po’ di anni di distanza gli e-book non hanno soppiantato il libro (forse, anzi, un po’ ristagnano) e la letteratura ‘cartacea’ per l’infanzia è stata l’unica a superare con minori danni la crisi dell’editoria che ha investito l’Italia dopo il 2010.” Depoimento concedido por email em 7 set. 2017.

objeto para assumir uma identidade mais fluida e de superfície, tal condição influencia a linguagem de maneira geral. Pensada na potencialidade de transitar de um suporte para outro ou, simplesmente, em situação permanente de diálogo entre suportes, a linguagem apresenta um caráter híbrido, marco do tempo atual. Defende Salviati, novamente sobre o tema da leitura:

As metamorfoses do objeto-livro deveriam preocupar muito menos do que o destino da leitura, atividade intelectual superior que parece assediada pela pobreza linguística do Twitter, do jargão dos SMS, dos rápidos “likes” do Facebook. (SALVIATI, 2017, p. 57, tradução nossa)⁵¹

Isso leva a considerar certo risco de homogeneização, comentado também por Boero, quando diz que os novos sistemas de comunicação tendem a “empobrecer e reduzir a linguagem” (informação pessoal)⁵². Por outro lado, por mais que se encurtem e fluidifiquem as distâncias entre meios e expressões específicos, o condicionamento que cada meio exerce na forma das obras, não somente continua influenciando seu resultado perceptivo, mas, principalmente, implica uma produção distinta de significados, como sustenta Chartier (1999, p. 71): “A obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas; ela carrega, a cada vez, um outro significado”. Assim, enquanto meio específico, e ao mesmo tempo permeável ao cruzamento contemporâneo de signos e códigos, o livro ilustrado tornar-se-ia um gerador de alta densidade criativa, de ampla potencialidade de significados, em meio e a partir da rede de estímulos e linguagens variados do sistema cultural e tecnológico em que se insere.

2.8.2 A narrativa como efabulação

Pensando a narrativa como experiência cultural e social, identificada em algo especificamente apreendido pela categoria aqui chamada de *leitura*, é possível perceber como a literatura para a infância evidencia e coaduna aspectos da prática social mais arquetípica àqueles individuais da experiência, reconhecíveis nos componentes de circunstancialidade, materialidade e afetividade.

⁵¹ “[...] le metamorfosi dell’oggetto libro dovrebbero preoccupare assai meno del destino della lettura, attività intellettuale superiore che pare assediata dalla povertà linguistica dei Twitter, dal gergo del sms, dai sbrigativi ‘mi piace’ di Facebook.”.

⁵² BOERO, Pino. Depoimento concedido por email em 7 set. 2017.

Já do ponto de vista da *estratégia narrativa*, primeira categoria hipotética aqui especulada, a literatura para a infância traz à luz o sentido de efabulação, condição presente em toda a literatura por representar “a origem de qualquer imaginário” (informação verbal)⁵³. Essa condição, representada pela fábula (em todos os sentidos do termo), precisa ser vista a partir da experiência do leitor na relação com o universo narrativo, que é também a relação com o mundo.

“Fábula”, que pode ter o sentido de mitologia ou lenda, designa tanto o conto de fadas quanto o “esquema geral da narração” dentro das estruturas narrativas do mundo ficcional. Como gênero específico, “fábula” é uma narração alegórica, curta, que encerra uma lição de moral e cujos personagens são via de regra animais (por exemplo, as fábulas de La Fontaine). No sentido geral das estruturas narrativas, “fábula” é “a lógica das ações e a sintaxe dos personagens, o curso de eventos ordenado temporalmente” (ECO, 2011, p. 85) que, segundo os formalistas russos, se distingue do “enredo”⁵⁴.

Correspondendo então ao corpo de uma história⁵⁵, a “fábula” representa de modo geral a essência da narração ficcional, quando o leitor se relaciona com o mundo por meio da imaginação a partir de um campo criado e construído. Esse campo construído é a obra em suas dimensões de espacialidade e temporalidade, projetadas pela estratégia narrativa em que o leitor é convidado a entrar. Por meio do “acordo ficcional” entre autor e leitor — aqui já observado — o leitor se permite penetrar em um universo outro, que não o convencionalmente real, e confrontar sua experiência de mundo com aquela proposta pela obra, afirma Eco. “Esse, no fundo, é o fascínio de cada narração, seja verbal ou visual: nos encerra entre os confins de um mundo e nos induz, de alguma maneira, a levá-la a sério.” (ECO, 2007, p. 95, tradução nossa)⁵⁶

⁵³ Definição expressa pela Professora Dra. Maria dos Prazeres em aula da disciplina “Níveis de Leitura Intertextual enquanto Autoria e Recepção em Obras Literárias de Língua Portuguesa”, ministrada no segundo semestre de 2016, na FFLCH-USP.

⁵⁴ Segundo Eco (2011, p. 85-89): “O enredo, pelo contrário, é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e *flash-back*), descrições, digressões e reflexões parentéticas. Num texto narrativo o enredo identifica-se com as estruturas discursivas”.

⁵⁵ O termo aqui designa narração ficcional e não, por exemplo, a sequência de eventos que constituem um fato jornalístico.

⁵⁶ “Tale è in fondo il fascino di ogni narrazione, sia essa verbale o visiva: ci chiude entro i confini di un mondo e ci induce, in qualche modo, a prenderlo sul serio.”

A fábula, em todos os seus sentidos e formas, traz o denominador comum do faz de conta da narrativa. A partir de um processo consolidado pela experiência cultural da *leitura* que, como cita Eco (2007, p. 91), Coleridge chamava de “suspensão da incredulidade”, forja-se para o leitor a possibilidade de estabelecer relações entre coisas e dimensões, conhecidas e desconhecidas. Um processo de abstração e ao mesmo identificação na relação com o mundo real que mais uma vez encontra analogia com a função das brincadeiras na infância, conforme destacado por Eco (2007, p. 107, tradução nossa):

[...] passear em um mundo narrativo tem a mesma função que reveste a brincadeira para uma criança. Crianças brincam com bonecas, cavalinhos de pau ou pipas, para familiarizar-se com as leis físicas ou com as ações que um dia deverão realizar de verdade. Da mesma maneira, ler histórias significa fazer uma brincadeira por meio da qual se aprende a dar um sentido à imensidade das coisas que aconteceram e acontecem e acontecerão no mundo real. [...] Esta é a função terapêutica da narrativa e a razão pela qual os homens, desde o início da humanidade, contam histórias. De resto, essa é a função dos mitos: dar forma à desordem da experiência⁵⁷.

2.8.2.1 Limites do mundo ficcional e relação com a fantasia

Colocando em evidência a experiência do indivíduo no espelhamento com o mundo, o tema da efabulação reconduz, pelo caminho do universo ficcional, ao tema dos repertórios, tanto de experiência quanto cognitivos. Especificamente, aquele processo que distingue crianças e adultos na relação com a realidade — observada a partir de Vigotsky, por meio do processo de amadurecimento da imaginação — que pode ser observada, agora, na perspectiva da vivência narrativa.

Eco sustenta que os mundos ficcionais reconstroem o mundo e, por isso, são “parasitas do mundo real”, mas colocam entre parênteses a maioria das coisas

⁵⁷ “Passeggiare in un mondo narrativo ha la stessa funzione che riveste il gioco per un bambino. I bambini giocano, con le bambole, cavallucci di legno o aquiloni, per familiarizzarsi con le leggi fisiche e con le azioni che un giorno dovranno compiere sul serio. Parimenti, leggere racconti significa fare un gioco attraverso il quale si impara a dar senso alla immensità delle cose che sono accadute e accadono e accadranno nel mondo reale. [...] Questa è la funzione terapeutica della narrativa e la ragione per cui gli uomini, dagli inizi dell’umanità, raccontano storie. Che è poi la funzione dei miti: dar forma al isordine dell’esperienza.”

que sobre ele sabemos. Ou seja, o mundo ficcional nos permitiria concentrar-nos sobre um mundo finito e circunscrito e por isso bastante parecido com o nosso, porém, “mais pobre” (ECO, 2007, p 104).

Do ponto de vista da limitação do mundo ficcional com relação ao mundo real, faria sentido olhar para a fantasia da criança — entendida como imaginação — como sendo irrestrita, correspondendo ao pensamento comum de que a imaginação infantil seria maior do que a dos adultos.

Refletindo sobre a tese vigotskyana de que o amadurecimento da imaginação depende não somente do desenvolvimento cognitivo, mas da condição deste em relação à experiência adquirida na fase adulta, pode-se entender como o mundo “mais pobre” do universo ficcional, descrito por Eco, possa representar para a criança o “mundo real todo” e, quem sabe, muito além. Soma-se a isso o fato de que o exercício da criança de transitar constante e familiarmente entre mundos, real e de ficção — como se viu a partir de Freud, a respeito da função da fantasia na fase infantil — faz com que o leitor criança estabeleça uma relação com a realidade, ou melhor, com o princípio de verdade, menos complexa que a dos adultos.

É a relação com a realidade que caracteriza os termos de distinção do pacto ficcional entre as diferentes tipologias narrativas. Por isso ser determinante para as fronteiras entre literatura para a infância e adulta o tema dos repertórios, da cognição e da experiência do leitor implícito na relação com o universo narrativo. Se, como sustenta Eco (2007), a construção do mundo ficcional pode ser tão precisa e fiel, com relação a referências do mundo real, em um romance histórico quanto em uma fábula, e o que muda efetivamente são as proporções entre realidade e invenção, por quais caminhos da construção narrativa, verbal e visual, se negociam essas proporções? Antes de avançar na resposta a essa indagação — que ajuda a definir os contornos da fantasia tratada pelo estudo, e de uma possível gramática — é preciso tratar de outra dimensão do vasto universo das fábulas.

2.9 O fabuloso, o “dualismo do mundo” e a fantasia

O aspecto das proporções entre realidade e invenção, que o acordo ficcional do *era uma vez* simbolicamente representaria, corresponde a uma dimensão que se relaciona antes à infância da humanidade do que propriamente à infância dos indivíduos em começo de vida. A essa dimensão de caráter transversal — que se quer relacionar com a fantasia — propõe-se, aqui, dar o nome

de *fabuloso*. Uma dimensão que contempla o maravilhoso e o fantástico, como categorias da teoria literária.

Em torno da ideia de *fabuloso*, sugerida por este estudo como dimensão que a fábula, em seu sentido geral, traz para a condição narrativa, é possível reconstruir o caminho da fantasia; agora, a partir dos livros. A fantasia que a literatura para a infância potencialmente herda de um contexto narrativo mais amplo e arcaico, relacionado à efabulação — mitos, lendas, contos populares, fábulas morais e de corte, contos de fadas e outros —, e de que Gianni Rodari e Bruno Munari se apropriam, em determinado tempo e espaço poéticos.

O *fabuloso*, contemplando o “maravilhoso” e o “fantástico”, representaria o âmbito do que não se conhece mas se imagina fantasticamente (“Tudo aquilo que antes não existia mesmo sendo irrealizável” [MUNARI, 1995, p. 9]) na correspondência de um espelhamento máximo, ou paradigmático, entre real e desconhecido. Um espelhamento que — conforme anunciado no início deste percurso, nas definições sobre fantasia — representa também o verso e reverso da realidade, aquilo que Bakhtin chama de “dualismo do mundo”. A respeito desse dualismo, como estrutura mental que perdura a despeito do tempo e do espaço, Bakhtin observa (2011, p. 8): “Nos estágios primitivos da civilização já existia o dúplice aspecto da percepção do mundo e da vida humana”. E explica como nos cultos religiosos da antiguidade pré-cristã já conviviam cultos de caráter sério e cômico em que se zombava e blasfemava contra as divindades (“riso ritual”). Mesmo reconhecendo a criticidade do termo “primitivo”, o que se destaca aqui é o valor de durabilidade que o conceito proposto por Bakhtin apresenta.

Para Bakhtin, trata-se de noção relacionada ao riso — cuja história foi aqui revisitada — e, de maneira geral, às manifestações da cultura popular. Para o autor, o exemplo maior seria dado pelo carnaval, representando a expressão modelar desse “dualismo”.

O que se convencionou chamar de *fabuloso*, como dimensão correspondente ao “dualismo do mundo” bakhtiano, identifica elemento que une tanto os aspectos mágicos, presentes no maravilhoso, quanto outros, relativos ao natural e supranatural, como será visto adiante.

Constitui-se nesta a condição de ligação que o mundo ficcional das fábulas, de amplo espectro genealógico, tem com a fantasia: a de um repertório de relação com o mundo, de caráter ancestral, em que é permitido contemplar o “avesso das

coisas” e lidar com o que não se conhece, mas se pode fantasiar. Como diz Munari (1995, p. 34): “Parece que o ato mais elementar de fantasia é o de inverter uma situação, pensar no seu contrário, no seu oposto, ver o mundo às avessas, como se costuma dizer”, enquanto Maria Nikolajeva e Carole Scott, transpondo as noções de espelhamento e *fabuloso* para a narrativa dos livros ilustrados, perguntam: “Que significado reside por trás da página dupla do mágico, as máscaras e os espelhos, com seus reflexos e refrações?” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 26).

Fig. 29] Possível representação do dualismo do mundo nas páginas de “Den roda traden”, de Tord Nygren | Fonte: <http://audance.ratata.fi/blogg/article-49428-187014-bilderbokens-estetik?offset_49428=45>

2.9.1 As dimensões do maravilhoso

O *fabuloso*, aqui proposto, contempla o “maravilhoso”, o “estranho” e o “fantástico”, relacionados a essa dimensão ontológica que a efabulação traz para a literatura. As características de simbologia, alegoria e figuração de uma certa tipologia narrativa, reconduzível aos contos populares e à literatura “clássica” para a infância, contribuem, em parte, para explicar tal dimensão, pelas razões de símbolo já apresentadas.

Para a teórica brasileira de literatura infantil, Nelly Novaes Coelho:

Atentando-se para a natureza dessa literatura, vemos que sua matéria pertence à área do maravilhoso, da fábula, dos mitos ou das lendas, cuja linguagem metafórica se comunica facilmente com o pensamento mágico. [...] esse maravilhoso, concretizado em ima-

gens, metáforas, símbolos, alegorias... é mediador, por excelência, dos “valores” a serem eventualmente assimilados pelos ouvintes ou leitores (para além do puro prazer que sua linguagem possa transmitir...). (COELHO, 1997, p. 38-39)

A partir da alegoria e do símbolo, a abrangência moral do maravilhoso vai além da função que certa forma estrutural narrativa, como a fábula (gênero específico) e os contos de fada, veicularia por meio da linguagem. Nas fábulas italianas descritas por Calvino: “A situação realista da miséria é uma espécie de trampolim para o salto no maravilhoso, um termo de contraste entre o real e o supranatural” (CALVINO, 1973, p. 57). Ao maravilhoso acrescenta-se, enfim, uma dimensão antropológica que, na relação com a efabulação, torna o panorama narrativo *fabuloso*, e fabulístico, matéria central da literatura e de um imaginário culturalmente compartilhado.

O teórico búlgaro Tzvetan Todorov (1939-2017), em seu estudo sobre a literatura fantástica, já identificava a condição de interdisciplinaridade na compreensão do maravilhoso: “[...] a aspiração ao maravilhoso enquanto fenômeno antropológico supera os limites de um estudo que se pretende literário” (TODOROV, 2014, p. 63).

Conjuntamente à função social, é possível observar a dimensão antropológica que a literatura sinaliza e que hoje serve de apoio às diversas formas interpretativas da teoria literária (CÂNDIDO, 2017; CHARTIER, 1999; ECO, 2007; PETIT, 2010; TERRUSI, 2017). De resto, trata-se de uma constatação que vale também para o design, em que noções advindas do campo antropológico passam a servir de subsídio para análises teóricas da comunicação visual. Afinal, os livros ajudariam a viver melhor, afirma Munari, citado por Terrusi. Segundo ela, o designer teria com essa frase antecipado “a virada contemporânea dos *bio-cultural studies* que indagam a função existencial da literatura e das ciências humanas na vida do homem” (TERRUSI, 2017a, p. 45, tradução nossa)⁵⁸.

Para entender por que o valor estético do maravilhoso não se restringe a uma determinada forma narrativa estruturalmente reconhecível, como os con-

⁵⁸ “Perché ‘i libri aiutano a vivere meglio’, afferma Munari, preannunciando non di poco la svolta contemporanea dei *bio-cultural studies* che indagano la funzione esistenziale della letteratura e delle scienze umane nella vita dell’uomo.”

tos de fadas ou as fábulas morais, é preciso voltar ao tema dos termos de distinção do pacto ficcional entre modelos narrativos, ou seja, à relação estabelecida entre real e imaginário que cada modelo constrói.

Todorov afirma (2014, p. 60): “o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa”. E explica (p. 38):

Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interrogue sobre sua natureza, sabendo perfeitamente que não deve tomá-los ao pé da letra. Se animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico.

Essa relação paradigmática de sentido alegórico entre realidade e sobrenatural dos contos de fadas, em que o pacto ficcional é lançado segundo uma estruturação formal que o leitor logo identifica, representa a chave para compreender os termos da distinção entre modelos narrativos, que corresponde, também, à “arbitrária e antiga distinção entre forma e conteúdo”, como diz Todorov (2014, p. 60). Pois, se o pacto ficcional estabelece a relação do leitor com a realidade, a partir do momento que chancela a entrada deste no mundo ficcional, antes representa, como já foi analisado, uma relação entre autor e leitor. E é nessa segunda relação que os termos do jogo da imaginação serão propostos, a partir dos índices apresentados pelo autor de como a realidade poderia ser vivenciada na experiência narrativa.

O maravilhoso, estranho, fantástico, e o fabuloso, aqui proposto, como categorias atemporais e de caráter mais permanente, na relação do homem com o mundo, precisam contemplar condições distintas de conteúdo e linguagem, que passam por um processo formal e de sentidos, ancorado na estética e na experiência com o imaginário. As considerações seguintes, na definição do fantástico, segundo Todorov, servem para entender como as instâncias de conteúdo e linguagem desse universo do fabuloso se relacionam com aquele da fantasia.

2.10 Do fantástico à fantasia: elementos essenciais

De acordo com Todorov (2014, p. 31), “o conceito de fantástico se define [...] com relação aos de real e imaginário”, e aconteceria na incerteza de como interpretar

um acontecimento extraordinário: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (p. 31).

A partir da ideia de “hesitação”, Todorov formula as seguintes condições literárias para reconhecimento do fantástico: 1) que o leitor hesite “entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (2014, p. 38-39); 2) que “esta hesitação *possa* [grifo nosso] ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é [...] confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra”; 3) o leitor deve adotar uma certa atitude em relação ao texto, “recusará tanto a interpretação alegórica quanto a poética”. A primeira e última, para Todorov, constituiriam propriamente o gênero, enquanto a segunda, não necessariamente.

Para completar a compreensão sobre o fantástico, que Todorov define entre o estranho (relacionado ao medo) e o maravilhoso (relacionado à magia), é preciso ver o que ele diz a respeito de cada um desses dois “gêneros”. Como condições do primeiro, descreve:

Nas obras que pertencem a este gênero [estranho], relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos [...]. (TODOROV, 2014, p. 53)

Para descrever o segundo, Todorov argumenta:

No caso do maravilhoso os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 2014, p. 59-60)

E na distinção entre os dois, com relação ao fantástico, Todorov resume:

O estranho realiza [...] uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular de medo; está ligado aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que

desafie a razão, o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens. (TODOROV, 2014, p. 53)

2.10.1 O deslocamento

A partir desse breve quadro das condições operativas do fantástico literário, na interpretação teórica de Todorov, é possível entender como as instâncias de conteúdo e linguagem, anteriormente descritas, funcionam na construção ficcional, indicando caminhos de uma operacionalização narrativa; inclusive, visual. Verifica-se, também, como essas condições operativas são percebidas e trabalhadas em construções de uma linguagem específica, a do fantástico, de onde surge o referencial fundante para o trabalho estético da fantasia.

Os pontos que mais interessam à fantasia em debate e que servem para identificar, ou fixar, os parâmetros de linguagem que a configuram, na perspectiva deste estudo, são, primeiramente, o de estranheza. Em seguida, associado a este, o de transgressão, também fundamental para o entendimento da fantasia, como sinalizado anteriormente.

Viu-se como o estranho, na definição de Todorov, se compõe do real e não do sobrenatural e que a matéria de que trata, por mais surpreendente que possa parecer, pode ser perfeitamente explicada “pelas leis da razão”. Segundo essas premissas, é preciso então provocar um deslocamento a partir de objetos do real, ou seja, retirados da própria experiência de realidade, para conseguir provocar um verdadeiro sentimento de estranheza. Todorov fala em “experiência dos limites” e cita Dostoiévsky, articulador sutil desse sentimento de estranheza a partir do real. A respeito de Poe, considerado um dos maiores exemplos de literatura fantástica, Todorov (2014, p. 34) reporta a seguinte declaração de Dostoiévsky: “Ele (Poe) escolhe quase sempre a mais excepcional realidade, coloca sua personagem na mais excepcional situação, no plano exterior ou psicológico [...]”.

O deslocamento representa exercício constante na arte moderna, mas, nos movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX, torna-se modalidade central, principalmente com o surrealismo. Rodari (1982, p. 20) se reporta a essas experiências ao explicar o “binômio fantástico”, conceito principal de sua concepção de fantasia, e que nomeia capítulo decisivo de sua “Gramática”:

Li [...] o que Max Ernst escreveu para explicar o seu conceito de “desambientação sistemática”. Ele serviu-se exatamente da imagem de um armário, aquele pintado por De Chirico no meio de uma bela passagem clássica, entre oliveiras e templos gregos. Assim, desambientado, precipitado em um contexto inédito, o armário tornava-se um objeto misterioso. Talvez estivesse repleto de vestidos, talvez não: mas certamente estava pleno de fascínio. (RODARI, 1982, p. 21)

Assim, por meio das imagens recompostas pelas palavras de Rodari é possível compreender o exercício de causar estranheza transposto para as artes visuais, cujos efeitos não precisam ser necessariamente aqueles do medo, ou do riso, mas, igualmente, de surpresa, de inesperado, de deslocamento; agora, como sentimento de reação.

2.10.2 O humor, o medo e o estranhamento

Aqui, revela-se outro aspecto fundamental, colocado em evidência a partir da teoria todoroviana sobre o fantástico: o humor é essencial nos efeitos da fantasia (especialmente naquela proposta por Rodari e Munari e dirigida às crianças), assim como o medo é determinante para certos efeitos do fantástico (TODOROV, 2014). Mas, nem um e nem outro, medo e humor, embora essenciais, são condicionantes exclusivos da linguagem fantástica ou fantasiosa.

Voltando aos fatos ou objetos que, retirados do real, em determinada composição narrativa, verbal ou visual, conseguem provocar estranheza, Rodari apresenta outro exemplo em sua “Gramática”, por meio de uma citação do formalista russo Viktor Skolovkij (1893-1984):

Viktor Skolovkij descreve o efeito de “estranhamento” que Tolstoi consegue obter falando de um simples divã como alguém que jamais tivesse visto um, ou nem suspeitasse de seus possíveis usos. (RODARI, 1982, p. 21)

Questão central da “Gramática” rodariana, o efeito de “estranhamento”, conceito inicialmente proposto por Skolovkij (1976) no contexto das artes visuais, constitui elemento essencial para a análise da fantasia nos livros ilustrados.

2.10.3 A transgressão

Novamente na chave fantástica, para provocar o efeito de estranheza é preciso, como destaca Todorov citando Pierre-Georges Castex (“Anthologie du conte fantastique français”, 1963), que haja “[...] uma intromissão brutal de mistério no quadro da vida real” (TODOROV, 2014, p. 32) que reconduz ao que o autor chama de “experiência dos limites”. A partir disso, outro elemento pode irromper no processo, o da transgressão. “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”, aponta Todorov (p. 32), recorrendo à definição do sociólogo francês Roger Caillois (“Au coeur du fantastique”, 1965).

Interpretável em vários níveis de compreensão, conforme o contexto em que é aplicada, a transgressão é aqui entendida como outra possibilidade de deslocamento na percepção do real, pelo menos, aquele do senso comum em que nos movemos com familiaridade. Assim entendida, pode-se dizer que a transgressão compartilhe com a fantasia um vigor criativo que advém de uma percepção inconventional da realidade, de seus objetos e das relações entre eles. Neste sentido, Munari e Rodari também transgrediriam ao propor uma gramática que trabalha para romper o sentido estabelecido das coisas.

De resto, e em um sentido mais profundo de origem, a transgressão relaciona-se com o tema dos tabus e, como lembra o próprio Todorov: “Se se admite que a experiência primitiva é constituída pela transgressão pode-se aceitar a teoria de Freud sobre a origem do estranho” (TODOROV, 2014, p. 54-55).

Com Freud, e a partir da teoria de Todorov sobre o fantástico na literatura, fecha-se o ciclo que une os temas do estranho, da estranheza e do efeito de estranhamento com aquele da transgressão, enquanto pontos cruciais para a fantasia.

2.11 Uma nota de *nonsense* e “as palavras como brinquedos”

Seguindo na ideia da ruptura com a convencionalidade, mas pelo caminho estrito de uma lógica formal, chega-se à dimensão do absurdo, representada pelo *nonsense*. Caracterizando uma tipologia narrativa bastante peculiar, o *nonsense* se impõe como “gênero literário” na Inglaterra vitoriana, a partir da publicação das obras de Edward Lear (1812-1888) e Lewis Carroll (1832-1898), notadamente, “Um livro de nonsense” (1846) e “As aventuras de Alice no País

das Maravilhas” (1865), que são incorporadas ao acervo narrativo da literatura para a infância e se tornam um marco de sua história (AMARANTE, 2012).

Apesar de os dois autores nunca terem se encontrado, não obstante sua origem comum e contemporaneidade, é na relação de suas obras e respectivas distinções que os estudos literários situam a conformação do gênero. A ensaísta e tradutora brasileira Dirce Waltrick do Amarante, especializada na obra de Edward Lear, reporta algumas definições sobre o conceito de *nonsense* e suas formas, que podem servir para contextualizá-lo no espectro da fantasia.

A primeira delas é a do próprio Lear, para quem, conta Amarante, o *nonsense* era uma forma de libertar-lhe o espírito da opressão das regras impostas pela sociedade, e de uma certa tristeza que sempre o acompanhava (AMARANTE, 2012).

Para entender o *nonsense*, do ponto de vista formal que mais o caracteriza, é preciso mencionar o limerique, formato inventado por Lear que, como verso poético rimado, apresenta sempre a mesma ordem estrutural compositiva. Assim como nos demais versos *nonsense*, afirma Amarante, a forma rígida não permite que o conteúdo a extrapole ou se lhe oponha (AMARANTE, 2012).

Fig. 30] Exemplo de limerique, de Edward Lear | Fonte: Amarante (2012), reprodução autora da obra citada

Do ponto de vista da apropriação rodariana, é necessário compreender o limerique, e o *nonsense* que representa, como mais um exercício de fantasia. Definindo-o como gênero dentro do gênero, “gênero organizado e codificado — e inglês — de *nonsense*”, Rodari (1982, p. 45) dedica ao limerique um breve capítulo da “Gramática”, explica o funcionamento de sua construção e utiliza-o para criações espontâneas para estímulo do sentido do absurdo nas crianças (“Com as crianças, e para seu interesse, não devemos limitar as possibilidades do absurdo”, p. 45). Assim, ele escreve:

Acredito que tratando-se da construção de um nonsense, o pedantismo deve ser evitado. Copia-se a estrutura do limerique apenas porque é fácil, eficiente e leva inevitavelmente a um resultado, e não para realizá-lo como um dever escolar. Em pouco tempo as crianças assenhoreiam-se da técnica aqui descrita. Procurar o epíteto final com as crianças é particularmente divertido, se estivermos com um pé na gramática e outro na paródia. Nem sempre os limeriques são feitos assim. Mas as crianças resolvem. (RODARI, 1982, p. 47)

Para voltar ao conceito e algumas definições que configuram o *nonsense*, é preciso indicar as duas condições centrais que o caracterizam, reconduzíveis aos pontos cruciais de interesse da fantasia.

A primeira corresponderia à transgressão, conforme definição exposta anteriormente; a segunda é relativa à estruturação formal da linguagem e antecipa o tema da “modalização” (TODOROV, 2014, p. 43), como técnica (mais adiante, chamada de modalidade da linguagem) que serve para obter certo efeito de ambiguidade narrativa, seja em formato de prosa ou de poesia (limerique). Estas condições são: 1) a ideia de um sentido pressuposto, como requisito do *nonsense*, pois sem sentido não existe *nonsense* (AMARANTE, 2012); e 2) o estado de suspensão e perplexidade que a construção formal do *nonsense* provoca no leitor.

Sobre a primeira condição, a especialista Susan Stewart (“Nonsense”, 1989) diz tratar-se de uma “enfermidade” do discurso, “pois ele nos faz perder tempo [...] nos passa uma rasteira [...] confunde a direção [...] desordena as coisas” (apud AMARANTE, 2012, p. 70). São todas circunstâncias que dependem de um estado de ordem e lógica convencionados que precede o absurdo do *nonsense*, ou seja, a pressuposição de sentido. Nas palavras de Stewart, reportadas por Amarante:

o nonsense contrasta com o mundo razoável, positivo, contextualizado e “natural” do sentido, como algo arbitrário, aleatório, inconsequente, meramente cultural. (apud AMARANTE, 2012, p. 70-71)

Sobre a segunda condição do *nonsense*, da suspensão, a estudiosa brasileira de literatura, Myriam Ávila, afirma:

Reside em algo que deixa o leitor suspenso entre o riso e a perplexidade, entre a estranheza e a identificação, como se aquilo ao mesmo tempo lhe dissesse respeito e não dissesse respeito a coisa alguma. (apud AMARANTE, 2012, p. 71)

Enquanto a estudiosa Elizabeth Sewell acredita que o *nonsense* seja “um jogo no qual as forças da ordem, na mente, disputam com as forças da desordem, de modo que elas possam ficar em suspenso” (apud AMARANTE, 2012, p. 69). Conforme comenta Amarante (2012, p. 69):

Em razão dessa tensão entre presença e ausência de significado, qualquer sugestão de emoção é afastada; assim a perplexidade é tudo o que permanece.

Sentido pressuposto e suspensão, como efeito de perplexidade, e distanciamento da emoção, como visto, duas condições para criação do *nonsense*, são trabalhados pela lógica de uma racionalização formal, estritamente projetada; principalmente, do ponto de vista interno das palavras, como unidades vivas de instrumentação da linguagem.

Este último aspecto indica o interesse mais específico de Rodari no limerique: por permitir, enquanto estrutura “fácil” e “eficiente”, brincar com as palavras, como um dos métodos do exercício da fantasia. Brincadeira que, segundo Rodari, encontra nas crianças raízes de motivação profunda, anterior à gramática (da fantasia) em si:

[...] devo frisar que essa do nonsense liga-se diretamente a uma brincadeira que todas as crianças fazem e que consiste em usar as palavras como brinquedos. Possui uma motivação psicológica que vai além da gramática da fantasia. (RODARI, 1982, p. 44)

Pelo caminho do *nonsense*, e do limerique, chega-se, então, ao conceito rodariano de “palavras-brinquedo”, indispensável para compreender a relação de

Rodari com as palavras e a fantasia. Como afirma Boero (2010), Rodari demonstra total confiança na criatividade e na palavra. Ele destaca que, na obra rodariana, o interesse se completa entre os temas e as ocasiões de reflexão, “mesmo jocosa”, e as inumeráveis possibilidades que palavras e rimas oferecem.

Nesse sentido, a relação de Rodari com o *nonsense* inglês, de Lear e Carroll, se nota, especificamente, por meio de uma tipologia poética muito empregada por Rodari: a *filastrocca*, que denomina, justamente, um tipo pequeno de poema rimado, que aqui estabeleceu-se chamar poeminha. Entre os objetos estudados para “demonstrar as ligações do escritor com a particularíssima tradição inglesa de *nonsense*” (BOERO, 2010, p. 26), é possível rever as “Filastrocche inglesi”, “Poeminhas ingleses”, como fez Cristina Berteia, que “identificou com precisão elementos comuns entre alguns *nonsense* rodarianos e algumas cantigas inglesas” (apud BOERO, 2010, p. 24).

Mas é a partir do “Livro dos porquês” (RODARI, 2015), em que Rodari expressa, textualmente, seu espírito questionador e transgressivo, que é possível reconhecer tanto a referência aos autores ingleses, quanto a atitude do autor de aproveitar as oportunidades dos temas: aquela reflexão jocosa, destacada por Boero, percebível logo abaixo (BOERO, 2010, p. 24-25, tradução nossa)⁵⁹:

“Por que os ingleses são malvados?” Não é possível que eu tenha te falado uma coisa dessas. Os ingleses são gente como a gente: homens, mulheres e crianças; tipos grandes e pequenos, louros e escuros, bons, malvados e mais ou menos. É verdade que o governo inglês fez guerra ao Egito: mas os bons ingleses foram os primeiros a reclamar.

Para te demonstrar que os ingleses são realmente como a gente, quero te ensinar alguns poemas rimados que dizem às suas crianças, para fazê-las rir ou ajudá-las a dormir. Eu os traduzi do inglês, mudando-os um pouco para que rimem, e agora vamos ver se você gosta:

⁵⁹ “‘Perché gli inglesi sono cattivi?’ Non è possibile che ti abbiano detto una cosa simile. Gli inglesi sono gente come noi: uomini donne e bambini; ce n’è di alti e di piccoli, di biondi e di scuri, di buoni, di cattivi e di così così. È vero che il governo inglese ha fatto la guerra all’Egitto: ma i buoni inglesi sono stati i primi a protestare. Per dimostrarti che gli inglesi sono proprio come noi, ti voglio insegnare alcune filastrocche che dicono ai loro bambini, per farli ridere o per farli addormentare. Io le ho tradotte dall’inglese, cambiandole un poco per fare la rima, e ora sentiamo se ti piacciono [...]”

E assim Rodari prossegue com este limerique (BOERO, 2010, p. 24-25):

*Tre dottori di Salamanca/
si misero in mare su una panca,
e se non andava subito a fondo
facevano certo il giro del mondo,
Tre dottori di Saragozza
si misero in mare in una tinozza,
e se la tinozza a galla restava
qui la storiella non terminava.*

Possível de ser traduzido da seguinte maneira, conforme o esquema de rima “aabba” dos limeriques citado em Amarante (2012, p. 61):

*Três doutores de Salamanca
se puseram no mar sobre uma arca
e se logo não tivessem afundado
o mundo todo teriam rodado,
Três doutores de Zaragoza
se puseram ao mar em uma bacia tnhosa,
e se a bacia à superfície permanecia
aqui a história não terminaria.
(tradução nossa)*

De resto, o *nonsense* representa uma escola fértil para experimentações literárias que trabalhem com a dimensão do fantástico e do humor. No Brasil, o escritor brasileiro Sérgio Medeiros identifica, na associação do humor do *nonsense* ao “elemento fantástico das mitologias indígenas”, “um frescor para as histórias para criança” (informação pessoal)⁶⁰. Prova dessa “porosidade das fronteiras” em torno da fantasia é representada pela literatura de Monteiro Lobato, uma das maiores referências da narrativa para a infância.

⁶⁰ MEDEIROS, Sérgio. Entrevista por email em 10 ago. 2014.

2.11.1 As *palavras-valise* e as “rimas loucas” inspiradas em “Alice”

A ideia de uma palavra como brinquedo, como as de Rodari, evoca, sempre na relação com o limerique, a invenção de Carroll: a *palavra-valise* que, segundo a definição do personagem Humpty Dumpty em “Alice através do espelho” (1871), é a que traz “dois significados embrulhados numa só palavra” (AMARANTE, 2012, p. 75). Amarante traz o exemplo da *palavra-valise* “lesmolisas”, da tradução de Augusto de Campos do poema “Jabberwocky”, que significa, na interpretação do personagem, “lisas como lesmas”. Entretanto, as *palavras-valise* de Carroll compõem uma lógica mais racional do que aquelas que governam a fantasia rodariana. A lógica “intelectual” de Carroll, expressa por meio de seu vocabulário, representaria o “excesso de sentido” que Aldous Huxley (1894-1963) lhe atribui, como modo de operar (AMARANTE, 2012, p. 75).

Para Huxley (“On the margin”, 1971), enquanto Lear trabalharia as palavras em si mesmas, poeticamente, com excesso de imaginação, Carroll operaria no exagero de seu sentido, criando neologismos “intelectuais” (apud AMARANTE, 2012, p. 75). Com efeito, é sabido que o autor (Carroll) de uma das mais famosas obras da literatura infantil era matemático, ao passo que Lear, pintor e desenhista, que chegou a ser contratado pela rainha Vitória para aulas pessoais de desenho, era reconhecido como ilustrador de história natural, antes de sua fama como escritor (LEAR, 2016).

Mas, independentemente das distinções formais para análise do *nonsense* como gênero literário, todas as indicações atendem ao propósito de apontar para as relações entre *nonsense* e fantasia e, especificamente, revelar os pontos de ligação destas com a prosa poética rodariana, como o próprio Rodari gostava de definir. Rodari presta homenagem ao livro de Carroll, por ocasião de correspondência com uma leitora do jornal italiano “l’Unità”, no qual ele manteve uma coluna dedicada às crianças.

A leitora escreve para Rodari dizendo que gosta dos poemas *nonsense* do autor, “com rimas estranhas” que, mesmo “não significando nada”, a divertem e fazem rir o filho, que pede para a mãe lê-las antes de dormir. Quando a leitora conclui, perguntando a Rodari se pode mandar mais poemas assim, ele responde:

Eu desta vez não farei rimas estranhas, mas até rimas doidas, como as que se encontram somente naquele doido e belíssimo livro que é Alice no país das maravilhas. (BOERO, 2010, p. 26, tradução nossa)

2.11.2 Rodari, os ingleses e a inconveniência

Boero comenta que as “frequentações” rodarianas à poesia sem sentido acontecem nos anos mais prolíficos para a criatividade do autor, apesar de menos maduros para sua obra, e que esse período da fertilidade criativa de Rodari corresponde aos “[anos] caracterizados por uma situação geral de mal-estar e de duro confronto político [década de cinquenta]” (BOERO, 2010, p. 26).

Aqui é importante sublinhar outro aspecto que caracterizaria as obras de Rodari e Lear. Mesmo que por razões distintas, considera-se que a fantasia de Rodari e o *nonsense* de Lear refletem uma inconveniência que, seja motivada por razões políticas ou quaisquer tipos de inadequação, mal-estar social, ou, simplesmente, por inquietude humana, torna-se decisiva como aspecto de vigor criativo. A essa condição de inconveniência, outrora chamada de inconformismo, se reconduz a transgressão, como traço considerado determinante para este estudo da fantasia e de sua gramática.

Assim, é interessante notar que, embora Lear não tenha sido um dissidente do regime político em plena época do Império Britânico, há em sua obra uma dimensão de desconforto social, mesmo que derivado de um sentimento de inadequação de origem pessoal, revelada por aspectos de sua biografia, reportados por Amarante (2016). Caso diferente é o de Rodari, que teve participação política ativa na reconstrução da Itália do pós-guerra e pós-regime fascista (BOERO, 2010).

Na obra de Lear, como destaca Amarante, a sociedade inglesa é representada pelo pronome “eles” que, segundo Huxley, “são a força da opinião pública”, que, “sem exceção, odeia excentricidades” (apud LEAR, 2016, p. 18), e, apesar de não haver uma defesa nem da sociedade repressora e nem do cidadão reprimido, segundo consideração da autora revelar-se-ia no trabalho de Lear uma “tensa relação” entre essas duas forças (sociedade e indivíduo). Uma tensão que Lear enfatiza por meio de imagens de absurdo contraste, na representação de situações *nonsense*.

De resto, assim como no caso dos personagens da prosa e dos versos rodarianos, incluídas suas fábulas inconvenientes, os personagens descritos por Lear são pessoas normais (LEAR, 2016), confirmando Rodari quando diz que os “Os ingleses são gente como a gente”. Fantasiosidades e absurdos são construídos a partir desta normalidade do homem comum e do homem coletivo, inclusive por meio de imagens, como acontece no trabalho de Lear.

Fig. 31] “Os ingleses são gente como a gente”: pessoas comuns compõem o universo de personagens de Lear e Rodari |
 Fonte: Amarante (2016), reprodução autora da obra citada

2.11.3 Edward Lear, autor-ilustrador, e considerações sobre um formato muito especial: o “limerique-imagem”

Incluindo os limeriques, a obra do autor inglês é ampla e cheia de absurdos fantasiosos, a começar por todo o universo *nonsense* por ele criado, como aquele reunido no volume “Canções, histórias, botânica e alfabetos *nonsense*”, de 1871 (AMARANTE, 2012, p. 57). Mas a particularidade que caracteriza o trabalho de Lear se constitui no fato de ser um autor ilustrador, condição de autoria não frequente, mesmo entre os autores que protagonizaram a literatura infantil ilustrada. Segundo Lisa Ede (1987, p. 104), “muito da riqueza da experiência de leitura dos limeriques de Lear pode ser propiciado por suas ilustrações” (apud AMARANTE, 2012, p. 57).

O trabalho de construção do *nonsense*, por meio de texto e imagens, especificamente, desenhos feitos por Lear, destaca aquele aspecto fundamental das narrativas dos livros ilustrados, aqui já evidenciado: a criação de significados a partir da interação entre signos, verbais e icônicos, como condição determinante para análise desta tipologia narrativa.

A obra de Lear evidencia, também, a condição dos tempos dessa interação que corresponde, particularmente, ao tempo de “leitura” do *nonsense*. Pois, se a

significação começa na construção interna a cada signo, a forma como no limerique e no desenho é elaborado o *nonsense*, ela continuará no momento da interação entre os dois, que pode acontecer por complementação ou contradição, como explica Amarante (2012, p. 58-59):

As ilustrações podem servir para complementar e esclarecer os poemas; outras vezes, porém, os desenhos parecem contradizer o texto, enfatizando ainda mais o mundo “absurdo” do nonsense.

Ede afirma que os desenhos de Lear “expõem muitas vezes os processos básicos ou os princípios organizacionais de trabalho no mundo dos limeriques” (apud AMARANTE, 2012, p. 57). Amarante complementa:

Isso acontece quando, por exemplo, o desenho registra o momento da metamorfose de um personagem, que se torna parecido com o animal com o qual está envolvido. Cabe aqui lembrar que os limeriques se dividem em dois grupos temáticos principais: os que têm como objeto animais e os que têm como tema a alimentação. O registro dessa imagem leva o leitor a se convencer que está num “novo mundo”, onde as mudanças de forma e de relações são constantes. (AMARANTE, 2012, p. 58)

Outros aspectos dos desenhos que expõem o *nonsense* de Lear são: a repetição de uma mesma imagem para “ênfatar uma situação infundável” (AMARANTE, 2012, p. 59) e a presença de grupos de pessoas, acentuando a disputa, muitas vezes física, entre grupo e indivíduo — aquela tensão de relação social que Lear expressaria. Como Amarante afirma, “a coletividade, nos limeriques de Lear, age como um instrumento repressor da individualidade” (p. 60).

Segundo Ávila, citada por Amarante, o limerique seria um equivalente verbal da caricatura, dando margem ao humor e ao *nonsense*, tradicionalmente usado para transmitir uma anedota curta, com o último verso concluindo e comentando o que foi narrado. Ela acrescenta que os limeriques de Lear “não se resolvem como piada, mantendo eternamente o seu mistério, que é ser e não ser pura literalidade” (apud AMARANTE, 2012, p. 62).

Mas, na verdade, reforçando a ideia do ser e não ser da literalidade, é o conjunto forma-imagem da composição do *nonsense* de Lear que torna o formato muito especial na história do humor e da linguagem estética. Parece que a

“camisa de força” da estrutura formal elaborada por Lear — escritor — encerra, com claras regras, a forma verbal; enquanto o desenho, a traço (manual) e de estilo bem pessoal — do pintor —, encerra um segundo universo, em que certa angústia de sua personalidade constrói o sentido mais literal de absurdo.

Assim, o exemplo do *nonsense*, representado pelo limerique, ou o “limerique-imagem”, explicita questões formais da literatura, a partir do tema texto e imagens, ao mesmo tempo em que trata do humor e do absurdo na relação com a fantasia a partir de todas as definições que a caracterizaram até agora.

2.12 As fábulas italianas: de Calvino a Rodari

A cultura popular é um incessante manifestar-se de fantasia, de criatividade e de invenção. Os valores objetivos dessas atividades são acumulados naquilo que se chama tradição, técnica ou artística ou como se preferir. E, constantemente, esses valores são verificados por outras ações da fantasia e da criatividade, e então são substituídos quando se demonstram superados. Assim a tradição é a soma em mutação contínua dos valores objetivos úteis às pessoas. Repetir simplesmente um valor, sem fantasia, quer dizer, ao contrário de dar-lhe continuidade, estagná-la, fazê-la morrer. A tradição é a soma dos valores objetivos da coletividade e a coletividade deve continuamente renovar-se se não quiser perecer. (MUNARI, 1995, p. 37)

A afirmação sobre cultura popular como rico acervo de manifestações e valores para reinterpretar a fantasia, da criatividade e da invenção, além de corresponder a um pressuposto de releitura deste estudo, revela a importância que a expressão popular reveste nas propostas de criação dos autores de referência: Munari e Rodari. Mas não somente: revela também como naqueles anos da segunda metade do século passado, principalmente os anos setenta, a cultura popular, frequentemente relacionada ao que se costumava chamar de folclore, adquiriu papel de destaque na expressão artística, enquanto serviu de fonte para novas chaves de compreensão sobre os fenômenos de arte e literatura — para as quais a obra de Bakhtin representa até hoje uma das contribuições mais notáveis.

Naturalmente, as fábulas, expressão longa e permanente dessa cultura, representam função primordial na manutenção do acervo dos valores da tradição nos termos a que se refere Munari, ou seja, renovando esses mesmos valores por

meio de um contínuo processo de criação a partir do que já existe. Neste sentido, para Munari cultura e natureza se assemelham: ambos representam um conjunto concreto de possibilidades a serem trabalhadas pelo operar criativo da fantasia sobre a imaginação, resultando em descobertas ou invenções tanto artísticas quanto científicas (como se viu, arte e ciência mantêm interessantes afinidades). Intérprete de referência dessa cultura popular na literatura, representada pelas fábulas, foi Calvino, que inaugura um novo olhar, publicando, em 1968, uma coletânea de fábulas italianas por ele pesquisadas e transcritas da tradição oral, provenientes das diversas regiões do país.

“Os grandes livros de fábulas italianas, sabe-se, nasceram antes dos outros”, declara Calvino em seu texto “Uma viagem entre as fábulas”, que introduz os dois volumes da coletânea. Ele diz que já na metade do século XVI, em Veneza, nas “Piacevoli notti” (“Prazerosas noites”) de Gianfrancesco Straparola, a novela cede lugar à sua “mais antiga e rústica irmã, a fábula de maravilhas e feitiços, com um retorno à imaginação entre gótico e oriental à Carpaccio e uma tendência dialetal no estilo da prosa de Boccaccio” (CALVINO, 1973, p. 7). Uma tradição que antecipa tanto o gênero das fábulas inventado por Charles Perrault (1628-1703), cultivado pelos franceses entre “fantasia elegante” e “simétrica racionalidade cartesiana”, quanto a “sombria e truculenta [...] literatura romântica alemã” dos Irmãos Grimm, no início do século XIX, como “anônima criação do Volksgeist (‘espírito do povo’)” (CALVINO, 1973, p. 8), e que será retomada já no domínio de uma autoria específica de literatura para crianças, pela mão do mestre Collodi.

“Contra o mundo dos reis, aquele dos camponeses.” As narrativas de idade indefinida que Calvino recolhe, carregam em si traços fortes da realidade local, em que a “condição de extrema pobreza, fome e falta de trabalho é característica do vasto folclore narrativo italiano” (CALVINO, 1973, p. 56):

[...] tradições esparsas, fragmentos de uma epopeia de lavradores que talvez jamais tenha ganho forma e que, por vezes, toma de empréstimo alguns motivos das vicissitudes cavalheirescas [...] aquela belíssima Odisseia de humildes trabalhos femininos [...] (CALVINO, 1973, p. 56).

“Quem tem noção do quanto é raro na poesia [...] construir um sonho sem se escorar na evasão”, escreve Calvino em 1956, “saberá apreciar essas pontas extremas de autoconhecimento que não rejeita a invenção de um destino, essa

força de realidade que explode inteiramente em fantasia. Melhor lição, poética e moral, as fábulas não poderiam nos dar” (p. 58). Desta tradição italiana, Gianni Rodari torna-se legítimo herdeiro.

Rodari inverte a ordem estabelecida dos começos e dos finais, cria mecanismos para inventar e reinventar histórias, e experimenta toda sorte de deslocamento para surpreender as expectativas, mas preserva sempre a poética da prosa popular, feita de realidade e gente comum, “o interesse nunca adormecido de Rodari pelas tradições populares” (BOERO, 2010). Mas, ao mesmo tempo em que coloca em “contraposição dois mundos, aquele camponês e aquele industrial” (BOERO, 2010, p. 21), por exemplo, faz isso sem precisar recorrer a “nostalgias bucólicas, anátemas, violências verbais mascaradas de louvor do bom tempo passado” (BOERO, 2010, p. 21). Ele faz troca dos velhos provérbios e superstições, questiona jocosamente, com simples perguntas (“O livro dos porquês”, 1980), sobre aquilo que se costuma repetir sem pensar, interpretando de forma criativa os valores da cultura, evitando assim “repetir simplesmente um valor, sem fantasia”, como diz Munari (1995, p. 37).

Calvino considera que, mesmo não fazendo muito sentido perguntar de onde seja uma fábula, o requisito de comunhão da circulação internacional desse tipo de narrativa não exclui a diversidade e, segundo ele, esta teria alguns modos de se manifestar, na citação do estudioso Vittorio Santoli (1901-1971):

por meio da escolha ou exclusão de certos temas, pela predileção de certa tipologia, a criação de determinados personagens, a atmosfera que envolve a narrativa, as características do estilo que se refletem em uma determinada cultura formal. (apud CALVINO, 1973, p. 20)

Isso leva às potencialidades da literatura para a infância, que, para Boero, são diferentes e mais extensas que as da literatura em geral.

Considero que o escritor para a infância — conscientemente ou menos — forneça um testemunho explícito do tempo em que vive, consentindo análises mais detalhadas do ponto de vista da formação do imaginário. Rodari sabia que estava falando às crianças e, mesmo não fazendo o moralista, nos seus “brinquedos poéticos” (não se definia poeta) fazia emergir com nitidez a sociedade italiana dos anos cinquenta e sessenta... quero dizer — quase de forma provocatória — que

os padeiros, os operários, os varredores, das filastrocche [poeminhas] [e fábulas] rodarianas tinham mais incidência pedagógica do que um filme do neorealismo. (informação pessoal, tradução nossa)⁶¹

As fábulas, enquanto expressão da cultura e *das* culturas, e de suas manifestações históricas e formais mais particulares, expondo aspectos centrais da existência humana apresentados por meio da concretude da vida social, construíram e constroem um imaginário que se forma pela mistura de mundo real e mundo maravilhoso, e a partir dele podem ser reinterpretadas pela criatividade da fantasia. Como afirma Francastel (1993, p. 13): “Uma problemática do imaginário que não engendrasses vez por outra uma Forma seria inútil”. O artista pode (e deve) continuar inventando histórias a partir desse acervo a que Munari (1995) chama de “tradição da cultura popular”, acrescentando narrativas ao universo ficcional de sua própria cultura. As considerações sobre as fábulas italianas, ao mesmo tempo que revelam mais um pouco sobre essa tradição, apontam para a relação que uma determinada geração de artistas e estudiosos estabeleceu com esses valores estéticos, sobretudo em relação à fantasia e, portanto, à criatividade.

2.13 Outras instâncias da forma narrativa

Se a “fábula” corresponde ao núcleo do que se estabeleceu chamar de *experiência narrativa*, tanto do ponto de vista da “leitura” quanto da “estratégia”, a forma dessa narrativa, relativa ao tema da linguagem, é o que define os termos da possibilidade construtiva da fantasia. Pois, se o “faz de conta” implícito da efabulação representa a porta de entrada para o jogo da imaginação nessa experiência, é a forma que permite o exercício criativo.

O trabalho de Munari identifica relações mentais que podem estruturar a fantasia na linguagem visual, eventualmente aplicável à narrativa dos livros,

⁶¹ BOERO, Pino. “Ritengo che lo scrittore per l’infanzia – consapevolmente o meno – dia più esplicita testimonianza del tempo in cui vive consentendo analisi più dettagliate dal punto di vista della formazione dell’immaginario. Rodari sapeva di parlare ai bambini e, anche se non faceva il moralista, nei suoi “giocattoli poetici” (non si definiva poeta) faceva emergere con nettezza la società italiana degli anni Cinquanta e Sessanta... voglio dire – quasi provocatoriamente – che i panettieri, gli operai, gli spazzini delle filastrocche rodariane avevano più incidenza pedagogica di una pellicola del Neorealismo.” Depoimento concedido por email em 19 set. 2017.

como será analisado adiante. Do mesmo modo, é possível, por meio de exemplos retirados da literatura, identificar elementos estruturais conduzíveis ao plano visual e concreto da matéria narrativa, que podem servir à estética da fantasia.

Para completar o quadro das referências é preciso mencionar outras modalidades de estruturação da linguagem narrativa escrita. Especificamente, faz-se referência às modalidades de *leveza*, *rapidez*, *exatidão*, *visibilidade*, *multiplicidade* (CALVINO, 2011) e de *divagação* (ECO, 2007) que, apresentadas sempre na relação de seus opostos, se inserem tanto nas instâncias da linguagem, quanto no contexto cultural maior dos valores que a literatura representaria, inclusive éticos. Tratar-se-ia de certa função existencial, atribuída por Calvino à literatura, evocada por Terrusi (2017) e compartilhada, de um modo ou de outro, por diversos autores.

As modalidades de Calvino (2011) constituíram um conjunto de propostas preparadas tendo em vista a conclusão do milênio, para serem apresentadas, em 1984, no famoso ciclo de conferências anual sobre poética, da Universidade de Harvard. A estas foi dado o nome de “Lições americanas”. O caráter histórico das palestras de Calvino, sublinhado pelo título, é explicitado também na própria maneira como ele introduz sua proposta:

Estamos em 1985: quinze anos apenas nos separam do início de um novo milênio. [...] O milênio que está para findar-se viu o surgimento e a expansão das línguas ocidentais modernas e as literaturas que exploraram suas possibilidades expressivas, cognitivas e imaginativas. Foi também o milênio do livro, na medida em que viu o objeto-livro tomar a forma que nos é familiar. O sinal talvez de que o milênio esteja para findar-se é a frequência com que nos interrogamos sobre o destino da literatura e do livro na era tecnológica dita pós-industrial. Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar. Quero pois dedicar estas conferências a alguns valores ou qualidades ou especificidades da literatura que me são particularmente caros, buscando situá-los na perspectiva do novo milênio. (CALVINO, 1990, p. 11)

As palestras nunca foram proferidas por Calvino, em razão da súbita morte do autor; mas, quase uma década depois (1992-93), por ocasião do mesmo ciclo de conferências em Harvard, o legado deixado por Calvino foi herdado por

Eco, que apresentou o trabalho conhecido como “Seis passeios pelos bosques da ficção”. É nele que Eco acrescenta mais uma modalidade àquelas propostas por Calvino: a divagação.

2.13.1 O bosque narrativo de Dante Alighieri

Conforme relata Eco (2007), Aristóteles já teria prescrito que catástrofe e catarse final, na ação trágica, deveriam ser precedidas por longas peripécias. Para situar a modalidade da divagação, ele introduz:

Na narrativa é certamente difícil estabelecer [...] qual seja o tempo do discurso e o tempo da leitura, mas é indiscutível que às vezes a abundância das descrições, a minúcia dos particulares da narração, não tem tanto uma função de representação quanto aquela de desacelerar o tempo da leitura, para que o leitor adquira aquele ritmo que o autor julga necessário para o desfrute da sua obra. (ECO, 2007, p. 74)

O maior exemplo disso é representado pela efabulação da “Divina Comédia”, de Dante Alighieri. Para que seja possível entender o que Eco quer dizer a respeito do sentido da divagação no percurso da construção ficcional e, portanto, da função dessa modalidade para o caminho “bosque narrativo” adentro, o melhor é acompanhar a descrição narrativa que ele próprio faz da experiência do leitor na leitura da obra de Dante, apresentada magistralmente em uma espécie de metanarrativa da incrível fábula dantesca (ECO, 2017, p. 72-73):

Os leitores devem estar cientes de que acompanham uma lenta exploração de todos os círculos do Inferno, através do centro da Terra, depois subindo aos terraços e cornijas do monte Purgatório, e indo mais alto, além do paraíso terrestre, “de esfera a esfera dos Céus canoros, além dos planetas, além das estrelas, além do Primum Mobile, até o Empíreo, para contemplar Deus como Ele é”. Essa viagem nada mais é que uma interminável demora no decorrer da qual encontramos centenas de personagens; nos vemos envolvidos em discussões sobre política contemporânea, teologia, vida e morte; e assistimos a cenas de sofrimento, tristeza e alegria. Muitas vezes nos surpreendemos querendo saltar alguns trechos a fim de apressar as

coisas, mas, ao saltá-los, sabemos o tempo todo que o poeta está desacelerando e quase nos voltamos para esperar que ele nos alcance. E tudo isso para quê? Para chegar àquele momento em que Dante verá e não consegue expressar adequadamente — àquele ponto “Em que a linguagem é derrotada e deve ficar para trás/E a lembrança se rende em tal conflito”.

*“Naquele abismo vi como o amor mantém unidas
Num só volume todas as vidas cujo voo
Se dispersa pelo universo inteiro;
Como substância, acidente e modo se unem,
Fundindo-se, por assim dizer, tão sabiamente
Que o que digo é um simples lume.”*

Dante diz que não consegue expressar o que viu (ao mesmo tempo em que o expressa melhor que ninguém) e indiretamente pede aos leitores que usem a imaginação onde sua “alta fantasia perdeu a força”.

Assim, Eco conclui:

O leitor está satisfeito: esperava esse momento em que se veria face a face com o indizível. E para provar tal emoção era necessária uma longa e lenta viagem anterior, durante a qual, todavia, não se gastara tempo em vão, pois no aguardo de um encontro que só podia evaporar em fulgurante silêncio, se havia aprendido algumas coisas sobre o mundo — ademais, a melhor sorte que possa acontecer na vida a qualquer um de nós [...]. (ECO, 2007, p. 73, tradução nossa)⁶²

Eco afirma que a divagação descritiva pode ter um papel de certa maneira alegórico, como no caso da Bíblia, um tempo que Eco chama de “tempo da insinuação” (ECO, 2007, p. 84). Segundo ele, Santo Agostinho, “sutil leitor de

⁶² “Il lettore è soddisfatto: attendeva quel momento in cui avrebbe dovuto trovarsi faccia a faccia con l’indicibile. E per provare quell’emozione era necessario il lungo e lento viaggio precedente, nel corso del quale tuttavia non si era perduto del tempo: nella attesa di un incontro che non poteva sfumare che in un abbagliante silenzio si erano apprese alcune cose sul mondo — che è poi la miglior sorte che, nella vita, possa accadere a ciascuno di noi [...]”

textos” (p. 84), perguntava-se por que de vez em quando a Bíblia se perdia em “superfluidades”, descrições inúteis de roupas, palácios, perfumes e joias. Seria possível, pergunta-se Eco pela voz do santo, que Deus, inspirador do autor bíblico, perdesse tanto tempo para abandonar-se à poesia mundana? Certamente que não, ele mesmo se responde, e considera que, nos casos dessas súbitas desacelerações de ritmo, o texto sagrado quer mostrar que se deve ler e interpretar aquilo que é descrito como uma alegoria, ou um símbolo (ECO, 2007).

Eco diz que é sobretudo esse divagar e delongar-se que contribui para encerrar o leitor naquele bosque do tempo de que poderá sair somente sob o preço de muitos esforços, para, depois, desejar adentrar novamente. Tecendo considerações a respeito de outra narrativa a ele muito cara (“Sylvie”, Gérard de Nerval, 1853), Eco (2007, P. 87) declara: “tempo, sonho e memória podem fundir-se [...] o dever do leitor é perder-se no redemoinho de sua indistinção”. Uma boa maneira de compreender o papel da divagação no exercício da imaginação, trabalhado pela forma estética em sua dimensão temporal.

2.13.2 A dimensão temporal como arquitetura do espaço narrativo (ou, a forma visual como dimensão temporal da narrativa)

A divagação, entre todos os sentidos e aplicações que Eco lhe atribui, parece ser a modalidade que melhor corresponde aos requisitos de manejo da linguagem, na dimensão temporal da construção narrativa; tão importante, inclusive, para se compreender o “espaço-tempo” (OLIVEIRA; PALO, 1986) da narrativa contemporânea dos livros ilustrados.

Eco (2007, p. 72) sugere que é preciso observar o que acontece na arquitetura e nas artes figurativas, para se entender de que maneira um texto consegue impor um tempo de leitura ao leitor. Ele explica que, aparentemente, as artes do espaço, como pintura e arquitetura, nada têm a ver com o tempo. Ao passo que nas “artes do tempo” (ECO, 2007, p. 73), como cinema, mas sobretudo música, o tempo narrativo da efabulação coincide com a duração da obra e que, para tais artes, vale apenas o tempo de “releitura”, quando, por meio das técnicas de reprodução, é possível reouvir/ver a obra.

No entanto, afirma Eco (p. 73), “também uma obra visual requer um *tempo de circum-navegação*”. Segundo ele, escultura e arquitetura, a partir da complexidade de sua estrutura, requerem e impõem um determinado tempo, um

tempo mínimo de fruição. Uma riqueza decorativa, acrescenta ele, representa uma imposição, exercitada pela forma arquitetônica sobre quem a observa, e quanto mais detalhes houver nela, tanto mais tempo será necessário para explorá-los. O mesmo se aplicaria às imagens, pois, para Eco, composições (“quadros”) também podem impor uma leitura múltipla.

Esse conceito de *tempo de circum-navegação*, sugerido por Eco, a partir das artes visuais, é particularmente relevante para uma análise da literatura para a infância, como a que se propõe: entender a arquitetura de uma obra, no sentido de sua forma visual tangível, como dimensão temporal da narrativa, e não somente espacial, indica uma aproximação concreta entre literatura e design para identificação das construções de linguagem. Representa uma apropriação do visual e do arquitetônico como instrumental para análise, não somente dos livros ilustrados, como literatura em que prevalece o imagético, mas da literatura em geral.

Para melhor compreender a convergência possível entre aproximações, verbal e visual, à matéria narrativa, é interessante notar a analogia do espaço (branco) feita por Eco, quando quer descrever a estratégia de Gustave Flaubert (1821-1880) no manejo do tempo narrativo, em seu romance “A educação sentimental” (1869):

E a essa altura Flaubert insere um espaço branco que, no entanto, parece enorme a Proust. Depois, “sem a sombra de uma transição, enquanto a medida do tempo se transforma, subitamente, de quartos de hora para anos, e decênios”, Flaubert lapidarmente escreve: “Viajou. Conheceu a melancolia dos piróscafos, os frios despertares sob tendas, o encanto das paisagens e das ruínas, a amargura das simpatias truncadas. Voltou; frequentou a sociedade e teve ainda outros amores. Mas a lembrança constante do primeiro tornava-os insípidos; depois a violência do desejo, o frescor da sensação estava perdido” [L’educazione sentimentale. Trad. Lalla Romano, Torino, Einaudi, 1984, pp. 577-579]. Poderíamos dizer que Flaubert, passo a passo, acelerou o tempo do discurso, primeiramente para acelerar os eventos (ou o tempo da fábula), mas depois, após o espaço branco, inverteu o procedimento e fez corresponder a um brevíssimo tempo do discurso um longuíssimo tempo da fábula. Nos encontramos perante, creio, um efeito de estranhamento obtido não semanticamente mas sintaticamente e onde o leitor é obrigado a mudar

*a marcha daquele simples e enorme espaço branco. (ECO, 2007, p. 71-72, tradução nossa)*⁶³

O tempo, dimensão de natureza fluida e subjetiva, se define na condição de duração do espaço narrativo, no início e fim da fábula e, também, na relação com o tempo externo a ela, externo ao mundo ficcional. A materialização do tempo na imagem do espaço branco, sugerida por Eco, que graficamente pode equivaler à virada da página, ou à súbita ausência de palavras ou imagens no espaço da folha, ou das folhas espelhadas no espaço da página dupla, induz o leitor a assumir um ritmo, marcado pela ruptura ou pela descontinuidade.

O tempo, assim manejado na construção narrativa, por meio da dimensão espacial de sua forma, ou seja, sintaticamente — e, portanto, também a partir da organização gráfica da construção narrativa, conforme indica Eco por meio da analogia do espaço branco —, passa a ser uma dimensão cujas modalidades construtivas servem, como ele sugere, para os efeitos de *estranhamento* que interessam particularmente à fantasia.

Com efeito, outras modalidades da linguagem relacionadas à dimensão temporal da narrativa contribuem para os jogos de deslocamento que a fantasia requer. Por exemplo, para obter certo efeito de ambiguidade na narrativa, que Todorov (2014) associa ao fantástico, chamando-a de “visão ambígua” (p. 39); ambiguidade que pode ser conseguida pela utilização do tempo imperfeito e da “modalização” (p. 43).

O imperfeito, ponto importante da construção verbal, discutido também por Eco (2007), inclusive do ponto de vista de sua tradução, relaciona-se à

⁶³ “E a questo punto Flaubert inserisce uno spazio bianco, che però a Proust appare enorme. Dopo ‘senza l’ombra di una transizione, mentre la misura del tempo diventa, d’improvviso, anziché di quarti d’ora, di anni, di decenni’, Flaubert lapidariamente scrive: ‘Viaggio. Conobbe la malinconia dei piroscafi, i freddi risvegli sotto una tenda, l’incanto dei paesaggi e delle rovine, l’amarezza delle simpatie troncate. Ritornò; frequentò la società, ed ebbe ancora altri amori. Ma il ricordo costante del primo glieli rendeva insipidi; e poi la violenza del desiderio, la freschezza della sensazione era perduta’ [*L’educazione sentimentale*. Trad. Lalla Romano, Torino, Einaudi, 1984, pp. 577-579]. Potremmo dire che qui Flaubert ha passo per passo accelerato il tempo del discorso, dapprima per rendere l’accelerazione degli eventi (o del tempo della favola), ma poi, dopo lo spazio bianco, ha invertito il procedimento, e ha fatto corrispondere a un brevissimo tempo del discorso un lunghissimo tempo della favola. Ci troviamo di fronte, credo, a un effetto di straniamento ottenuto non semanticamente ma sintatticamente e dove il lettore viene costretto a cambiare marcia da quel semplice ed enorme spazio bianco.” Nota-se que, na tradução da edição brasileira, o termo “straniamento” foi ‘estranhamente’ traduzido como “desfamiliarização”, desconsiderando noção tão importante para a teoria literária (o estranhamento).

modalidade do “era uma vez...” fabulístico e nos projeta, por exemplo, no mundo maravilhoso dos contos de fadas, “sem qualquer ligação com a realidade cotidiana, habitual” (TODOROV, 2014, p. 44). Deste imperfeito que dá início às fábulas comenta, inclusive, Rodari (1982, p. 179), que sugere um “imperfeito fabulativo” e diz que “as crianças sabem um pouco mais que a gramática”, pois para elas o imperfeito é um presente especial, um tempo inventado, um verbo para brincar, enquanto para a regência gramatical é “apenas” um presente do passado: o imperfeito “circunscreve os momentos de evocações e das recordações poéticas”, afirma Rodari citando os autores Alfredo Panzini e Augusto Vicinelli (“La parola e la vita”, 1963).

No entanto, diz Todorov, quando utilizado na “modalização”, o imperfeito permitiria ao leitor permanecer em dois mundos ao mesmo tempo, condição congenial à narrativa fantástica. Na descrição de Todorov, a modalização consiste no uso de locuções introdutórias que, sem alterar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Associando modalização e imperfeito, ele explica:

Por exemplo, as duas frases “Chove lá fora” e “Talvez chova lá fora” referem-se ao mesmo fato; mas a segunda indica, além disso, a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que enuncia. O imperfeito tem um sentido semelhante: se digo “Amava Aurélia”, não especifico se ainda a amo ou não; a continuidade é possível, mas, em regra geral, pouco provável. (TODOROV, 2014, p. 44)

Todorov acrescenta que o imperfeito introduz uma distância entre personagem e narrador que não nos permite conhecer a posição deste último. A partir disso, é interessante se perguntar qual tradução gráfica da ambiguidade, como jogo de deslocamento da construção fantasiosa, é possível identificar em uma leitura dos livros ilustrados. Como se transfiguraria modalização e imperfeito, conforme a definição de Todorov, na narrativa visual da literatura para a infância?

Essa incursão na visualidade das modalidades de tempo e espaço, ou, esse retrato de como as modalidades de tempo e espaço podem se manifestar em imagens da construção narrativa, serve para nos aproximar do objeto de estudo: a fantasia nos livros ilustrados.

Na “orquestração de ritmos” da literatura contemporânea para a infância, representada pelos álbuns, essas modalidades podem ganhar ressonância, inclusive pela natureza específica do suporte. A elas acrescenta-se a dimensão da oralidade herdada da tradição “fabulística” que, se na literatura escrita em geral mostra indícios de sua influência, na infantil, representa um componente da narrativa. Tal condição define não somente a forma da escrita, mas o conjunto todo da composição estética e formal, assim definida por Palo e Oliveira:

[...] escrever como se fala implica, também, ler como se fala, e então não é mais possível seguir uma regra imposta pelo código alfabético; é preciso estar atento para captar realidades que escapam ao controle da sucessividade linear do dito pelo entredito das pausas, do gesto, das modulações sonoras, numa orquestração de ritmos que desenham figuras conceituais, imagéticas, táteis e sonoras num espaço-tempo, também linear, mas simultâneo, inclusivo e múltiplo. (PALO; OLIVEIRA, 1986, p. 66)

2.14 Literatura para a infância: por uma nova configuração de estudos

No início desta seção sobre literatura para a infância analisou-se a formação de um campo de especialização de estudo que é relativamente recente. Observou-se também como a identificação de uma linguagem específica precisou rapidamente acompanhar o passo das transformações que logo a condicionaram: aqueles aspectos culturais, tecnológicos e de produção que nos últimos cinquenta anos caracterizaram a criação dos livros para crianças. Para descrever esse cenário, contrapuseram-se dois modelos: um mais conservador, que analisa o gênero a partir dos textos, e outro que observa a linguagem como hoje se apresenta, ou seja, nos termos em que se reconhece sua identidade híbrida. As análises de Hunt e Terrusi representariam os extremos dessa distinção.

Apontando para a nova complexidade da literatura para a infância, representada pelos livros ilustrados, Terrusi volta ao tema das definições em construção e argumenta que:

Se se pode considerar o picturebook uma forma literária relativamente recente com raízes solidamente ancoradas no passado, certamente é possível afirmar que jovem é a crítica dedicada a esta, com relação às definições, propostas taxonômicas, estudos de sua morfologia, sintaxe e funcionamento. (TERRUSI, 2017a, p. 93, tradução nossa)

Como contraponto, cerca de vinte anos depois das primeiras afirmações, Hunt reconhece a mudança de panorama e, sempre enfatizando a centralidade dos textos, comenta:

[...] tem-se presumido que a literatura infantil abranja formas orais, contos populares, contos de fadas e lendas (claro que com implicações internacionais) [...] E — como constantemente ultrapassa as fronteiras da cultura erudita e popular — agora se supõe que a literatura infantil inclua praticamente qualquer coisa produzida para o entretenimento, a exploração ou aculturação das crianças. Em termos acadêmicos (isto é, em termos de conveniência arbitrária, organizacional), nossos textos residem na literatura, estudos de mídia, artes gráficas, história, folclore, teatro, dança... e assim por diante. (HUNT, 2010, p. 288)

Mesmo que o reconhecimento de uma problemática sobre a natureza dos textos, de sua matéria, seja crucial para a compreensão do gênero desde o início de sua formação, isso não significa um protagonismo do signo verbal, mas uma relação dialética com os demais signos e códigos da contemporaneidade como indicado, entre outros autores, por Terrusi.

De um modo ou de outro, Hunt percebe a necessidade de uma superação de fronteiras, deixa para trás aquelas distinções classificatórias iniciais, aqui observadas, e aponta para uma nova matéria literária, particularmente composta pelos diversos tecidos do contemporâneo, ou “tessituras de signos”, segundo definição da pesquisadora brasileira Maria Zilda da Cunha (2009).

Assim, Hunt confirma o requisito de interdisciplinaridade do estudo, ao mesmo tempo que demonstra seu esforço de compreensão (e certa inquietude) perante o novo quadro:

Todas essas formas requerem (ou adquiriram) teorias críticas e terminologias especializadas, que só agora estão sendo desenvolvidas e refinadas especificamente em relação às crianças. Em geral, aqueles de nós envolvidos no campo dos livros para criança achamos essa gama de “textos” revigorante, ainda que ocasionalmente uma desconcertante fonte de inspiração. (HUNT, 2010, p. 288)

Desse conjunto de considerações fixam-se no panorama duas diferentes

especificidades. A primeira é relativa ao grau de particularidade que os estudos sobre literatura para a infância assumem dentro da literatura, conforme processo reconhecido que se inicia em meados do século passado. A segunda é representada pela necessidade de outros saberes específicos, advinda da constituição de um campo em constante transformação: ao reconhecer essa particularidade, os estudos ao mesmo tempo se adensam e se alargam. No aprofundamento de uma nova identidade de linguagem literária entram em curso não somente os subsídios da semiótica, derivada da linguística, que como ciência dos signos permite compreender as relações de seus componentes, mas de disciplinas relativas à arte e à comunicação visual, como o design.

Nos livros ilustrados, o design já não constitui apenas um subsídio, mas um ponto de partida para se compreender a forma narrativa, conjuntamente ao instrumental de análise da literatura. É em tal sentido que o projeto (design), entendido por este estudo como poética visual da literatura, precisa ser visto na articulação de todos os seus componentes — conforme será observado na próxima etapa.

2.15 O design

Do ponto de vista das artes visuais, a convivência de signos diversos, característica da literatura para a infância, não é novidade, correspondendo a uma tradição antiga na história dos livros, mais acentuada nos períodos iniciais do códice (códex: tábua) e que se alterna em ciclos, até chegar às formas pluridimensionais da contemporaneidade.

O uso de códigos simultâneos, outra característica das novas mídias, também está presente no códice. Na verdade, os mais importantes achados na relação imagem e texto acontecem então, bem antes do livro impresso. Muitas vezes, a imagem no manuscrito vai narrar e gerenciar o texto, tornando-o mais acessível para uma população pouco letrada. O balão e o quadrinho já estão inventados.

É o que comenta a escritora brasileira de literatura infantil Ângela Lago⁶⁴,

⁶⁴ LAGO, Ângela. **O códice, o livro de imagem para criança e as novas mídias**. Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/codice.html>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

lembrando que o códice, posterior à forma do rolo, corresponde aos “primeiros livros no formato que conhecemos hoje”. Segundo a estudiosa polonesa Magdalena Sikorska os livros ilustrados representam “os últimos baluartes de cultura visual, no sentido medieval de mensagem codificada” (apud SALISBURY; STYLES, 2013, p. 49). Em grau maior ou menor, signos verbais ou figurativos concorrem no espaço narrativo impresso desde a origem dos artefatos literários e em todos aqueles casos de obras em que a morfologia é prevalentemente imagética, como livros ilustrados (álbuns), livros de artista, fotolivros ou livros-jogos, entre outros.

A novidade, então, estaria na forma que essa linguagem vai assumindo nos livros, a partir do momento em que a literatura para a infância se afirma, concomitantemente ao reconhecimento de um novo leitor, a criança.

2.15.1 O planejamento gráfico

Nas décadas entre 1960 e 1970, a produção de livros para crianças começa a ganhar características editoriais próprias e a comunicação visual torna-se tema central. O planejamento gráfico passa a fazer parte da criação dessa literatura e no sistema interno das editoras reconhece-se a necessidade de um trabalho especializado e qualificado, entre diagramadores, capistas, arte-finalistas⁶⁵ — além dos ilustradores, verdadeiros protagonistas ou coprotagonistas da autoria gráfico-literária dos livros ilustrados.

O planejamento gráfico articula todas as relações entre signos e rege o diálogo entre texto e imagens. Marco de uma nova regência narrativa desse planejamento é o livro publicado naquele período, “Where the wild things are” (“Onde vivem os monstros”, 1963), de Maurice Sendak (1928-2012), considerado um dos maiores ilustradores e autores da literatura infantil. Sobre a obra, Salisbury e Styles observam:

⁶⁵ Categoria substituída pelos preparadores de arquivos finais digitais, em razão das novas tecnologias que transformaram o processo de trabalho editorial naquilo que hoje corresponde ao que se chama de editoração eletrônica; nesse processo, etapas também podem modificar-se em função da atualização de softwares e outras inovações.

Foi interessante: o livro causou certo furor quando foi publicado, com muitos críticos temendo que a obra fosse aterrorizante demais para as crianças. Em 2009, foi adaptado ao cinema e faz parte da cultura infantil do Ocidente. Muitas das regras dos livros ilustrados haviam sido amplamente respeitadas até esse ponto, sendo quebradas conforme ele usava cada elemento do seu talento artístico para transmitir de forma convincente sua história cativante. (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 38)

ONDE VIVEM OS MONSTROS

TEXTO E ILUSTRAÇÕES DE MAURICE SENDAK

kalandraka

Fig. 32] “Onde vivem os monstros” (1963), de Maurice Sendak, é considerado marco de uma nova regência narrativa |
Fonte: <<http://www.bulhosa.pt/livro/onde-vivem-os-monstros-maurice-sendak/>>

Amor, raiva, ódio, obsessividade, segurança, relações de poder entre adultos e crianças, regras e restrições e papel da imaginação, segundo os autores, a obra de Sendak “aborda essas questões por meio de uma história simples sobre a impotente fúria infantil contra o firme controle dos pais (embora a mãe não apareça diretamente na obra)”.

O que a tornou uma obra-prima é a forma como ele trabalhou em diferentes níveis para transmitir os sentimentos do jovem protagonista, por meio de cores, formas e composições. (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 38)

Sendak, norte-americano filho de judeus poloneses, perdeu parte da família no Holocausto e teria decidido se tornar um ilustrador após assistir ao filme “Fantasia”, de Walt Disney.

O planejamento gráfico acontece por meio do processo da diagramação — disposição nas páginas de todos os elementos compositivos da estética visual —, que pode assumir diversas formas. Estas correspondem à relação estabelecida entre imagens e texto na construção narrativa. Para Linden (2011, p. 85), Sendak teria inaugurado um esquema que hoje é facilmente reconhecível nos livros ilustrados: a “evolução da diagramação acompanhar a narrativa de perto”.

2.15.2 O projeto gráfico como estratégia narrativa

Segundo Linden (2011, p. 84) “quanto mais o tipo de diagramação se impõe claramente nas primeiras páginas, mais o efeito de ruptura se revela eficaz”. Ruptura implica uma ordem anterior, ou seja, corresponde à presença de uma estrutura. Enquanto modalidade de estruturação visual, o recurso de diagramação destacado por Linden representa aquilo que se conheceu como estratégia narrativa, aqui observada pela perspectiva do planejamento gráfico.

Surge então a figura do projeto gráfico. Este pode se apresentar de duas maneiras: sob a forma de um planejamento visual, assumido desde o começo da concepção de um livro, ou na interação entre uma obra literária verbal preexistente e sua transfiguração visual em estrutura narrativa graficamente planejada pelo designer. De um modo ou de outro, o projeto representa aquela poética visual já descrita, que rege a particularidade narrativa dos livros ilustrados.

O projeto gráfico pode investir o livro de um valor de linguagem específico, quando a intencionalidade do autor, e/ou do designer, é apresentar o livro caracteristicamente como objeto gráfico, em que o manejo da linguagem gráfica se torne explícito no resultado final da obra. Tal manejo pode resultar em um valor em si, ou no valor estético da obra como um todo, ou seja, na sua qualidade narrativa.

Do mesmo modo que se acompanharam as estruturas que regem essa narrativa na teoria literária, é preciso agora identificar, na teoria do design, qual a base que rege os princípios de projeto e, assim, compreender sua funcionalidade no planejamento gráfico dos livros ilustrados.

2.15.3 Estruturas e funções: *patterns*, diagramação e *grid*

Em design, o estruturalismo se manifesta pela teoria da forma, *Gestalt*, nascida em 1912. Como explica Piaget (1970, p. 47), esta fornece subsídios para compreender as leis perceptivas da composição a partir da ideia central de totalidade. Entre elas, vale lembrar as fundamentais e mais conhecidas:

1) não existem propriedades do todo enquanto tal, mas também o valor quantitativo do todo não é igual ao da soma das partes;

2) as totalidades perceptivas tendem a tomar a “melhor forma” possível (lei da pregnância das “boas formas”), estando essas formas prenhas caracterizadas por sua simplicidade, sua regularidade, sua simetria, sua continuidade, a proximidade dos elementos etc.;

3) a figura destaca-se sempre sobre um fundo;

4) fronteiras que pertencem à figura e não ao fundo. (PIAGET, 1970, p. 48)

Na prática, a teoria gestaltiana pode ser verificada em qualquer tipo de composição visual isolada, ou no conjunto maior de uma sequência estruturada, por exemplo, o planejamento gráfico de periódicos e livros.

2.15.3.1 O *pattern* como instrumento metodológico

Correspondendo ao primeiro caso, o conceito mais representativo é o de *pattern*, que se repete no design sob diversas formas e aplicações. A palavra indica padronagem, textura, não somente aplicada a tecidos, mas a todas as superfícies: da representação gráfica física à virtual, integra o conjunto dos elementos fundamentais de que se serve a linguagem visual.

Lista dos *patterns* visual-verbais

Analogia visual/verbal

Uma comparação verbal é transferida ao campo visual por meio de sinais semânticos equivalentes.

Metáfora visual/verbal

O significado verbal é ilustrado visualmente.

Inversão metafórica ou re-metáfora

Este *pattern* faz uso da tensão entre significado primário e secundário (transferido) de maneira tal que os significantes visuais ilustram o significado primário, tomando-o literalmente.

Metonímia visual/verbal

Um significado verbal é relacionado com outro ligado por meio de uma conexão temática; por exemplo, causa em vez de efeito, operação em vez de resultado, produtor em vez de produto.

Sinédoque visual/verbal

Uma parte representa o todo.

Especificação visual/verbal

O significante visual é acompanhado por um mínimo de texto para outorgar-lhe maior precisão semântica, possibilitando a interpretação.

Fusão visual

Um sinal visual é integrado num sistema de sinais em forma de supersinal (*supersign*). A conexão sintática sugere uma conexão semântica.

Paralelismo visual/verbal

Os significantes verbais e visuais se referem ao mesmo significado.

Transferência associativa visual/verbal

De uma série de sinais verbais, extrai-se um deles para ilustrar uma imagem (contexto associativo). O significado de um significante verbal é visualizado oferecendo para outro elemento associar-se com este significado. Através da justaposição sintática busca-se uma transferência semântica (um «empréstimo» semântico).

Substituição mimética

Um sinal visual é inserido numa configuração sintática ocupando mimeticamente parte do espaço visual que corresponderia ao sinal visual dominante.

Subestima visual/verbal (*understatement*)

Entre significantes verbais e visuais existe uma relação de subestima. Uma concessão verbal é ilustrada com um significante visual.

Exagero (hipérbole)

O significado é visualizado de maneira que exceda o padrão normal.

Tipograma

O significado das letras tipográficas (significante) é visualizado por intermédio das próprias letras.

Cadeia visual/verbal

Um significado representado verbalmente é continuado e completado com significantes visuais.

Comparação visual/verbal

Uma comparação iniciada com sinais verbais é continuada com sinais visuais.

Metaplasmo visual/verbal

É um *pattern* de substituição usando a similitude fonética entre componentes semanticamente diferentes.

Fig. 33] A lista de *patterns* visual-verbais de Bonsiepe (2011) | Fonte: Bonsiepe (2011)

Fig. 34] *Pattern:* Especificação visual/verbal
Elizabeth Stewart Swimwear

O significado do significante verbal (nome especifica e reduz o significado da ilustração genérica de uma cena com duas pessoas na praia)

Fig. 36] *Pattern:* Cadeia visual/verbal e sinédoque
“Where there’s smoke...”
(Onde tem fumaça...)

A frase é completada com o símbolo da indústria
(chaminé como sinédoque para a indústria)

Fig. 35] *Pattern:* Fusão visual/verbal
Baumann Leichtmetall-Rolladen robust und dauerhaft
(Persianas de alumínio – fortes e de grande durabilidade)
O significado da robustez das persianas é composto
inserindo-as numa armadura medieval

Fig. 37] *Pattern:* Re-metafórica
For more flexibility in modern marketing - 12 TIMES
(Para maior flexibilidade no marketing moderno - 12 edições
da revista TIME). O significado da palavra flexibilidade é
ilustrado no sentido literal (uma revista curvada)

Fig. 38] *Pattern: Metonímia**Guaranteed to make you laugh*

(Garantia de fazer rir)

O resultado de cócegas – rir – é visualizado através do instrumento

Fig. 39] *Pattern: Inversão metafórica ou re-metafórica*

Are just two shades of opinion enough? (Duas tonalidades de opiniões são suficientes?) O significado primário da metáfora das duas tonalidades (preto e branco) da opinião é tomado literalmente ou revertido

Gui Bonsiepe, em “Retórica visual-verbal” (BONSIEPE, 2011, p. 118), propõe uma lista de “*patterns* visual-verbais” por ele elaborados a partir do ponto de vista da retórica clássica, com o propósito de que sirvam para “leitura” das composições de comunicação visual fechadas em um plano (exemplos: cartazes, páginas isoladas de revista e outras peças de tipo estático) – uma espécie de análise lógica da composição gráfico-semântica das mensagens, principalmente publicitárias. Um “operativo analítico”, como define o próprio autor, que trabalha sobre o mesmo objeto formal da *Gestalt*, o campo fechado estático da composição, mas que incorpora outra instrumentação teórica da linguagem, a verbal, para dar conta de compreender os significados que essas mensagens produzem. Bonsiepe faz isso encontrando referências bem anteriores aos recursos da linguística, se apoiando na retórica clássica.

Já para Norman Sheehan, professor de Conhecimento Indígena (Universidade de Tecnologia de Swinburne, Austrália), os *patterns* formariam as bases para implantação de método por ele proposto sobre “padrões de percepção visual”, a partir do seguinte conjunto de definições, adaptadas de Alexander e Buschmann *et al.* (SHEENAN, 2000, p. 171):

- Um *pattern* detalha um problema de design recorrente que surge em uma específica situação de design. Também apresenta um quadro de soluções para aquele problema específico e define sua eficácia em relação ao contexto.
- Existindo uma documentação de *patterns*, experiências de design ficam bem provadas.
- *Patterns* são um meio para documentar as “arquiteturas relacionais” dentro dos contextos.
- *Patterns* dão suporte à construção de “estruturas de soluções” com determinadas características.
- Cada *pattern* fornece um predefinido conjunto de componentes, descreve os papéis de cada um e define as relações entre eles.
- *Patterns* ajudam a administrar a complexidade a partir de “modelos” previstos para/de ação dentro de espaços de solução definidos.

A respeito do *pattern*, Sheehan (2000, p. 171) afirma:

Um “padrão” [pattern] é uma forma literal inventada pelo arquiteto e matemático Christopher Alexander (1936-) para descrever as decisões envolvidas no design de arquitetura e ambiental . A essência de um pattern é definida como “a solução de um problema em um [determinado] contexto”. Este método de design de resolução de problema registra de que maneira a interação de diferentes “forças” sobre um problema específico pode conduzir às suas resoluções em um “modelo de solução” [template solution] que pode depois ser aplicado a outros contextos⁶⁶.

2.15.3.2 Munari e as “relações entre aquilo que se conhece”

Esse entendimento de *patterns*, como conjunto identificável de padrões para configuração de um determinado problema, permite compreender a função metodológica das relações que Munari estabelece para possíveis composições visuais da fantasia. Ele afirma que o conjunto de relações propostas — resumidas em: inversão; repetição; afinidade; troca ou substituição de alguma coisa; relação de várias coisas e formas em um único corpo; relação complexa

⁶⁶ Cf. ALEXANDER, Christopher; ISHIKAWA, Sara; MURRAY, Silverstein. *Linguagem de padrões*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

(soma de todas as anteriores) — serve como primeira compilação de “casos e relações”, em torno da fantasia, que precisa ser completada, conforme ele explica,

para ver se é possível estabelecer regras, algumas constantes, dados utilizáveis em muitos casos. O problema basilar, então, para o desenvolvimento da fantasia, é o aumento do conhecimento, para permitir um maior número de relações possíveis entre um maior número de dados. (MUNARI, 1995, p. 35, tradução nossa)⁶⁷

Seguindo o método, Munari passa então à verificação da fantasia — o problema que o conjunto de *patterns* representado pelas “relações e casos” ajuda a configurar. Para isso, utiliza como critério outra das quatro faculdades por ele definidas, a invenção: “para verificar se aquilo que a fantasia pensou já existe ou é realmente novo” (MUNARI, 1995, p. 33).

2.15.3.3 Os *templates* e a organização diagramática

Os padrões, no sentido de *template*, constituem instrumentos fundamentais para as estruturações de sistemas complexos de informação, operacionalizados em grande escala, industrial. No projeto gráfico atual de um jornal, por exemplo, diagramadores e editores se servem diariamente de um grande número de *templates*, projetados para contemplar todo tipo de diagrama de página possível. O diagrama é um espaço marcado por medidas convencionadas, em que se edita a informação por meio da organização diagramática dos formatos gráfico-jornalísticos — colunagens de texto, legendas, fotos, fotos-legenda, frases, destaques (*highlights*), notas, chapéus, rubricas, tabelas editáveis, vinhetas e outros tantos formatos, previstos pelo projeto gráfico. Estes são dispostos em cada página, ou dupla de páginas, segundo um determinado *template*. A velocidade da produção de um jornal diário, com prazos de fechamento que acontecem no ciclo de um mesmo dia, não permitiria desenhar *ex-novo* cada página desses “jornalões”.

⁶⁷ “Per vedere se é possibile stabilire delle regole, delle costanti, dei dati usabili in molti casi. Il problema basilare quindi, per lo sviluppo della fantasia, è l’aumento della conoscenza, per permettere un maggiore numero di relazioni possibili tra un maggior numero di dati.”

A estruturação segundo a linguagem diagramática funciona principalmente para organizar a informação em um único espaço: a página, a tela, um mapa. Por isso ser a base da infografia, dos mapas modernos (exemplo: mapa do metrô), das páginas de um jornal impresso e de alguns livros.

Fig. 40] Mapa do metrô de 1909 (esquerda) e a versão de Harry Beck, de 1931 | Fonte: <<http://outracidade.uol.com.br/historia-dos-mapas-de-metro-e-como-viraram-simbolos-das-metropoles/>>

2.15.3.4 O *grid*: ferramenta material e teórica

O segundo caso corresponde ao planejamento gráfico também de publicações, como periódicos e livros, mas pensado em sua estruturação de leitura sequencial, em que uma composição isolada funcionará sempre em relação a um conjunto perceptivo maior. O instrumento principal desse tipo de planejamento é o *grid*: a estrutura projetada, por trás do desenho da página e das páginas entre si, que determina a arquitetura da organização gráfica de qualquer conteúdo. A presença ou (falsa) ausência (considerando o enquadramento da página como primeiro espaço de estruturação), o grau de simplicidade ou a complexidade do *grid* determinam a estrutura compositiva de um projeto gráfico.

O *grid* – instrumento material de planejamento e explicitação da base teórica de origem estruturalista – é fundamental para definir o design enquanto linguagem, segundo as concepções de Dondis (1991). Como diz Lupton (2006, p. 113): “Além de atuar nos bastidores produtivos do design, os *grids* tornam-se explícitas ferramentas teóricas”.

Portanto, entre o livro, o jornal e a tela, e de volta novamente ao livro contemporâneo, com suas outras formas de leitura (a exemplo do *ebook*), a estruturação visual da informação ou da narrativa encontra seus fundamentos teóricos entre a percepção, o método e a forma.

Fonte: <<https://www.pinterest.com.au/pin/253820128972881403/>>

Fonte: <<https://www.quora.com/What-are-some-key-elements-of-the-Grid-system-in-urban-planning-and-why-is-it-so-popular>>

Fonte: autora

Figs. 41, 42, 43, 44, 45 e 46] *Grids* como base estrutural de planejamento. "Die Neue Typographie", Diagrama (1928), de Jan (Iwan) Tschichold (1902-1974); comparação entre planos estruturais de cidades norte-americanas e europeias; diagrama de página de jornal; "Die Neue Architektur" ("A nova arquitetura"), livro, 1940, de Max Bill (1908-1994); "Typography", livro, 1967, de Emil Ruder (1914-1970); arte final para layout de revista (final dos anos noventa)

Die Neue Architektur (A nova arquitetura), Livro, 1940. Max Bill (Suíça, 1908-1994)

Fonte: Lupton (2006), reprodução/montagem autora sobre obra citada

Typography, Livro, 1967. Emil Ruder (Suíça, 1914-1970)

Fonte: Lupton (2006), reprodução/montagem autora sobre obra citada

Fonte: Wikimedia Commons

2.15.4 Criatividade e método

O tema da criatividade é crucial para o design, envolvendo as questões de processo e método projetual teorizadas por alguns tantos autores importantes, entre eles Munari. Viu-se, a partir dele, como a fantasia, definindo-se pela razão, é faculdade constitutiva, senão essencial, do operar criativo.

Ainda que este estudo não investigue a fantasia como método, no sentido funcional mais restrito — as propostas, sejam munarianas ou rodarianas, já se transformaram nisso ao longo das décadas posteriores, por mão de profissionais que aplicaram suas técnicas nos campos da educação, arte, design e até ecologia⁶⁸ —, é fundamental observar como o método faz parte do operar criativo e quais as características que o regem.

⁶⁸ Sobre a dimensão ecológica do trabalho rodariano ver o interessante trabalho de PANZARASA, Stefano. **L'orecchio verde di Gianni Rodari**. Viterbo: Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2011.

“Qualquer aventura visual [...] implica a criação de algo que ali não estava antes, em tornar palpável o que ainda não existe.” (DONDIS, 1991, p. 136) Se o trabalho do designer é dar forma ao que antes não existia, como afirma Dondis, o que rege todo o processo criativo que está por trás desse operar – desde as primeiras ideias até a realização de algo material que será percebido e confrontado por um determinado público – representa um amplo campo de investigação que envolve questões cognitivas, psicológicas, culturais e técnicas.

O que define a criatividade e de que maneira se identificam suas características mais marcantes não é tema que possa ser visto de um só ângulo, e, como dizem Alencar e Fleith (2003, p.37), “avaliar criatividade é uma tarefa desafiadora”. Os estudos mais diretamente ligados ao processo criativo partem da psicologia, de que investigações em arte, pedagogia e design se nutrem. No design, enquanto campo operacional de produção e comunicação, se concentram, desde a segunda metade do século passado, pesquisas sobre métodos e estratégias criativos, cuja aplicação mercadológica, por parte de grandes corporações, vem se intensificando nas últimas décadas, a exemplo do *Design Thinking* (CROSS, 2011).

Conforme citado por Alencar, Amabile, um dos autores do campo, sintetiza o processo criativo a partir de uma sequência de etapas, aqui descritas: o indivíduo identifica a tarefa ou o problema a ser solucionado, como resultado de um estímulo interno (curiosidade, por exemplo) ou externo (trabalho encomendado); em seguida, constrói ou recupera uma bagagem de informações referente ao problema; gera alternativas de respostas, valida e comunica a solução encontrada; e, finalmente, decide se a solução deve ser implementada ou abandonada (apud ALENCAR; FLEITH, 2003).

Para Munari (2017a, p. 16), seguindo pelo mesmo raciocínio, o método projetual consiste em “uma série de operações necessárias, dispostas em uma ordem lógica ditada pela experiência”, e “seu objetivo é alcançar o máximo resultado com o mínimo esforço”. Os componentes que Munari soma para compor seu esquema metodológico final, estruturando um processo que ele chama de “esquema de projeção”, resultam em doze etapas que vão do *problema* à *solução*, na seguinte ordem: 1) *problema* (P); 2) *definições do problema* (DP); 3) *componentes do problema* (CP); 4) *recolhimento de dados* (RD); 5) *análise de dados* (AD); 6) *criatividade* (C); 7) *materiais e tecnologia* (MT); 8) *experimentação* (SP); 9) *modelos* (M); *verificação* (V); 11) *desenhos construtivos*; 12) *solução* (S). Ele explica:

O esquema de projeção [...] não é um esquema fixo, não é completo e não é único e definitivo [...] Fique claro, porém, que mesmo tratando-se de um esquema elástico, é melhor utilizar [...] as operações indicadas na ordem apresentada. (MUNARI, 2017a, p. 60)

E acrescenta:

Se, porém, tem alguém capaz de demonstrar objetivamente que é melhor mudar a ordem de alguma operação, o designer está sempre pronto a modificar seu pensamento perante a evidência objetiva, e é deste modo que cada um pode aportar a sua contribuição criativa na estruturação de um método de trabalho que tende, como se sabe, a perseguir o máximo resultado com o mínimo esforço. (MUNARI, 2017a, p. 60)

Considerações que, a partir das palavras de um designer como Munari, apresentam processo, método e atitude, ao mesmo tempo que configuram forma e modo dos designers de enfrentar os problemas no processo criativo. Neste, além da razão, existe uma mistura de intuição, sensibilidade, índole, conhecimento e muita prática. Dondis (1991, p. 136) afirma: “A inspiração súbita e irracional não é uma força aceitável no design. O planejamento cuidadoso, a indagação intelectual e o conhecimento técnico são necessários no design e no pré-planejamento visual.” Visão compartilhada por Munari, para quem “criatividade não quer dizer improvisação sem método”, pois desse modo, prossegue ele, “faz-se somente confusão e iludem-se os jovens a se sentirem artistas livres e independentes” (MUNARI, 2017a, p. 17). Munari brinca: “não é roubando o pincel de Raffaello que é possível tornar-se um grande pintor”.

Nessa mistura de que se compõe o proceder criativo, a literatura aponta, ainda, para a relevância de aspectos comportamentais como a curiosidade, o espírito investigativo, a inquietude e a tendência ao questionamento e ao desafio — alguns componentes de vigor já vistos anteriormente, como o da inquietude, nas considerações do trabalho de Rodari e Lear, a respeito de fantasia e *nonsense*.

Segundo Alencar e Fleith (2003), ao descrever a personalidade criativa, Calvin W. Taylor (“Creativity: progress and potential”, 1964) nota a importância da fantasia, da capacidade de jogar com ideias e o humor. Munari prossegue, a respeito do estímulo à criatividade:

A criatividade, como uso finalizado da fantasia e da invenção, se forma e se transforma continuamente. Esta exige uma inteligência pronta e elástica, uma mente livre de preconceitos de qualquer gênero, pronta para aprender aquilo que lhe serve em qualquer ocasião e para modificar as próprias opiniões quando aparece uma mais apropriada. O indivíduo criativo está, assim, em evolução contínua e as suas possibilidades criativas nascem da constante atualização e da ampliação do conhecimento em cada campo. (MUNARI, 1995, p. 121, tradução nossa)

Como diz Lacaz, outro artista e designer: “Tem que ser algo original, diferente do que você já fez, um desafio a vencer. Tem que ser engraçado, poético, maluco, marcante, gráfico etc.” (informação pessoal)⁶⁹.

Se a fantasia é componente fundamental da criatividade, junto com a invenção e a imaginação, conforme as definições de Munari, como e por quais meios esta opera na criação literária que tem por condição trabalhar fantasiosamente com a imaginação? Por quais caminhos criativos se produz fantasia nas narrativas dos livros ilustrados?

2.15.5 Do “*graphic picture book*” ao “*narrative picturebook*”

Na história mais recente dos livros ilustrados, os anos noventa representam o momento de passagem entre a narrativa bem-humorada e a ênfase estética na linguagem gráfica, condição hoje absorvida na produção contemporânea desse gênero. Segundo Linden:

Nos anos 1970 e 80, pequenas editoras exploram novos caminhos para o livro ilustrado, incrementando o uso da fotografia ou de estilos pictóricos ousados, multiplicando livros-imagem ou livros com estruturas não narrativas, ou ainda valorizando o caráter literário, ao buscar uma poética comum ao texto e à imagem [...]. (LINDEN, 2011, p. 19)

⁶⁹ LACAZ, Guto. Entrevista realizada por email em jul. 2014.

Fig. 47] “Animals should definitely not wear clothing”, de Judi Barret e Ron Barrett (New York: Alladin, 1988). A narrativa bem-humorada dos anos oitenta | Fonte: Linden (2011)

Já os anos noventa assistem à chegada dos “criativos”, que inovam nas linguagens e nos formatos dos livros:

Os anos 1990 assistem ao surgimento de iniciativas editoriais inovadoras que concedem ao livro ilustrado contemporâneo toda a sua amplitude. (LINDEN, 2011, p. 19)

Fig. 48] “Jojo la mache”, de Olivier Douzou. (Paris: Rouergue, 1993) | Fonte: Linden (2011)

Fig. 49] “The lost thing”, de Shaun Tan. (Lothian Books, 1999) | Fonte: reprodução autora da obra citada

Durante esse período houve acentuada valorização dos projetos gráficos e uma série de obras de designers-autores europeus se destacou particularmente nesse sentido. Alguns exemplos reportados por Linden são “Chien bleu” (1989), de Nadja, “Jojo la mache” (1993), de Olivier Douzou, acrescentando-se “The lost thing” (1999), de Shaun Tan, considerado pela crítica internacional um dos autores contemporâneos mais inovadores em termos de experimentação de linguagem, conforme citam, entre outros, Jerry Griswold (GRILLI, 2013, p. 131) e Salisbury e Styles (2013, p. 44). Como parte dessa galeria de ênfase gráfica, incluem-se os livros da famosa artista gráfica tchecoslovaca Kveta Pacovská (1928-), que em 1992 recebeu o Prêmio Hans Christian Andersen (“Contribuição duradoura à literatura infantil”).

Figs. 50 e 51] “The little flower king”, de Kveta Pacovská, que ganhou o prêmio Hans Christian Andersen, em 1992

Fig. 52] “Flying”, de Kveta Pacovská, de 1995

Fig. 53] “Alphabet”, de Kveta Pacovská, de 1992

Fig. 54] "My bedtime monster", de Kvetta Pacovská, de 2014, ganhador do prêmio Kirkus Reviews Best Books, em 2015. Até hoje Pacovská mantém a ênfase no projeto gráfico | Fonte (figs 50-54): <<https://www.pinterest.com/odelamain/kveta-pacovska/>>

Sobre a produção do período, Linden afirma:

Ao contrário da relação vigente na ilustração, as mensagens visuais são primordiais, e as mensagens linguísticas se adaptam às representações plásticas de estilo gráfico inusitado. Do ponto de vista do conteúdo, o humor, as narrativas minimalistas e a sutileza dos temas abordados são trabalhados em função do suporte e da materialidade do livro. (LINDEN, 2011, p. 19)

E para sublinhar a distinção com a atualidade, Linden aponta:

Talvez como contraponto a esse gosto artístico gráfico, teve lugar também um retorno a formas mais básicas de livros com imagens: uma surpreendente combinação de livro com imagens e livro ilustrado. (LINDEN, 2013, p. 211)

O design opera trabalhando as instâncias da linguagem a partir de técnica e valores correspondentes à matéria de cada conteúdo. Observando o processo no planejamento gráfico da literatura para a infância, com suas passagens e aportes, é possível compreender como nos últimos cinquenta anos os livros ilustrados foram ensaiando formas e consolidando sua própria linguagem, conforme ideais de criação gráfica e literária, por sua vez condicionados pela tecnologia e cultura de cada década.

2.15.6 Livros ilustrados: cenário contemporâneo

Além do retorno às formas mais básicas, segundo Linden existiria um retorno crescente à narração e às histórias, ou seja: do ponto de vista deste estudo, à literatura. Ela observa que mais do que “um cruzamento entre arte gráfica e narrativa”, isso significaria os artistas gráficos estarem a serviço da narrativa. Como afirma Linden, esta “é hoje uma das mais férteis direções de desenvolvimento do livro ilustrado” (LINDEN, 2013, p. 212).

A visão de Linden é verificável observando-se a produção recente e parece refletir a problematização apresentada na introdução deste estudo em torno do que se entende hoje com o termo *narrativa*. Um debate que discutia a função das narrativas no contexto contemporâneo, entendidas como textos em geral e não apenas literários. Debate este que, por sua vez, ressalta o papel da literatura.

Compreende-se, aqui, que a literatura para a infância, aproximando a tradição da efabulação (narração) à heterogeneidade dos textos, característica do tempo presente, sem restrições de signos ou códigos, se adapta particularmente bem à condição contemporânea. Combinada com a comunicação visual, a literatura para a infância torna-se permeável aos cruzamentos entre os campos narrativo e artístico. Ao mesmo tempo que pode dar continuidade a um dos projetos da sua vocação, o de educar, inova nas possibilidades narrativas e amplia o conceito de leitor ideal.

Observou-se também como o valor estético tornou os livros ilustrados da produção contemporânea campos narrativos de alta densidade de significados, sem restrições de forma e linguagem. Com inclusão dos textos que, como se viu, constituem na história desse gênero literário matéria híbrida, cada vez mais multiforme. Mas é interessante observar como esse cenário se apresenta para os pesquisadores e, assim, poder entender em que ponto das compreensões e em qual recorte de análise este estudo se situa.

2.16 A gramática (dos livros ilustrados)

Assim como a literatura para a infância é um campo de estudos relativamente recente, a gramática dos livros ilustrados, entendidos como gênero ou tipo de expressão mais contemporânea dessa literatura, ainda está em processo de configuração. Isso não por falta de interesse no assunto, pois, ao contrário, trabalhos *sobre* e ao redor do tema têm se intensificado, principalmente na últi-

ma década, mas pela natureza da matéria em si que, além de complexa, é sensível às mutações da ordem sobretudo da linguagem.

Do livro entendido como trabalho de arte gráfica (Ellen Lyn Lacy, 1986) ao conceito de *iconotexto*, da sueca Kristin Hallberg, ainda haveria carência de uma instrumentação completa, segundo as estudiosas e editoras internacionais Nikolajeva e Scott (2011). Em sua obra, escrita em 2001, “Livro ilustrado: palavras e imagens” (“How picturebook works”), elas sustentam “que ainda faz falta uma terminologia coerente e flexível, uma metalinguagem internacional abrangente e um sistema de categorias que descrevam a diversidade de interação texto-imagem” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 20).

Em uma revisão crítica da literatura, as autoras identificam contribuições que, ao longo das décadas de cruzamento entre os séculos XX e XXI, teriam se ocupado de aspectos isolados da matéria: artísticos, estilísticos, temáticos, educacionais de interação psicológica e cognitiva com o leitor e no campo das imagens (em que, segundo as autoras, teria havido o avanço mais significativo).

Já para os especialistas ingleses de ilustração e literatura infantil, Salisbury e Styles, em “Livro infantil ilustrado. A arte da narrativa visual”, publicado no ano de 2013, autores como Perry Nodelman (1942-) e Margaret Meek (1925-) teriam mudado a compreensão “de como esse gênero alcança seus resultados”. Nodelman (2004), lembram eles, acreditava que o ritmo único de imagens e palavras em conjunto fosse o que distinguia esse gênero das outras formas de arte verbal e visual, argumentando que “a colocação de palavras e imagens ‘em relação uma com as outras, inevitavelmente, muda o significado de ambas’, de modo que elas são ‘mais que a soma de suas partes’” (apud SALISBURY; STYLES, 2013, p. 90).

Salisbury e Styles fornecem um rápido e bem feito panorama das principais dimensões em que o tema dos livros ilustrados pode ser analisado, entre criação, mercado, pesquisa acadêmica, planejamento editorial e pedagogia, incluindo nesta parte depoimentos de crianças confrontadas com a literatura dos álbuns (ilustrados). Desse ponto de vista, e sublinhando o valor de acultramento e letramento, em sentido amplo, os autores apontam também para o trabalho de Margaret Meek, em “How texts teach what readers learn”, publicado em 1988 (Thimble Press). A autora destaca, segundo eles, “como os bons livros ilustrados ensinam sutilmente as regras da narrativa às crianças” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 90), dizendo que esse tipo de livro seria um

“objeto contemplado, narrado, explicado pelo leitor, os acontecimentos da história” estando “nas imagens que formam o texto polissêmico” (apud SALISBURY; STYLES, 2013, p. 90).

“Uma vez que a criança descobre o quanto há para ser feito ao olhar para as imagens, a leitura da obra torna-se maravilhosamente exigente e desgastante”, considera a educadora de arte Jane Doonan, que Salisbury e Styles (2013, p. 91) também reportam, citando o trabalho da autora, “Looking at pictures in Picture Books”, publicado em 1993 (Thimble Press).

A respeito da dimensão pedagógica de amplo espectro, fala também Terrusi, quando afirma que:

O álbum, como a literatura toda para jovens, contém representações e metáforas de infância e oferece então um privilegiado espelho do imaginário coletivo; sua narração apresenta sempre uma dimensão também histórica e social, ligada a tempos e situações, enquanto configura um observatório pedagógico e existencial sobre as aventuras do crescimento e sobre a transformação humana. (TERRUSI, 2017, p. 94, tradução nossa)

2.16.1 A dinâmica verbal-visual suspensa pelo fio narrativo

Apesar das restrições a respeito de uma instrumentação completa, apontadas por Nikolajeva e Scott (2011, p. 20) em sua revisão da literatura sobre os livros ilustrados, elas destacam a relevância de estudos alemães e escandinavos, como os trabalhos de Alfred Clemens Baumgärtner (1990), Jens Thiele (1991), Hunt (2010), Clare Bradford (1994), Kristina Hallberg (1982) e Ulla Rhedin (1991), em que reconhecem haver uma problematização da relação entre palavra e imagem, assim como uma investigação do “contraponto irônico entre o texto verbal e visual” (p. 20). Segundo as autoras, esse contraponto “se tornou proeminente nos livros ilustrados contemporâneos” (p. 20). Apesar disso, insistem, continua havendo uma carência “de ferramentas para decodificar o ‘texto’ específico dos livros ilustrados, o texto criado pela interação das informações verbais e visuais” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 18).

Confirmando a necessidade de um novo instrumental analítico, Hunt formula suas definições sobre o livro ilustrado, sempre a partir da questão da

interação. Ele também aponta para a ideia do contraponto por meio das considerações de outro autor, Philip Pullman.

A literatura infantil toma emprestadas as características de todos os gêneros. Mas existe um gênero para o qual ela tem contribuído: o livro ilustrado, que é distinto do livro com ilustração. Essa distinção é, em grande parte, organizacional. Porém, se lembrarmos que a ilustração altera o modo como lemos o texto verbal, isso se aplica ainda mais ao livro-ilustrado. [...] Em suma, precisamos de uma linguagem crítica para essa nova área, de potencial muito grande. “A complexidade da interação entre significado da imagem e significado do texto [...] [e] o que essa interação possibilita”, escreve Philip Pullman, “é a maior descoberta da narração de histórias do século XX: ou seja o contraponto”. (HUNT, 2010, p. 233)

Como reporta Hunt, Pullman destaca a principal dificuldade para os pesquisadores com relação ao objeto:

Um tipo diferente de visualização está envolvido: o de simultaneidade que temos nos cinema [...] em uma história em quadrinhos, podemos visualizar várias outras coisas acontecendo juntas, e não importa qual lemos primeiro na escritura dos quadrinhos, o fluxo do tempo se divide em pequenos redemoinhos — e esse afrouxamento da tirania do fluxo de mão única possibilita o contraponto, lançando o mais extraordinário virtuosismo na narração de histórias. (apud HUNT, 2010, p. 233)

Salisbury e Styles (2013, p. 90) sustentam que “muitos artistas e estudiosos têm tentado descrever essa interação entre palavras e imagens de maneiras diferentes, utilizando várias metáforas”. Citam então Allan Ahlberg, que teria chamado essa interação de “entrelaçamento”, comentando assim o processo: “você ignora as palavras, passa a observar as imagens e obtém este agradável efeito de fuga antifonal” (apud SALISBURY; STYLES, 2013, p. 90).

Para entender essa dinâmica verbal-visual, Nikolajeva e Scott começam definindo o espectro em que ela acontece, a partir dos dois extremos, texto e figuração icônica:

Os dois extremos na dinâmica palavra-imagem são texto sem imagens e um livro-imagem. Essas duas categorias bem definidas po-

dem ser ainda divididas em narrativa e não narrativa. Do lado verbal do espectro, teremos então uma história (narrativa) ou um texto não narrativo (um poema, um dicionário, um texto não ficcional), e do lado visual uma narrativa sem texto apenas com imagens. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 23)

Segundo as autoras, a dinâmica “palavra-imagem” se desenvolve no fio condutor da sequencialidade do suporte, que por um lado induz uma percepção de linearidade e, por outro, engendra a tensão provocada pelas leituras distintas dos códigos verbal e figurativo. Assim, explicam:

O conceito da linha em si mesma, com tanta frequência usado metaforicamente para representar a “linha da história” ou avanço da narrativa, desafia a tendência do olhar de se deter nos detalhes da imagem. Essa tensão alerta o leitor para a interação inerente aos livros ilustrados entre a narrativa linear normalmente apresentada no texto e o aparente aspecto estático das imagens, e argumenta em favor de uma relativização de sua interação. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 26)

Elas sustentam que apesar de a maioria dos livros ilustrados trabalhar essa interação em condição harmônica, simétrica e complementar, tal condição seria, no entanto, apenas aparente, e argumentam: “com um exame mais atento, a maioria desses livros tem pelo menos alguns detalhes interessantes de contraponto” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 29).

“Se palavras e imagens preencherem suas respectivas lacunas”, continuam Nikolajeva e Scott, “nada restará para a imaginação do leitor e este permanecerá um tanto passivo”. Elas prosseguem:

O mesmo é verdade se as lacunas forem idênticas nas palavras e imagens (ou se não houver nenhuma lacuna). No primeiro caso, estamos diante de categoria que chamamos “complementar”; no segundo, da “simétrica”. Entretanto, tão logo palavras e imagens forneçam informações alternativas ou de algum modo se contradigam, temos uma diversidade de leituras e interpretações. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 32)

Existem então lacunas na relação dialética entre textos e imagens da narrativa dos livros ilustrados, lacunas de sentido ressignificadas pela imaginação

do leitor e que a fantasia pode trabalhar como matéria prima. Trata-se do tema geral da linguagem que, como se viu no início deste estudo, corresponde àquela relação de incessante procura por complementaridade a partir de verbo e imagem, que desde sempre a arte ocidental trabalharia⁷⁰.

Na medida em que se torna necessário preencher lacunas por conta própria, as brechas deixadas por esses criativos desencontros de sentidos representam oportunidades para o leitor de “participar ativamente na criação de significado” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 95), como também demonstrou Terrusi (2017b) em suas considerações sobre o *picturebook* enquanto “obra aberta”.

Desse modo, explorando o contraponto, livros ilustrados desvelariam, também, para os leitores em formação, o potencial de ironia que a literatura pode oferecer — um aspecto não irrelevante, inclusive, do ponto de vista de um panorama tão denso de estímulos de entretenimento como o atual. Nele, não somente as crianças, mas adultos, sobretudo, podem reconfigurar o lugar da literatura. Como disse a reconhecida professora canadense Margaret Mackey (1948-)⁷¹, citada por Salisbury e Styles (2013, p. 95): “[...] saber que os livros também podem funcionar como entretenimento pós-moderno é algo que não se aprende quando se é jovem.”

2.16.2 O contraponto como instrumento de análise

Assim, partindo do pressuposto de que livros ilustrados que empregam o contraponto são particularmente estimulantes, “porque suscitam muitas interpretações possíveis e envolvem a imaginação do leitor”, Nikolajeva e Scott (2011, p. 42) recuperam o conceito (PULLMAN, 1989) e o introduzem como instrumento de análise, concentrando seus esforços para estabelecer algumas categorias de definição e tentar abraçar a “ampla gama de formas” que podem ser geradas. Estas são oito e relacionam o contraponto a instâncias como *endereçoamento*; *estilo*; *gênero* ou *modalidade*; *justaposição*; *perspectiva* ou *ponto de vista*; *caracteri-*

⁷⁰ “Nunca vai haver coincidência entre palavras e imagens [...] Elas estão junto na discordância de tudo: as palavras e as coisas, as palavras e as imagens [...] E são os espaços onde elas não calçam que trabalhamos no mundo da arte [...]”. Luis Pérez Oramas em apresentação de “Falar, imagens, 30a Bienal de São Paulo – A iminência das poéticas”. Disponível em: <<https://mail.google.com/mail/u/1/#inbox/15e1ecd9960b5466?projector=1>>. Acesso em: 26 ago. 2017.

⁷¹ MACKAY, Margaret. *Postmodern Picturebooks: Play, Parody and Self-Referentiality*. London: Routledge, 2008.

zação; natureza metafictícia; espaço e tempo, conforme as seguintes interpretações das autoras (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 42-45):

1) *Contraponto no endereçamento*. É o caso do duplo endereçamento. Sem preocupações com aspectos pedagógicos ou cognitivos, corresponde ao “modo como as crianças lidam com esse dilema [diluição de fronteiras com relação ao leitor implícito]” e as “possíveis diferenças entre o leitor sofisticado ou simples envolvido [na leitura, o adulto que “precisa” ler o livro para o filho, por exemplo]” (p. 43).

2) *Contraponto no estilo*. Trata-se de contraposições de estilo, entre textos e imagens, que podem ser: “sério”/humorístico, romântico/realista, realista/ingênuo, este último constituindo “traço muito comum nos livros ilustrados do ‘dia a dia’”, segundo as autoras, ou, histórico/anacrônico, “como os telefones e aparelhos de TV em *Cinderela*” (p. 42). Para Nikolajeva e Scott: “Muitos livros ilustrados contemporâneos são deliberadamente ecléticos, tanto em palavras como em imagens e na interação palavra-imagens” (p. 43).

3) *Contraponto no gênero ou modalidade*. Corresponde à oposição entre realismo e imaginação, subjetividade e objetividade: “uma tensão entre a narrativa ‘objetiva’ e a ‘subjetiva’ expressa por palavras e imagens (‘Onde vivem os monstros’, de Sendak)” (p. 43). Constitui o contraponto irônico entre aquilo que se conta como verdadeiro e o que a figuração demonstra ser fantasioso; dizem as autoras que “alguns dos mais provocativos livros ilustrados contemporâneos exploram esse tipo de contraponto” (p. 43). Elas reportam as palavras de John Stephens quando descreve a distinção entre fantasia e realismo como “a mais importante distinção genérica na ficção infantil” (p. 43).

Fig. 55] “Onde vivem os monstros”, de Maurice Sendak, de 1963. O jogo de ironia no *contraponto no gênero ou modalidade* | Fonte: Nikolajeva e Scott (2011), reprodução autora da obra citada

Isso reconduz aos repertórios e mundos narrativos de Eco e às considerações sobre o desafio de se estabelecer um pacto ficcional com uma criança e, neste sentido, às oportunidades que a literatura para infância proporciona, inclusive com relação às experimentações narrativas do romance: oportunidades construtivas engendradas justamente a partir do contraponto da linguagem verbo-figurativa. Confirmam Nikolajeva e Scott (p. 43): “os livros ilustrados parecem ter maior facilidade imediata para expressar ecletismo de gênero do que os romances”.

4) *Contraponto por justaposição*. Corresponde à oposição de mais narrativas correndo paralelas, segundo o artifício que em narratologia é conhecido como silepse (quando o sentido se faz pela lógica e não por regras objetivas, de concordância gramatical, por exemplo). Segundo explicação das autoras, em alguns livros ilustrados contemporâneos encontram-se duas ou mais histórias visuais paralelas, quer estejam apoiadas ou não por palavras, e entre os exemplos citam o “Granpa” [Vovô, 1984], de Burningham. “Como essas histórias estão ligadas pelo artifício conhecido em narratologia como silepse, chamamos esses livros de “silépticos”, situando-os em nosso espectro entre narrativas de imagens [*silentbooks*] e os livros de contraponto.”

Fig. 56] “Granpa (Vovô)”, de John Burningham, de 1984. Exemplo de silepse no *contraponto por justaposição* | Fonte: Nikolajeva e Scott (2011), reprodução autora da obra citada

5) *Contraponto na perspectiva ou ponto de vista*. Corresponde à oposição de pontos de vista, tanto de ordem perceptiva, quanto ideológica: no primeiro caso, de quem está falando e de quem está vendo, e, no segundo, da contradição ideológica que pode haver entre o que as palavras e as imagens expressam. Segundo as autoras, sempre na “narratologia faz-se distinção entre quem está falando (nos livros ilustrados expresso principalmente por palavras) e quem está vendo (expresso de modo metafórico, por palavras, ou modo literal, por

imagem)” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 44). Elas ressaltam os casos de discrepância entre ponto de vista da criança e a voz narrativa adulta, ou vice-versa (menos comum). Já o ponto de vista ideológico, que as autoras definem como “contradição na construção de gênero” (p. 44), se refere a quando as expressões, verbais ou visuais, revelam, cada qual, uma construção de gênero oposta à da outra, por exemplo: estereótipos conservadores nas palavras e estereótipos libertários nas imagens, ou ao contrário e assim por diante.

6) *Contraponto na caracterização*. Corresponde à criação de ambiguidade e ironia na caracterização de personagens. “O texto verbal pode mencionar personagens que não estão retratados nas figuras [...] e as imagens podem retratar personagens não mencionados nas palavras” (p. 44), por exemplo.

7) *Contraponto de natureza metafictícia*. Corresponde essencialmente à figuração de noções que geralmente só conseguem ser expressadas por palavras, por exemplo, “quadrados redondos ou ideias verdes sem cor” (p. 44). Segundo as autoras, livros ilustrados podem contestar essa ordem, e exemplificam dizendo que alguns se baseiam em “metáforas tratadas literalmente em imagens”, outros (“um número crescente”) explorariam “as possibilidades de enquadramento múltiplo, com isso implementando com sucesso os desafios mais ousados da estética ‘pós-moderna’” (p. 44-45).

Com isso entende-se um tipo de composição que mais adiante será visto por meio da *diagramação de conjunção*, apresentada por Linden (2011). Conforme complementam Nikolajeva e Scott (2011, p. 45):

Além do mais, os livros ilustrados possuem possibilidades ilimitadas, para contraponto em peritextos: títulos, capas, folhas de rosto e guardas podem introduzir elementos contraditórios no livro em si, bem como manipular o leitor/espectador para ler de uma certa maneira.

8) *Contraponto no espaço e no tempo*. Corresponde ao desafio de complementaridade entre palavras e imagens para expressar relações espaçotemporais, “única área na qual palavras e imagens jamais podem coincidir” (p. 45). Nikolajeva e Scott explicam que enquanto a imagem — o texto visual — é mímica e comunica mostrando, o texto verbal é diegético e comunica contando. “Imagens, signos icônicos, não podem transmitir diretamente causalidade e temporalidade” — os dois aspectos “mais essenciais da narratividade”, como ressaltam as autoras.

Viu-se, porém, que a dimensão espaçotemporal e o modo como ela é trabalhada no projeto dos livros ilustrados representam sua condição narrativa especial, assim como caracterizam a particularidade da linguagem. Reconhecendo isso, as autoras transferem o contraponto à ideia do planejamento gráfico para em seguida voltar ao sistema interno da dinâmica palavras-imagens:

Enquanto as imagens, e particularmente uma sequência delas em um livro ilustrado, enfrentam com sucesso esse problema de diversas maneiras, é na interação de palavras e imagens que novas e fascinantes soluções podem ser encontradas. (NIKOLJEVA; SCOTT, 2011, p. 45)

Correspondendo então ao desafio máximo de interação entre signos, nas relações espaço-tempo mais essenciais à narrativa, como já observado no âmbito da teoria literária, esse último contraponto apresentado por Nikolajeva e Scott fecha o ciclo da dinâmica palavras-imagens em que se constrói a linguagem dos livros ilustrados.

A partir dessa breve revisão das contribuições de Nikolajeva e Scott, associadas ao quadro de premissas anterior, torna-se possível compreender sua relevância para este estudo. Apropriando-se do contraponto como instrumento de análise, que articula componentes da teoria literária e da semiótica para identificar elementos de uma gramática própria, a proposta das autoras coloca em destaque o ponto potencialmente forte da dimensão criativa da linguagem dos livros ilustrados. Fazendo isso, fornece elementos para compreender em que espaço e a partir de que premissas da linguagem, na produção de significados, a fantasia pode trabalhar: a ironia de sentidos produzida por formas distintas, verbal e visual, ambiguidade, dito e não dito, versões concorrentes sobre uma mesma história e sobre o mundo, a dúvida entre quem fala e quem vê, ou ouve, constituem parte desse núcleo.

A construção narrativa seria composta então por um processo em que, jocosamente, absurdamente ou fantasticamente, elementos se desmentem, contradizem ou simplesmente produzem significados outros que trabalham nas margens de uma hipótese linear.

2.16.3 O autor-ilustrador e a dupla autoria

Mas quem controla esse processo de construção narrativa que se articula por meio do domínio de signos tão díspares?

Segundo Nikolajeva e Scott:

Muitos dos casos mais estimulantes de contraponto entre texto e imagem serão encontrados em livros de um mesmo autor ilustrador, que tenha total liberdade para escolher qual dos dois aspectos do iconotexto levará a carga principal da narrativa. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 33)

A figura do autor-ilustrador é sem dúvida fundamental nesse tipo de produção, pois como, se viu, existe uma condição autoral inegável nos livros ilustrados, em que a intenção e a estratégia narrativa dependem da articulação global dos signos da linguagem. Nesse sentido, seria Munari a inaugurar (BOERO; DE LUCA, 2017) novo ciclo na literatura para a infância, principalmente com criações para os mais pequenos.

Fig. 57] “I Prelibri”, de Bruno Munari. (Milano: Danese, 1980. Atualmente parte do catálogo da editora Corraini) | Fonte: <<https://www.facebook.com/natiperleggere/photos/a.453235586746.242545.305712251746/10154515824541747/?type=3&theater>>

Fig. 58] “Toc-toc. Chi è? Apri la porta” (coleção “I libri Munari”, n. 3), de Bruno Munari. (Verona: Mondadori, 1945) | Fonte: Maffei (2008)

Fig. 59] “Nella notte buia”, de Bruno Munari. (Milano: Muggiani Editori, 1956) | Fonte: Maffei (2008)

Fig. 60] “Toc-toc. Chi è? Apri la porta”: páginas internas | Fonte: Maffei (2008)

Mesmo assim, outras experiências podem se inscrever nas possibilidades de criação dos livros ilustrados, por exemplo a da dupla autoria. Como confirma o próprio Boero: “Não necessariamente autores-ilustradores, pois hoje [...] muitos extraordinários ilustradores ‘leem’ as histórias de maneira original e parecem fazê-las renascer” (informação pessoal, tradução nossa)⁷². Boero se refere à produção italiana, representada, por exemplo, pela colaboração do autor-ilustrador Roberto Innocenti com o reconhecido autor de literatura infantil norte-americano J. Patrick Lewis, mas hoje em dia o fenômeno da dupla autoria se repete em diversos países.

Assim é o caso do ilustrador canadense Jon Klassen e do escritor norte-americano Mac Barnett; ou do autor irlandês radicado nos Estados Unidos Oliver Jeffers, e do artista e poeta inglês multiperformático Sam Winston, cujo livro “A child of books” ganhou o Bologna Ragazzi Award em 2017. Há também, como cita

⁷² Entrevista concedida por email em 18 nov. 2017. “Non necessariamente autori-illustratori anche perché oggi in Italia molti straordinari illustratori ‘leggono’ le storie in modo originale e sembrano farle rinascere.”

Linden (2013, p. 212), a colaboração entre o experiente autor-ilustrador francês Olivier Douzou e outra autora-ilustradora francesa, Frédérique Bertrand. Do mesmo modo acontece na produção sueca em que, conforme afirmam Nikolajeva e Scott (2011, p. 33), as colaborações costumam acontecer a partir de “estreita colaboração entre escritor e artista”. Elas defendem: “o pré-requisito aparente é uma colaboração estreita entre autor e ilustrador, na qual o autor deixa lacunas para o ilustrador preencher com imagens visuais” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 33).

Por fim, sobre o papel do ilustrador e de sua “tradução” (intersemiótica), uma nota de Faeti (2010), o escritor que introduziu a “leitura de figuras” na análise da literatura italiana sobre a infância.

Existe [...] no ilustrador uma intenção mais ou menos explícita que o leva a ser de qualquer maneira intérprete, a criar uma hermenêutica própria que amiúde, mesmo respeitando os textos, não renuncia a uma própria autonomia. (FAETI, 2010, p. 17, tradução nossa)

A respeito de ilustradores, traduções e Rodari, Faeti afirma que o autor de “Gramática da Fantasia” procura e “ainda procurará longamente aquele ‘tradutor’ em imagens que dê vida plenamente, e realmente, àquele seu mundo festivo e complexo, auroral mas permeado de dúvidas, de problemas, de temores”. (FAETI, 2010, p. 14, tradução nossa)

2.16.4 A (dia)gramática de Linden

Em seguida ao trabalho investigativo de Nikolajeva e Scott, aparece, em 2006, o de Linden, “Para ler o livro ilustrado”, que observa os principais componentes e aspectos que interagem nos livros, articulados pelo planejamento gráfico, ou seja, assumindo este como planejamento narrativo — uma visão congruente com a premissa deste estudo. Assim ela descreve:

[...] ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem [...] é muito mais [...] é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, de relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma relação à outra [...] Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor. (LINDEN, 2011, p. 8-9)

Para dar fundamento a tal perspectiva — que se entende ser de projeto, como conceito da poética visual aqui proposta — Linden apresenta os livros ilustrados a partir da leitura, na intenção evidente de sublinhar: 1) a experiência narrativa proposta por esses livros; 2) o grau de complexidade de uma leitura aparentemente fácil em correspondência ao grau de complexidade do objeto narrativo: os diferentes níveis de leitura correspondendo aos níveis de significados possíveis resultantes de sua composição. Apresentando o estudo, Linden declara (2011, p. 7):

Tocamos aqui no aspecto paradoxal do livro ilustrado: inicialmente destinado aos mais jovens, a priori menos experientes em matéria de leitura, ele se consolida como uma forma de expressão por seu todo, e não exige menos competência estabelecida e diversificada de leitura.

E prossegue (p. 9):

O presente trabalho [...] pretende acompanhar o leitor nesse distanciamento indispensável para a compreensão total do livro ilustrado. Parte da imagem e do texto, unidades da página dupla, para alcançar uma visão global do livro. No intuito de demonstrar a especificidade do livro contemporâneo, este estudo o considera não apenas um objeto cujas mensagens contribuem para a produção do sentido, mas um conjunto coerente de interações entre textos, imagens e suportes.

Linden também denuncia a escassez, em âmbito francês, de uma bibliografia crítica que explique os aspectos de planejamento que compõem o conjunto global do livro ilustrado. Na França, ela aponta, desde o trabalho “L’image dans le livre pour enfants” (1975), de Marion Durand e Gérard Bertrand, “as tentativas de análise do livro ilustrado enquanto tal, como obra, permanecem parciais ou restritas ao campo da didática” (LINDEN, 2011, p. 7).

2.16.5 Uma diagramação multiforme

A contribuição mais relevante de Linden para a perspectiva deste estudo é o reconhecimento de uma condição particular do livro ilustrado: o fato de não possuir uma diagramação identificável, ao contrário, por exemplo, da história em quadrinhos (GROENSTEEN, 2015). Ela afirma:

As organizações internas do livro ilustrado e as ocupações do suporte parecem quase infinitas, jogando com o tamanho das mensagens, com seu aspecto formal, com a separação entre elas, a ocupação da página dupla. (LINDEN, 2011, p. 87)

Para sublinhar esse aspecto importante de distinção formal, Linden acrescenta (p. 87): “mais que qualquer outro suporte, o discurso completo é percebido na escala do livro, na sequência das páginas viradas”.

O reconhecimento desta particularidade multiforme da diagramação, oferecida pelo suporte — que, a partir da percepção de uma sequencialidade, trabalha o contraponto entre texto e imagens, como definido por Nikolajeva e Scott —, é relevante enquanto define o objeto narrativo.

Se, por um lado, absorve em si expressões diversas advindas das linguagens de outros meios, notadamente cinema e história em quadrinhos, ou cenografia teatral, sua configuração realiza-se especificamente a partir da forma livro, que responde a características de suporte tradicionalmente conhecidas, como a da sequência das páginas. Ao mesmo tempo, a forma livro revela-se extremamente versátil, e isso, como se viu, acontece por meio da diagramação, que organiza as dimensões espaciais e temporais de maneiras “quase infinitas”, como apontado por Linden. Graficamente é nisso que se reconhece o caráter híbrido da narrativa dos livros ilustrados.

Fig. 61] “La dame hiver”, dos Irmãos Grimm, ilustração de Nathalie Novi (Paris: Didier Jeunesse, 2002). Exemplo de diagramação de *dissociação* (LINDEN, 2011) | Fonte: reprodução autora da obra citada

Fig. 62] "Moi et rien", de Kitty Crowther (Bruxelas: Pastel, 2000). Exemplo de diagramação de *associação* (LINDEN, 2011) | Fonte: reprodução autora da obra citada

Fig. 63] "Corbelle et Corbillo: cinq rêves, six farces et un voyage", de Yvan Pommaux (Paris: L'École des Loisirs, 2003). Exemplo de diagramação de *compartmentação* (LINDEN, 2011) | Fonte: reprodução autora da obra citada

Fig. 64] “Ma maison”, de Delphine Durand (Rodez: Éditions du Rouergue, 2000). Exemplo de diagramação de *conjunção* (LINDEN, 2011) | Fonte: reprodução autora da obra citada

Se o planejamento gráfico rege a estratégia narrativa, é necessário identificar, ao menos, algumas modalidades centrais da composição. Uma vez que esta se estabelece a partir da relação imagens e texto, Linden propõe quatro tipos de diagramação, baseados na dinâmica visual-verbal, que seguem os seguintes critérios, identificados pela autora:

1) *Dissociação*. Separação nítida entre espaço da imagem e espaço do texto, em geral divididos pela dobra da página, mas não necessariamente. A imagem ocupa de preferência a página do lado direito, considerado o espaço nobre da página dupla por ser o primeiro a que o olhar do leitor se dirige, valorizando-se assim a imagem ao conferir-lhe um lugar convencionadamente de destaque.

Neste tipo de livro ilustrado, o leitor passa sucessivamente da observação da imagem para a leitura do texto, cada um se desvelando em alternância. Quando os textos são curtos [...] fica difícil definir se são as imagens que suscitam pausas na leitura do texto

ou o contrário. Resulta daí um ritmo de leitura um tanto vagaroso. (LINDEN, 2011, p. 69)

2) *Associação*. “A diagramação mais comum, no tocante ao livro ilustrado” (2011, p. 68), rompe a relação de dissociação anterior, entre página de texto e página de imagem, e “reúne pelo menos um enunciado verbal e um enunciado visual no espaço da página” (p. 68). Pode-se apresentar de diversas maneiras: separação por linhas ou fundos diferentes para cada enunciado. A imagem pode também ocupar a totalidade da página, ou mesmo da página dupla, assim como “sangrar” a margem do papel (ocupar a totalidade da folha, sem molduras). “O texto então se inscreve num espaço ‘dessemantizado’ da imagem (espaço da representação figurativa que não seja portador de sentido)” (p. 68). Assim como vários textos e várias imagens, “claramente distintos”, podem ainda se organizar no espaço da mesma página ou da página dupla.

Essas diferentes estruturas terão implicações diversas, dependendo de se querer misturar textos com imagens, associá-los ou distingui-los, escolha que resultará principalmente na intenção narrativa. A leitura se torna mais dinâmica por meio dessa rápida sucessão de imagens e textos curtos. (LINDEN, 2011, p. 69)

3) *Compartimentação*. Semelhante à diagramação da história em quadrinhos, divide o espaço da página ou dupla de páginas em várias imagens emolduradas, em que o texto fica inscrito em balões ou próximo a esses quadros, podendo até não existir: a sequência de imagens, nesse caso, prescinde do texto. No entanto, existe distinção:

Embora, em alguns casos, os criadores possam produzir páginas que se assemelhem a pranchas de histórias em quadrinhos, a diagramação do livro ilustrado contém algumas especificidades. Maiores em tamanho e em quantidade, as imagens são mais subordinadas ao movimento de continuidade entre as páginas. A compartimentação do espaço é menos importante, e as imagens se organizam principalmente em um nível ou dois, como é o caso [...] dos livros ilustrados de Claude Ponti, Yvan Pommaux e Raymond Briggs. (LINDEN, 2011, p. 69)

4) *Conjunção*. Caracteriza-se pela mescla de diferentes enunciados sobre o suporte: textos e imagens não são dispostos em espaços reservados, mas “articulados numa composição geral, na maioria das vezes realizada em página

dupla”. A diferença maior em relação à diagramação *associativa* “está na apresentação de vários enunciados, muitas vezes indistintos, que denota antes uma contiguidade do que uma continuidade” (LINDEN, 2011, p. 69)⁷³.

Os enunciados ficam entremeados, e não justapostos, e os textos, de modo literal, integram a imagem. Sejam elas visuais ou verbais, as mensagens se revelam conjunta e globalmente, ao passo que na diagramação “associativa”, mesmo que várias mensagens estejam lado a lado, elas tendem a ser percebidas uma a uma, em sucessão (mesmo que a ordem de leitura possa ser uma questão polêmica). (LINDEN, 2011, p. 69)

Nesse tipo de diagramação:

[...] é difícil isolar o texto da imagem, pois um participa do outro no âmbito de uma expressão decididamente plástica. Os diferentes enunciados se organizam de modo coerente numa composição única que poderia ser comparada à do cartaz. (LINDEN, 2011, p. 69)

Sobre esse ponto, é importante ressaltar a característica de se trabalhar o suporte como espaço único composto pela página dupla, para entender melhor a condição narrativa da *conjunção*: em que todos os códigos tendem a se converter em imagem. Linden (2011, p. 73) explica que: “Quando o livro ilustrado propõe uma sucessão de imagens sangradas, a página dupla pode então ser assimilada a uma tela: o suporte é uma moldura invariável sobre a qual se estendem as representações”.

Em seguida, ela lembra a distinção entre moldura e tela conforme a definição do teórico e crítico de cinema André Bazin (1918-1958):

Os limites da tela não são, como o vocabulário técnico pode às vezes sugerir, moldura da imagem, e sim, um esconderijo que pode revelar

⁷³ A esse respeito Linden emprega a distinção de Benoît Peeters que com ela qualifica a paginação do cartunista e animador norte-americano Windsor McCay (1869-1934), pioneiro na técnica de desenhos animados, tendo criado o padrão seguido por Walt Disney e outros: “contrariamente a todos os autores que viriam depois dele, McCay considera a prancha um espaço de contiguidades, mais do que continuidades” (PEETERS, Benoît. **Lire la bande dessinée** (1998). Paris: Flammarion, 2002, p. 46).

apenas parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro; e, ao contrário, tudo o que é mostrado na tela supostamente deve se estender indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela é centrífuga. (BAZIN apud LINDEN, 2011, p. 74)⁷⁴

Conceito que remete à imagem do mundo narrativo proposto por Eco: como um “mundo mais pobre” inscrito no mundo real e que trabalha, também, com a ideia de campo e extracampo do cinema, que o enquadramento da tela e seus cortes constroem. Linden (2011) observa que algumas imagens apenas sugerem esse extracampo, ao passo que outras forçam sua existência imaginária por meio de linhas de fuga, objetos cortados pela moldura, portas ou janelas abertas, reflexos de espelhos etc.

Ela comenta que a partir das indicações oferecidas por uma imagem, o espectador efetuará todo um trabalho de reconstrução em função tanto dos dados visuais da imagem quanto de sua própria elaboração mental, e que esta:

[...] depende das convenções, das referências culturais e de sua experiência pessoal. O ilustrador pode então brincar com o leitor a partir de seu trabalho de elaboração mental do extracampo, muitas vezes, aliás, inconsciente. (LINDEN, 2011, p. 77)

Figs. 65 e 66] A obra “The three pigs”, de David Wiesner (New York: Clarion Books, 2001), recebeu o prêmio Caldecott Medal Winner em 2002 | Fonte: Linden (2011), reprodução autora da obra citada

⁷⁴ BAZIN, André. Peinture et cinéma. In: _____. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Éd. du Cerf, 1985, p. 188 apud PEE-TERS, Benoît. **Lire la bande dessinée.** Paris: Flammarion, 2002, p. 22.

Fig. 67] "Jogar com a moldura permite seguramente indicar ao leitor o seu papel crítico" (LINDEN, 2011, p. 74)

Fig. 68] Exemplo de exercício de extracampo no livro de Wiesner. "Contra o hábito de um conto desgastado, opõe-se então uma ficção pura" (LINDEN, 2011, p. 75) | Fonte (figs. 67-68): Linden (2011), reprodução autora da obra citada

Por fim, sobre a relação imagens e textos, destaca-se que Linden pretende superar as noções de repetição, complementaridade ou contradição dos outros autores, propondo três chaves de classificação: *redundância*, quando há sobreposição total dos conteúdos, em que nada no texto ou na imagem vai além do outro (isotopia narrativa), ou parcial, em que há congruência do discurso, mas um deles diz mais que o outro; *colaboração*, quando acontece divergência construtiva mas colaboração em preencher as lacunas de um e de outro signo, cada qual conduzindo a narrativa; e *disjunção*, em que textos e imagens seguem narrativas paralelas, havendo uma disjunção dos conteúdos e, portanto, contradição entre uns e outros.

2.16.5.1 “Cada um vê aquilo que sabe”⁷⁵

Aqui, sobre o trabalho da imaginação operado pela estratégia do projeto gráfico dos livros, chega-se à questão fundamental da teoria munariana sobre comunicação visual, na tangência entre arte e design. Munari defende que o objetivo do comunicador visual, notadamente o designer, é encontrar as “imagens comuns a muitos” para que seja possível construir e comunicar mensagens compreensíveis. Uma premissa fundamental — que serve para compreender tanto o sentido de *comunicação visual*, quanto o de *imagem objetiva* (MUNARI, 1993a, p. 15). Esse princípio é compartilhado por outro comunicador visual de referência na história do design, Milton Glaser (1929-), que já afirmou que o completamente novo não é compreensível⁷⁶. Para que se entenda o princípio, Munari argumenta:

Cada um possui um acervo de imagens que faz parte do seu mundo pessoal, acervo que veio se criando durante toda a vida da pessoa e que ela acumulou; imagens conscientes e inconscientes, imagens longínquas da primeira infância e imagens próximas, e, junto às imagens, estritamente ligadas a estas, as emoções. [...] É com este bloco pessoal que acontece o contato, é neste bloco de imagens e sensações subjetivas que é preciso procurar aquelas objetivas, as imagens comuns a muitos. Assim será possível saber quais imagens, quais formas, quais cores utilizar para comunicar determinadas informações a uma determinada categoria de público. [...] (MUNARI, 1993a, p. 15, tradução nossa)

Na exposição do conceito, Munari aponta para o tema dos repertórios: o do leitor, como visto a propósito dos mundos ficcionais, e o do autor, neste caso o designer ou ilustrador, que vai “saber quais imagens, quais formas, quais cores utilizar para comunicar determinadas informações a uma determinada categoria de público [...]”, operando, assim, a partir de uma determinada gramática:

⁷⁵ MUNARI, Bruno. **Design e comunicazione visiva**. Bari: Laterza, 1993, p. 16.

⁷⁶ Ver em PIVETTI, Michaela. **Planejamento e Representação Gráfica no Jornalismo Impresso. A Linguagem Jornalística e a Experiência Nacional**. São Paulo: USP, 2006, p. 63.

Conhecer as imagens que nos cercam quer dizer também expandir as possibilidades de contatos com a realidade; quer dizer enxergar mais e compreender mais. Muito interessante, por exemplo, é ver as estruturas das coisas [...]. (MUNARI, 1993a, p. 16, tradução nossa)

Mas entre os objetivos do artista e do designer haveria uma diferença, e é interessante entender essa distinção a partir das palavras de Munari, para também compreender, em seguida, a condição formal mais recente dos livros ilustrados. Ele explica:

Como podem facilmente compreender não existe aqui o artista que diz: “vejo a coisa assim e os outros que se entendam, se não me entendem pior pra eles”. O artista que tem uma imagem pessoal do mundo tem valor somente se a comunicação visual, o suporte da imagem, tem um valor objetivo, caso contrário entra-se no mundo dos códigos mais ou menos secretos, de maneira que certas mensagens são compreendidas somente por poucas pessoas; inclusive por aquelas que, justamente, já conhecem a mensagem. (MUNARI, 1993a, p. 15-16, tradução nossa)

2.16.5.2 O poético artístico e a poética visual do projeto

Essa questão entre valor objetivo e subjetivo serve para problematizar as características que Linden apresenta como mais recentes entre as formas do livro ilustrado, que estariam representadas na diagramação de *conjunção*. A autora prossegue a respeito da condição narrativa desse último tipo:

A própria noção de narrativa passa a ser questionada. Por certo, os livros ilustrados que atendem a esse tipo de organização não raro desenvolvem um discurso mais poético do que narrativo, favorecendo além disso a “livre” exploração das diversas mensagens por parte do leitor. Tais diagramações são características da produção dos últimos dez anos [...]. (LINDEN, 2011, p. 70)

Associando essa forma mais recente à outra tendência (também recente) de um retorno à narrativa, sinalizada por Linden e representada pelos *narrative picturebooks*, haveria então dois modelos no atual cenário da produção,

conforme as definições da autora: o do cartaz, correspondendo à diagramação por *conjunção*, e o modelo *associativo*, ou até *desassociativo* (de diagramação). A novidade permanece no papel narrativo da figuração icônica: não mais de complementaridade ao texto, como no caso antigo dos textos ilustrados (Hunt, 2010), mas de “interdependência”, conforme alcunhado pela editora norte-americana Barbara Bader, em 1972, lembrada por Terrusi (2017a, p. 94). O primeiro (*conjunção*) operando “em relação à página dupla” isoladamente mais do que “em relação ao livro como um todo”, e o segundo (*associativo* ou *desassociativo*) trabalhando na relação sequencial das páginas, inclusive as duplas.

A diferença entre os dois modelos, um mais artístico e outro mais narrativo, parece seguir, por analogia com a literatura, a distinção entre poesia e prosa, só que uma prosa de narrativa moderna, que experimenta novas estruturas, uma “prosa poética”, como Rodari gostava de chamar em homenagem ao romance moderno e às vanguardas literárias. Uma gramática contemporânea da fantasia dos livros ilustrados precisa então se medir com esses dois modelos: um mais afim a certo ideal de “(inter)expressividade” do design contemporâneo, e outro mais próximo ao princípio de projeto que o configurou historicamente até hoje, representado pela premissa de uma comunicação visual exposta nos termos de Munari.

Se nos anos noventa o design se impôs a partir da tecnologia, que permitiu rever seus fundamentos (LUPTON; PHILIPPS, 2008) na relação com o manejo dos elementos do alfabeto visual, agilizando o planejamento gráfico e a fusão com outras estruturas de linguagem (cinema, vídeo, *graphic motion*, animação, história em quadrinhos etc.), no século XXI procura se reafirmar como projeto em um sistema de comunicação amplificado pela fluidez dos discursos, das estruturas e das formas, afetados pelas rápidas inovações técnicas. Condição que leva a um estado de permanente heterogeneidade da Forma (FRANCASTEL, 1993)⁷⁷, que no tempo histórico nunca foi única, mas certamente menos efêmera. Isso tornaria o design mais distante da perspectiva de projeto proposta por Argan (2003), aproximando-o do sentido de “programa” que o

⁷⁷ Para Francastel, Forma não é objeto, mas estrutura. Para o autor existe uma distinção entre formas e Forma: “todo objeto é forma, mas não existe transformação senão quando aparece uma Forma. [...] Uma forma consiste na descoberta de um Esquema de pensamento imaginário a partir do qual os artistas organizam diferentes matérias” (FRANCASTEL, 1993, p. 10). Ele afirma: “Uma problemática do imaginário que não engendrassse vez por outra uma Forma seria inútil” (p. 13).

autor lhe contrapunha e anunciava nas décadas passadas (anos oitenta)⁷⁸.

Mas, como diz Munari (1993a, p. 11), trata-se de “adaptar o programa aos indivíduos e não vice-versa”. É preciso então, além de descrever as novas possíveis formas, saber interpretá-las. Do ponto de vista criativo, do design e da arte literária, significaria não apenas buscar “formas mais refinadas, mas também formas que expressem um sentido novo” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 10). É nesse contexto que se inserem as narrativas da literatura para a infância como objeto de estudo formal.

2.16.6 Gramática: notas ao redor do termo

Gramática é um termo que cobre um amplo espectro de conceitos entre diversos campos científicos, de sentido tanto restrito (normativo) quanto abrangente (teórico abstrato). Considerando que cada campo enfrenta problemas distintos e que o uso de um léxico comum não significa o compartilhamento de um conceito, gramática pode ser entendida como aquela que descreve e interpreta o conjunto compositivo de uma linguagem, nas dimensões formais e de funcionalidade que a configuram: componentes, modalidades, funções, padrões gerais e específicos. A noção se presta principalmente aos campos que de alguma maneira trabalham a linguagem, tendo por apoio a teoria linguística, mas não necessariamente se restringindo a esta. Particularmente, apropriam-se do termo disciplinas como as ciências computacionais ou a matemática.

Na teoria do conhecimento, observou-se, a partir da “Gramatologia” de Derrida, um dos entendimentos que a filosofia faz da escrita e da fala a partir do conceito. Seguindo pelas direções da linguística teórica⁷⁹, além do referen-

⁷⁸ Sobre a “crise do design” identificada por Argan no fim do século XX, ele explica: A “crise [do design] se manifesta como uma crescente divergência entre programação e projeto: a programação, como pré-ordenamento calculado e quase mecânico tende não mais a preceder o projeto, mas a substituí-lo como pesquisa de soluções dialéticas às contradições que se determinam, de vez em vez, na sociedade” (ARGAN, 2003, p. 203, tradução nossa).

⁷⁹ A respeito da linguística teórica, o filósofo australiano John Passmore (1914-2004), em seu texto “Chomsky, os estruturalistas e a fundação da linguística moderna” (*Recent Philosophers*, London: Duckworth, 1988, p. 33-38), afirma: “A linguagem, como Leibniz sugeriu, é ‘um espelho da mente’; a linguística teórica é uma teoria da mente humana, um ramo da psicologia cognitiva — e não, como para Saussure, da psicologia social”.

cial saussuriano⁸⁰, há também as gramáticas estruturalistas de Noam Chomsky (1928-), da teorização em torno da *Gramática gen e ativa transformacional* por ele criada: leitor de Lévi-Strauss, Chomsky propõe uma gramática como elemento abstrato e inconsciente (linguístico), em que as possibilidades criativas acontecem a partir de um substrato de conhecimento finito e apreendido inconscientemente desde a infância.

No entanto, passando da linguística à semiótica, entra-se no domínio da comunicação visual e, a partir daí, outra instrumentação utiliza a noção de gramática: de um lado as formas, do outro os signos.

Do primeiro lado, na arquitetura, por meio dos *patterns* — enquanto “métodos de projeção como linguagem de padrões” (MORAES, 2016, p. 4) — mencionou-se o trabalho de Christopher Alexander, que, juntamente com as gramáticas da forma (*shape grammars*) dos teóricos de ciência computacional norte-americanos, George Stiny e James Gips, comporia quadro teórico de metodologias de projeto, surgido nas décadas de sessenta e setenta (MORAES, 2016).

Do lado dos signos, e sempre a partir da ideia de *patterns*, viu-se a proposta de Gui Bonsiepe baseada na retórica clássica, uma “gramática” composta por *patterns* retórico-visuais para análise de mensagens, principalmente publicitárias.

Em direção à semiótica, duas obras são particularmente mencionadas por educadores, comunicadores e estudiosos de imagens em geral. A primeira é “Systemic Functional Grammar” (1985), do linguista inglês Michael Alexander Kirkwood Halliday (1925-), obra que ainda no plano da teoria linguística propõe o funcionamento da linguagem em relação com a sociedade, e, prosseguindo pelo caminho semiótico a partir das bases teóricas de Halliday, “The Grammar of Visual Design” (2008), do semiólogo inglês Gunther Kress (1940-) e do linguista e comunicador holandês Theo van Leeuwen. A respeito da gramática, Halliday afirma:

⁸⁰ A esse respeito ver também o que comentam, para a teoria do design, LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott. **Design, escrita, pesquisa: a escrita no design gráfico**. Porto Alegre: Bookman, 2012, no capítulo “Desconstrução e design gráfico”, p. 13.

Gramática vai além de regras formais de correção. Ela é um meio de representar padrões da experiência. Ela possibilita aos seres humanos construir uma imagem mental da realidade, a fim de dar sentido às experiências que acontecem ao seu redor e dentro deles. (apud KRESS; LEEUWEN, 2008, p. 2)

A partir do conceito de funcionalidade, Kress e Leeuwen apresentam uma teorização semiótica funcional das imagens, propondo uma metodologia baseada no que chamam de “metafunção ideacional”. Baseando-se em imagens de todo tipo, retiradas de diversos contextos, as interpretações dos autores são utilizadas por outros pesquisadores para analisar, por exemplo, a multimodalidade dos textos contemporâneos no sistema da comunicação ocidental determinada pela tecnologia. Um sistema em que se presume que a linguagem visual tenda a predominar, mas ainda sem o grau de domínio necessário, segundo os autores.

Trata-se, portanto e como já apontado, de uma proposta de letramento visual bastante em sintonia com linhas de pensamento mais recentes, não somente por parte do design, mas de outros campos disciplinares. Um caminho sinalizado também por Salisbury e Styles, que se referem a “The Grammar of Visual Design” (2008) e citam novamente Nodelman (2004):

Tornar a nós mesmos e a nossos filhos mais conscientes da semiótica dessas obras, por meio das quais vamos mostrar-lhes o seu mundo e a si mesmos, nos permitirá dar-lhes o poder de administrar suas próprias subjetividades. (apud SALISBURY; STYLES, 2013, p. 91)

Kress e Leeuwen (2008, p. 17), como outros autores contemporâneos, reivindicam essa falta de letramento face à “esmagadora evidência da importância da comunicação visual” e consideram problemática a corrente “ausência de significados para falar e pensar a respeito do que é comunicado atualmente pelas imagens e pelo design visual” (p. 17).

A interpretação semiótica, e baseada na função social dos significados, como a defendida pelos autores, sai do espectro de interesse deste estudo. No entanto, a compreensão de uma gramática abrangente, descritiva e interpretativa e não normativa, que compreenda a comunicação visual como um campo amplo de direcionamento de análise, pode servir de subsídio para as definições sobre a concepção de gramática — termo familiar no âmbito do design que trata de todas as instâncias da linguagem visual, da forma ao planejamento.

Em 1994, apresentando seu “Graphic design. A concise history”, o estúdio-inglês Richard Hollis escrevia:

Design gráfico pode ser entendido como uma modalidade de linguagem com uma gramática incerta e um vocabulário em constante expansão: a natureza imprecisa de suas regras significa que pode apenas ser estudado, não aprendido [...]. Não podemos entender adequadamente uma peça de design gráfico a não ser que leiamos as palavras. Esta obra procura deixar claro por que texto e imagens aparecem como aparecem. A preocupação primeira não é com o modo como elas aparecem, mas com aquilo que, juntos [texto e imagens], podem fazer significar (HOLLIS, 1994, p. 10, tradução nossa).

Em 2005, o designer e consultor de *branding* norueguês Christian Leborg, herdando as concepções de Dondis ou mesmo de Munari, escreve, em “Gramática visual” (2015, p. 5): “Nós pensamos de maneira diferente quando temos uma linguagem para descrever”.

Por fim, e voltando ao objeto de estudo, também Terrusi, como outros autores que se dedicam à literatura para a infância, a exemplo de Boero e Coelho, lança mão do termo *gramática*. Defendendo a necessidade de um letramento visual, sempre em sintonia com o pensamento contemporâneo, ela argumenta (2017a, p. 156):

Identificar a extraordinária “expansão da visualidade” no mundo que nos cerca significa também buscar uma maior consciência no reconhecimento de com quais gramáticas as figuras exercitam sua função narrativa e sugestiva e, portanto, saber “lê-las” com maior liberdade e sentido crítico.

Por último, mas mais importante que todos, desenvolvendo o sentido de uma gramática da inventividade e da criatividade na arte literária, a partir da qual trabalhar as possibilidades da fantasia, está Rodari. Mentor da proposta deste estudo, Munari representa a ponta verbal do espectro narrativo que se procura observar: do outro lado, ou deste — do design —, encontra-se Munari, que define o conceito de fantasia a partir da comunicação visual, por meio da qual a linguagem dos livros ilustrados se dá a ver (ou ler).

2.16.7 A gramática da fantasia

Rodari e Munari compartilham dois princípios que permitem entender a gramática da fantasia, que, embora não tenha sido concebida em explícita parceria, é fruto de um mesmo repertório de referências e ideário criativo: 1) de que não existe liberdade sem haver técnica e, portanto, regras; 2) de que ciência e arte procedem por binários estruturais e metodológicos semelhantes.

Princípios que precisam ser vistos de perto, na perspectiva dos próprios autores: entendendo-se que, sempre, a autonomia de pensamento representa para ambos liberdade, e é condição do operar criativo da fantasia sobre o agir da imaginação. “A imaginação é um ato, não uma coisa”, destaca Rodari (1982, p. 161), citando Sartre⁸¹.

A respeito do primeiro princípio, Rodari afirma: “A liberdade precisa do suporte da técnica, em um equilíbrio difícil, mas necessário” (1982, p. 177). Enquanto Munari declara:

*A técnica tem suas exigências práticas, a arte as suas regras. Nunca vou me cansar de dizê-lo. E enquanto o homem souber exercitar a própria fantasia e utilizar essas regras, a arte terá sempre a sua função, diria, fundante. De se abrir para o mundo e de relacionar-se com ele. De convocar e evocar novas imagens, de pensar e realizar novas sinalizações. Desde que se respeitem as regras e se saiba olhar o mundo com olhos libertos de preconceitos. (MUNARI em entrevista a PEDICINI apud BOERO; DE LUCA, 2017, p. 324, tradução nossa)*⁸²

Comentando o trabalho pioneiro de Munari, Boero e De Luca (2017, p. 324) destacam o compartilhamento desse espírito livre que une a criatividade dos dois autores, tanto no plano projetual quanto teórico:

⁸¹ SARTRE, Jean-Paul. *L'immaginazione*. Firenze: Bompiani, p. 104.

⁸² “La tecnica ha le sue esigenze pratiche, l'arte le sue regole. Non mi stancherò mai di dirlo. E finché l'uomo saprà esercitare la propria fantasia e utilizzare queste regole, l'arte avrà sempre la sua funzione, direi, fondante. Di aprirsi al mondo e di relazionarsi ad esso. Di richiamare e evocare nuove immagini, di pensare e realizzare nuovi segnali. Purchè si rispettino le regole e si sappia guardare il mondo con occhi liberi da preconcetti.” PEDICINI, G. Segnali per l'immaginazione. Intervista a Bruno Munari, in “Riforma della scuola”, n. 11, novembre 1990.

Figs. 69 e 70] A editora Einaudi relançou, a partir de 2010, a coleção completa das obras de Gianni Rodari (estande da mostra “Giro Giro Tondo. Design for Children”, Museu do Design da Triennale, em Milão, 2017) | Fonte: autora

[Munari] desde os anos trinta é o intérprete mais autêntico dessa “gratuidade” do signo, “inutilidade” da palavra, deste “jogo da arte”, que não por acaso encontra uma margem inclusive teórica em Rodari, de cuja obra ele se torna prodigioso ilustrador na colaboração com a editora [Einaudi]. (BOERO; DE LUCA, 2017, p. 324, tradução nossa).

Sobre o segundo princípio (de que ciência e arte procedem por binários estruturais e metodológicos semelhantes), nota-se que Rodari simpatiza com a teorização encontrada no volume “La scienza e l’arte” (A ciência e a arte), de Ugo Volli (1972)⁸³, que argumenta a favor de “analogias e homologias de estrutura entre metodologia estética e científica”, cuja tese, reporta Rodari (1982, p. 186), é de que:

trabalho científico e trabalho artístico têm ambos, como característica essencial, a de projetar, de dar sentido, de transformar a realidade: isto é, traduzir objetos e fatos a significados sociais. São semióticas do real.

⁸³ VOLLI, Ugo (org.). *La scienza e l’arte*. Milano: Mazzotta, 1972.

Interpretações em sintonia com a linha de pensamento daqueles anos e de que autores como Kress e Leeuwen (“The Grammar of Visual Design”, 2008) seriam possíveis herdeiros contemporâneos. Mas o que interessa observar é como Rodari se apropria dessas ideias: “O computador, por exemplo” — argumenta ele (1982, p. 186) — “serve ao matemático e serve ao artista que procura novas formas. Pintores, arquitetos e cientistas trabalham juntos nos centros de geração automática de formas plásticas.” Conforme já visto, uma clara referência ao quadro teórico de metodologias de projeto surgido justamente naquelas décadas, em que se desenvolvem, por exemplo, os *patterns* ou os *shape grammars*. Rodari então prossegue declarando que “a fórmula de Nike [Frieder Nike, 1938-] para os *computer-graphics* ficaria muito bem em uma ‘gramática da fantasia’” e por isso a transcreve:

Seja um repertório finito de sinais R, um número finito de regras M para combinar tais sinais entre si e uma intuição finita I que estabeleça de quando em quando quais sinais e quais regras escolher respectivamente entre R e M. O conjunto dos três elementos (R, M, I) representará, portanto, o programa estético. (RODARI, 1982, p. 186)

E assim Rodari adapta a fórmula de Nike à gramática da fantasia:

No qual [...] o I representa a intervenção do acaso. E pode-se também observar que o conjunto tem a forma de um binômio fantástico, no qual R e M, de um lado, são a norma, o I, o arbítrio criativo. (RODARI, 1982, p. 186)

“Também na arte há espaço para a procura exata”, conclui Rodari, citando Paul Klee (1879-1940) e comentando que o artista dizia isso em uma época pré-cibernética⁸⁴.

Recompondo os sentidos, a gramática da fantasia pode então ser representada com a ordem combinatória mostrada na figura 71, em que *intuição* e *acaso* e *dados* e *regras* estão deslocados de uma aparente ordem lógica para enfatizar a intercambialidade das noções de “norma” e “arbítrio criativo” e denunciar certa

⁸⁴ “Procura exata” reverbera para a “Fantasia exata”, de Waldemar Cordeiro (1925-1973), artista e teórico ítalo-brasileiro expoente do concretismo nacional.

“ilegitimidade” do “limite tradicional entre arte e ciência” (RODARI, 1982, p. 186):

Fig. 71] Exercício de representação da gramática rodariana | Fonte: autora

Essa relação de intercâmbio ou de cruzamento interdisciplinar entre campos humanista e científico (ciências exatas), defendida por Rodari, atesta também a ideia de Herbert Read (2016)⁸⁵, para quem desenvolver o pensamento lógico não é necessariamente sacrificar a imaginação, e, paralelamente, a noção de que lógica e método são componentes da criatividade e, portanto, da fantasia, como Rodari e Munari a entendem. “Na arte a regra e o acaso formam uma unidade feliz [...]. A combinação entre regra e acaso é a vida, é a arte, é a fantasia, é o equilíbrio”, declara Munari (apud MAFFEI, 2008, p. 166)⁸⁶.

A partir de tal quadro se destacam dois outros parâmetros compartilhados por Munari e Rodari, que ajudam a caracterizar a gramática da fantasia: o de uma educação por meio da arte (“Giocare con l’Arte”, 1981)⁸⁷ dirigida a todos (“a criatividade de todos, para mudar o mundo” [RODARI, 1982, p. 164]) e o da possibilidade potencial que cada um tem de “descobrir”, com base na realidade (fenômenos), na observação desta (conhecimento e reflexão) e na prática (experiência), um método, um percurso que tenha “caráter jocoso” (RODARI, 1982, p. 164), para trabalhar a criatividade a serviço de um projeto, ao mesmo tempo prático e utópico, e que sirva para tornar o “homem completo” (p. 163).

⁸⁵ READ, Herbert. **Educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

⁸⁶ Divulgação editorial de “La regola e il caso”, de Bruno Munari (Roma: Mano editore, 1984) e “Verbale scritto” (Genova: Il Melangolo, 1992).

⁸⁷ Série sobre experiências-laboratório com crianças em museus da Itália, publicada por Zanichelli, Bolonha, em 1981.

2.16.8 A ruptura (da lógica) e o binômio

Viu-se como fantasia e lógica andam sempre juntas, de um modo ou de outro, e já foi destacada a famosa citação rodariana de Novalis: “Se tivéssemos uma Fantasia, assim como temos uma Lógica, estaria descoberta a arte de inventar”. Neste caso, a relação seria de ruptura, pois inventar representaria também uma não-lógica na medida em que a fantasia, no sentido de imaginação, tem por definição a função de romper a lógica — aqui entendida como fatos baseados na realidade, não como raciocínio, ou inteligência: a distinção que Rodari (1982, p. 87) faz entre uma “lógica fantástica” e “uma lógica-lógica”. Esta função de ruptura reconduz aos processos de representação e de trabalho estético da linguagem, na literatura e, de modo geral, na arte.

Observou-se que na “Gramática da Fantasia” Rodari (1982) trabalha o tempo todo com o conceito de binômio, que ele chama de “binômio fantástico” (p. 20). Munari (1995) também trabalha por meio de contrastes binários para compor suas construções visuais da fantasia.

Nessa perspectiva, romper a lógica e transgredir se realizariam, principalmente, na dinâmica dos opostos, da inversão, do “espelhamento do mundo”, como se viu a partir de Bakhtin, em uma relação mais binária do que múltipla, em que o binário não tem função restritiva (como seríamos levados a pensar hoje em dia), mas serve para operar segundo os mecanismos do pensamento humano desde a primeira infância, onde a dupla e os pares são anteriores ao elemento isolado. Uma noção, portanto, baseada na estrutura mental humana, pela qual passa a ação da imaginação. É ancorada também nesse fundamento que a “lógica fantástica”, ou razão da fantasia, encontra precisão e força de sentido.

Assim a entendem os dois autores, que a partir de princípios cognitivos e perceptivos exploram as possibilidades criativas da fantasia. Rodari, por exemplo, cita Paul Klee, que, no “Teoria da forma e da figuração” (1956) escreve que o conceito não existe sem seu oposto e que não existem conceitos em si, mas em geral “binômios de conceitos” (apud RODARI, 1982, p. 20).

Rodari descreve como uma história pode nascer de um “binômio fantástico” e explica:

“Cavalo-cão” não é exatamente um binômio fantástico. É uma simples associação de elementos de uma mesma classe zoológica. A

imaginação assiste indiferente à evocação dos dois quadrúpedes. É necessária certa distância entre as duas palavras, é necessário que uma seja suficientemente estranha à outra e sua aproximação discretamente insólita, para que a imaginação se veja obrigada a instituir um parentesco entre elas, para criar um conjunto (fantástico) onde os dois elementos estranhos possam conviver. (RODARI, 1982, p. 21)

O exemplo de Rodari conduz a conceitos advindos da semiótica, notadamente de “associação por contiguidade” e “associação por semelhança”, e pode ajudar a compreendê-los, em relação ao exercício da fantasia.

Como explica a autora contemporânea brasileira Lucrécia D’Alessio Ferrara, baseada em David Hume (1711-1776) e Charles Sanders Peirce (1839-1914), “associação por contiguidade” corresponde a um “raciocínio de tipo elementar e se refere a ideias que se associam por serem sugeridas pela experiência [de repetição] cotidiana, numa relação metonímica em que a apreensão de uma parte do sistema traz à memória todo o conjunto do mesmo sistema” (FERRARA, 1993, p. 172); enquanto a “associação por semelhança”, ou “por similaridade”, ao contrário, supõe um “raciocínio mais elaborado e consciente a partir da natureza de duas ideias que se aproximam por força de alguma semelhança ou analogia” (p. 172).

Segundo essas definições, a “contiguidade” corresponderia à associação que se faz entre “cavalo” e “cão” e a “semelhança”, à associação que se poderia fazer, quem sabe, entre um cavalo e um sofá. Para a semiótica, que é a “lógica da linguagem”, o controle de raciocínio exercido pela associação de ideias é completado pela percepção em relação ao controle da experiência, e, segundo definição da mesma autora, o raciocínio e a experiência, de um lado, e a associação e a percepção, de outro, seriam etapas de um mesmo processo e constituiriam elementos fundamentais da linguagem, enquanto representação.

É por meio de tais associações que Munari trabalha a fantasia e propõe um sistema de construções para a linguagem visual. Tal qual faz Rodari na literatura, enquanto linguagem das palavras. Por isso, inclusive, que fantasia e invenção são para os dois autores conceitos e faculdades tão próximas, particularmente para Rodari (que não trabalha no campo dos objetos materiais que precisam ficar fisicamente em pé).

2.16.9 Inventário da figuração fantástica

Se por um lado Munari apresenta alguns exemplos figurativos, retirados da arte popular ou da arte visual moderna, para representar essas construções da fantasia na composição de imagens, Rodari (1982, p. 177) apresenta um inventário que chama de “mercadologia fantástica”, composto por uma figuração de personagens e lugares de fantasia para todos os gostos. Acompanhando o personagem Giovannino Perdigiorno (“I viaggi di Giovannino Perdigiorno”, As viagens de Joãozinho Perdidia), é possível conhecer, “um após o outro”, segundo descrição de Rodari (1982, p. 177-178):

os homens de açúcar, o planeta de chocolate, os homens e sabão, os homens-nuvem, o planeta melancólico, o planeta maluco, os homens “mais” (o mais forte, o mais gordo, o mais pobre etc.), os homens de papel (pautado e quadriculado), os homens de tabaco, o país sem sono (onde se canta a canção-de-acordar, não a de ninar), os homens de vento, o país do nim (onde ninguém sabe dizer não ou sim), o país sem erros (que não existe, mas existirá, talvez).

É interessante notar o que Rodari (1982, p. 178) acrescenta a respeito do uso de sua “mercadologia fantástica” por parte das crianças:

[...] diversas crianças, depois de terem lido as primeiras páginas, não esperavam pelas últimas para inventarem elas próprias países e homens feitos das mais estranhas matérias, do alabastro à energia elétrica. Possuídas pelo projeto e pela ideia, usaram o livro a seu modo, como usam os brinquedos.

Parece ser esse o fim último de uma gramática: permitir diversas combinações possíveis a partir de um repertório finito de padrões, como em um jogo de Lego⁸⁸.

“Conseguir que as crianças sintam vontade de brincar parece-me um belo sucesso, para um livro”, comenta Rodari (1982, p. 178). Disso entendia muito

⁸⁸ Ideia sugerida pelo antropólogo Aramis Luis Silva.

bem Munari que, sempre preocupado em atrair a curiosidade das crianças, expandia o sentido de livro para dimensões extranarrativas que pudessem estabelecer o objeto na condição de prazer que a primeira infância ainda não pode conhecer nos termos estéticos do adulto:

A - Mas para que serve um livro?

B - Para comunicar o saber, ou o prazer, de qualquer maneira para o conhecimento sobre o mundo.

A - Então, se bem entendi, serve para viver melhor.

B - Com frequência, sim.

(MAFFEI, 2008, p. 150)⁸⁹

2.16.10 Uma dupla fantástica: Rodari e Munari

Aludindo ao binômio fantástico rodariano, o famoso escritor e ilustrador italiano Antonio Faeti (2010) resume a parceria dos dois autores da seguinte maneira:

Criou-se [...] uma espécie de binômio fantástico, entre Munari e Rodari que, visto pela moldura da Einaudi de então, era historicamente validíssimo e nascia de uma fundamental constatação. O fresco brilho racionalista de Munari queria transpor, na literatura para a infância, os frutos jocosos de uma pesquisa de vanguarda em que “o jogo como símbolo do mundo” dialogava com o design, com o grafismo, com a sinalização, com todo tipo de experimentação icônica. As palavras de Rodari procediam elas também da vanguarda e da experimentação. [...] Juntos, Munari e Rodari, reconduziam os livros para crianças à pesquisa paralela de poetas e designers, tão viva naquele início dos anos sessenta. (FAETI, 2010, p. 15, tradução nossa)

Para completar, como curiosidade não periférica ao falar de trabalho estético e signos, Faeti alude ao “amor de ambos pela arte tipográfica”, que ele descreve como amor “pelo velho universo gutenberguiano do qual ambos obtinham alimento para a realização de sua poética” (FAETI, 2010, p. 17, tradução nossa).

⁸⁹ Comentário aos “Prelivros”, catálogo de edições para crianças (Milano: Danese, 1980).

A gramática rodariana reúne concepções estéticas e teóricas sobre fantasia, ciência e arte compartilhadas pelos dois autores, Rodari e Munari, que encontram na liberdade e na criatividade um método de ação. O sentido oximórico da associação das palavras “gramática” e “fantasia” explicitaria outro espírito comum: a brincadeira e a jocosidade.

Figs. 72, 73, 74 e 75] Munari e Rodari em atividades com crianças, em Milão e Roma, nos anos setenta, oitenta e noventa | Fonte: acervos web

3. MÉTODOS DE PESQUISA

Fig. 76] Os componentes do método de Munari são:

- 1) problema (P);
- 2) definições do problema (DP);
- 3) componentes do problema (CP);
- 4) recolhimento de dados (RD);
- 5) análise de dados (AD);
- 6) criatividade (C);
- 7) materiais e tecnologia (MT);
- 8) experimentação (SP);
- 9) modelos (M);
- 10) verificação (V);
- 11) desenhos construtivos;
- 12) solução (S).

Fonte: Munari (2017a).

3. MÉTODOS DE PESQUISA

Este estudo parte de um primeiro rol de indagações que surgiram da experiência de projeto com livros ilustrados e de uma série de atividades (oficinas, leituras para escolas e apresentação em evento de design), permitindo uma sistematização preliminar de dados.

Em termos metodológicos define-se como estudo qualitativo, de caráter observacional e seguindo modalidade de inquérito filosófico, no sentido de ensaística. Baseia-se em revisão da literatura; aulas em disciplinas cursadas na área do design, história da arte e teoria literária; pesquisa de campo e dados colhidos a partir de entrevistas semiestruturadas que serviram para ajudar a compreender o estado da arte da literatura contemporânea para a infância e as referências teóricas da literatura infantil italiana.

Entendendo-se um projeto de tese, ou de estudo em geral, como um processo que precisa responder a determinada metodologia cujo objetivo é realizar uma investigação e verificar suas hipóteses, ou questões indagatórias, para resolução de um problema, seja ele teórico ou prático, parece coerente lançar mão de um método extraído da teoria do design. Para esquematizar as etapas do estudo toma-se por base o modelo metodológico proposto por Munari, autor de referência deste estudo que estrutura um processo por ele chamado “esquema de projeção” (2017a, p. 16).

1. Para investigar a noção de fantasia — a partir de “Fantasia” (1968) e “Gramática da Fantasia” (1973) — foi feita uma revisão crítica da literatura, colocando em diálogo os autores de referência, Bruno Munari e Gianni Rodari, com outras autorias, sobretudo representadas por Argan, Eco, Vigotsky, Freud, Pirandello, Hunt, Boero e Terrusi.

2. Para estabelecer relações entre fantasia e literatura a partir de noções da teoria literária e da tradição narrativa também se procedeu no sentido de uma investigação teórica desenvolvida em mais etapas. Dados obtidos das entrevistas e da pesquisa de campo contribuíram para compor o quadro e desenvolver as articulações.

3. Igual processo se deu para estabelecer relações entre projeto e gramática a partir da teoria do design e de estudos sobre a linguagem dos livros ilustrados.

4) Para propor categorias de análise para uma leitura da fantasia em corpo de obras selecionado da produção contemporânea, verificando a correspondência com as hipóteses de trabalho do estudo acerca da noção de fantasia e de gramática, além de revisão de nova literatura, desta vez sobre o tema da linguagem dos livros ilustrados, foi feito um teste de análise de livros para elaborar e depois verificar a pertinência das possíveis categorias.

Os livros ilustrados escolhidos para o corpo de análise foram selecionados com base nos critérios apresentados na seção de “introdução” do primeiro capítulo, aqui repetidos: 1) obras nacionais e internacionais reconhecidas como expoentes da literatura contemporânea para a infância pelos estudos do campo e que tenham, eventualmente, recebido premiações importantes; 2) obras da produção ocidental que tenham sido publicadas no século XXI; 3) obras que apresentem pelo menos uma ou mais categorias propostas pelo estudo.

A pesquisa de campo foi realizada por meio de viagem à Itália, nas cidades de Milão, Bolonha e Roma, com a proposta de: 1) conversar com professores do Politécnico de Milão para apresentar o estudo e obter informações a respeito de design, livros e inovação; 2) encontrar material bibliográfico e fazer pesquisa em biblioteca; 3) realizar série de entrevistas pré-agendadas com editores de referência da literatura para infância, sobretudo de livros ilustrados; 4) inteirar-se do estado da arte, no contexto italiano e europeu; 5) participar da “Bologna Children’s Book Fair”, feira internacional de livros para crianças que se realiza anualmente em Bolonha; 6) entrevistar uma estudiosa (Marcella Terrusi) do campo que articulou boa parte das apresentações de trabalhos premiados da feira; 7) entrevistar uma curadora e crítica de livros para a infância (Paola Vassalli); 8) conversar com ilustradores e designers; 9) participar de eventos relacionados ao tema e à feira; 9) visitar a mostra “Giro giro tondo. Design for Childrens”, na Triennale de Milão; 10) conversar com curadoras do Museo dei bambini (MUBA), em Milão.

Durante o estudo foi realizada uma média de dez entrevistas, mais conversas informais. As entrevistas foram realizadas com: Paulo Canton e Francesca Zoboli (Topipittori); Francesca Archinto (Babalibri); Paola Vassalli (Palazzo delle Esposizioni); Marcella Terrusi (Università di Bologna); Gabriella Armando (Edizioni Romane); Beba Restelli; Editora Vanvera; Javier Zabala; Guto Lacaz; Sérgio Medeiros e Samuel Leon. No Brasil, participação em eventos e oficinas.

4. ANÁLISE DOS RESULTADOS

4. ANÁLISE DOS RESULTADOS

4.1 Pontos investigativos e objetivos alcançados

A análise deste estudo se concentra em quatro pontos investigativos:

- 1) sobre a noção de fantasia;
- 2) relações entre fantasia e literatura/ literatura para a infância;
- 3) projeto e gramática;
- 4) aplicação das noções de fantasia e gramática aos livros ilustrados (também chamados de *álbuns ilustrados* ou *picturebooks*).

No capítulo anterior foram investigados os pontos 1, 2 e 3.

A partir da construção de um quadro de referências teóricas e analíticas foi possível definir o objeto do estudo em seus componentes — fantasia, literatura para a infância, design e gramática. A investigação permitiu alcançar os seguintes objetivos:

- a) definir certo estatuto da fantasia nos termos de criação propostos por Munari e Rodari, com algumas notas de referência ao entendimento dos autores a respeito de seu valor pedagógico;
- b) a partir das noções de humor, poesia e metáfora, inserir a noção de fantasia em uma perspectiva histórica com base em convergências entre diferentes ordens de pensamento ao redor do conceito;
- c) estabelecer relações de interesse entre fantasia e criação literária, a partir de uma revisão das estruturas narrativas em literatura, destacando aspectos de experimentação, inventividade e transgressão;
- d) situar a matéria da literatura para a infância no campo da literatura;
- e) identificar correspondências entre essas estruturas narrativas e as estruturas de projeto da teoria do design;
- f) estabelecer relações de interesse entre fantasia e criatividade, a partir das noções de processo criativo e método e das definições munarianas sobre comunicação visual;
- g) a partir da reconhecimento de um conjunto de padrões, identificados em estudos recentes sobre livros ilustrados, apontar para uma gramática do planejamento gráfico desses livros, como objetos representantes da literatura para a infância e da literatura contemporânea em geral;

h) identificar, por meio de tais padrões, aqueles aspectos de linguagem e estruturação da construção narrativa que interessam ao operar criativo da fantasia sobre os processos da imaginação e de produção de significados e, de tal maneira, poder apontar para possíveis parâmetros de leitura.

A partir do conjunto analítico apresentado, do qual emergiram padrões de definição sobre os temas de composição do objeto, assim como aspectos notáveis da relação entre eles, é possível estabelecer os critérios gerais e específicos que norteiam e ao mesmo tempo circunscrevem a quarta e última etapa de análise: a de verificar a correspondência com as hipóteses de trabalho deste estudo acerca da noção de fantasia e de gramática na aplicação dos livros ilustrados. Trata-se, então, de fixar alguns conceitos e noções essenciais observados no desenvolvimento anterior.

4.2 Critérios gerais

Fantasia

O estudo entende a fantasia como operar criativo sobre o processo da imaginação. Para deixar claro esse entendimento, é preciso revisitar as definições de Munari a respeito das faculdades fantasia, invenção, criatividade e imaginação e a relação entre elas.

Antes de mais nada, nota-se que para o autor existe uma distinção entre pensamento e imaginação (“o pensamento pensa e a imaginação vê”) e que tal distinção corresponde à diferença entre a fantasia, a invenção, a criatividade — que representam o pensamento — e a imaginação, a faculdade que “vê” (“Se quisermos ensinar a *pensar*, devemos primeiro ensinar a inventar”, confirma Rodari, em sua “Gramática”, p. 172).

Observou-se que para Munari a fantasia é a faculdade mais livre de todas, ou seja, pode não levar em conta a viabilidade ou funcionamento do que pensou. Ao mesmo tempo, fantasia e invenção partem do mesmo princípio, que é estabelecer relações entre o que se conhece, a partir disso desencadeando o processo de inventar ou fantasiar, com a diferença de que a invenção finaliza esse princípio para um uso prático.

Para explicar o processo, Munari (1995, p. 20) traz o seguinte modelo de observação de um fenômeno (o espinho de uma rosa, por exemplo): 1) Um es-

pinho *in natura* — *observação visual*; 2) O espinho espeta, do lado da ponta — *observação tátil*; 3) Todas as coisas pontiagudas espetam — *dedução, verificação*; 4) As coisas pontiagudas podem ferir — *elaboração*; 5) Uma arma pontiaguda — *invenção*: a ponta utilizada para ferir.

Com base no modelo, acrescenta-se que o autor faz a seguinte distinção entre invenção e descoberta: “inventar quer dizer pensar em alguma coisa que antes não existia”, enquanto “descobrir quer dizer encontrar alguma coisa que antes não se conhecia mas que existia”. Ele argumenta: “Pode-se dizer, por exemplo, que Galileu inventou o telescópio com o qual descobriu que Júpiter tem satélites” (MUNARI, 1995, p. 22, tradução nossa).

A criatividade, por sua vez, corresponde também ao “uso finalizado da fantasia”, da fantasia e da invenção, “de maneira global”. Por isso a criatividade é utilizada no campo do design como maneira de projetar, um modo que:

*[...] mesmo sendo livre como a fantasia e exato como a invenção, compreende todos os aspectos de um problema, não somente a **imagem como a fantasia**, não somente a **função como a invenção**, mas também o aspecto psicológico, aquele social, econômico, humano. (MUNARI, 1995, p. 22, grifo nosso)*

Então, considerando que na literatura para a infância a imaginação consiste na matéria-prima do trabalho estético de linguagem, para este estudo a fantasia andaria um passo à frente nas definições munarianas: correspondendo a seu “uso já finalizado”, a fantasia torna-se a própria criatividade em ação. Por isso o entendimento de que ela é o *operar criativo sobre o processo da imaginação*, em que inventividade e descoberta são conceitos funcionais inerentes. Motivo pelo qual, inclusive, desde o início se distingue aqui a noção de fantasia daquela de imaginação, noções frequentemente coincidentes na interpretação do senso comum.

É desse modo que a fantasia precisa ser observada: por um lado, a “*imagem como fantasia*”, ou, mais especificamente, a fantasia como determinada condição de ser da imagem; de outro, a fantasia como *operar criativo sobre o processo da imaginação*, portanto, como um processo identificável e observável que corresponde a determinadas exigências construtivas.

Literatura (ou livros) para a infância

O estudo entende os livros ilustrados como objetos da literatura, especificamente da literatura para a infância que é, antes de mais nada, literatura. Independentemente de a matéria dos textos ser eclética, como condição inerente a esse gênero, ou tipo, enquanto objetos literários os livros precisam responder a características de construção e linguagem narrativa, mesmo que essa linguagem assuma as mais variadas formas. Tal prerrogativa é essencial para entender:

- 1) a dimensão ontológica da linguagem;
- 2) uma série de aspectos que determinam a produção de significados, como a relação entre texto e imagens, eixo central dessa produção;
- 3) aspectos mais específicos de construção e linguagem, na relação de estruturação narrativa entre formas propriamente literárias e de comunicação visual — as formas que ajudam a compreender os termos de sua gramática.

No segundo caso é importante ressaltar que a relação texto e imagens configura o quadro narrativo mesmo quando não existe convivência entre comunicação verbal e visual na composição. Como visto principalmente com Nikolajeva e Scott, mas não somente, a noção de construção narrativa antecede as representações dos dois signos. Com relação a isso, Boero resalta o valor narrativo dos livros sem texto, os chamados *silent books*¹. Ele afirma:

[É preciso olhar com] atenção [para] o fenômeno dos silent books porque no empenho de confiar a narração somente às imagens acredito haver duas possibilidades de abertura, uma de caráter educativo (“alfabetizar” o leitor no campo das figuras), a outra de caráter inovador do ponto de vista artístico porque o ilustrador sabe que está sozinho ao narrar uma história (informação pessoal, tradução nossa)²

O desafio de construir uma história unicamente por encadeamento de imagens — que comunicam mostrando, mimeticamente, mas não contando, diege-

¹ Sobre o tema dos *silent books* ver também “Meraviglie mute”, de Marcella Terrusi, publicado pela editora italiana Carrocci, em 2017 (não traduzido no Brasil).

² Depoimento concedido por email em 19 out. de 2017. [...] “attenzione il fenomeno dei silent book perché nell’impegno di affidare il racconto solo alle immagini io trovo due possibili aperture, una di carattere educativo (“alfabetizzare” il lettore nel campo delle figure), l’altra di carattere innovativo dal punto di vista artistico perché l’illustratore sa di essere solo a raccontare una storia.”

ticamente (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011) — consiste em permanecer na condição narrativa do objeto: o esforço de basear a estratégia da narração apenas por meio de imagens é proporcional à condição narrativa. Não casualmente, e dependendo do país de proveniência do nome, os *silent books* (concepção anglo-saxônica) podem também ser chamados de *silent narratives*, o que pode remeter também à ideia de *silent reading*, ou até *silent movie*, como aponta Terrusi (2017b, p. 31). Por fim, fechando o ciclo dos livros ilustrados, principalmente aquele dos *narrative picturebooks* (LINDEN, 2013, p. 212), compostos por textos e imagens, e dos quais este estudo se ocupa, sempre segundo Terrusi, os livros sem texto podem também se chamar *textless picturebooks*. A mudança nas denominações refletiria também as transformações na interpretação das novas formas: da definição inicial de *textos ilustrados* passa-se para aquela de *livros ilustrados sem textos*. Em outra extremidade, um livro contemporâneo que segue princípios semelhantes aos dos livros ilustrados pode apresentar-se sem figuras (“O livro sem figuras”, de B. J. Novak, 2015).

Design

A partir de definições vistas na teoria observou-se como a poética, ciência da linguagem literária, pode ser entendida também como projeto da narrativa. Com base nos parâmetros anteriores, que estabelecem os livros ilustrados como objetos narrativos, o estudo une literatura e design em torno da noção de projeto e entende o *projeto* do design como *poética visual*. Se a estratégia narrativa da linguagem dos livros ilustrados se constrói por meio de sua visibilidade gráfica, representada pelo planejamento das páginas, isoladamente e no conjunto do suporte, ou seja, por meio do design, a poética literária passa a ser uma poética visual.

Gramática

Como categoria analítica que produz uma série de visualizações sobre determinada linguagem ou expressão — neste caso, a fantasia — a gramática tem para este estudo dois significados: o de um possível modelo do que seja a fantasia na literatura, especificamente aquela voltada para a infância; e o de uma operacionalização estética no projeto (design) dos livros ilustrados. No entanto, não é pretensão aqui fechar conceitualmente a noção de uma gramática contemporânea, nem arrogar uma única interpretação possível. Mas apontar para caminhos de análise com base no estabelecimento de algumas categorias.

O conjunto dos critérios expostos acerca de fantasia, livros para a infância, design e gramática constitui a base de pressupostos não somente para o estabelecimento de tais categorias, mas também para a escolha de livros que sirvam à verificação de uma possível correspondência com as hipóteses de trabalho.

4.3 As categorias

O estudo propõe quatro categorias de análise que giram em torno do *estranhamento*, entendido como princípio geral de leitura da fantasia nos livros ilustrados. Eixo central da fantasia e da gramática rodariana (RODARI, 1982, p. 21), que aqui interessa conforme considerado no capítulo sobre literatura para a infância (na seção “O humor, o medo e o estranhamento”), o *estranhamento* relaciona-se por sua vez ao conceito de *estranheza* apresentado por Todorov (2014) a respeito da literatura fantástica e transposto às artes visuais pelos movimentos de vanguarda, a exemplo do surrealismo. Em torno desse princípio e das noções a ele relacionadas, apresentam-se as seguintes categorias e suas principais funções:

1) Experimentação

- Fazer uma coisa de forma diferente para ver no que resulta.
- Fazer uma coisa totalmente nova (invenção).

2) Transgressão

- Romper com uma ordem estabelecida.
- Deslocar, causar estranheza.
- Negar, do ponto de vista dialético de um contraponto.

3) Humor/Medo

- Provocar riso, sentido de humor.
- Provocar medo, sentimento de espanto ou mesmo terror.

4) Absurdo

- Provocar perplexidade a partir de situação absurda.

As categorias podem acontecer em todos os planos do trabalho estético de linguagem na interação dos signos, desde que o resultado seja sempre aquele de um deslocamento, segundo as noções aqui identificadas: um deslocamento a partir de objetos do real, ou seja, a partir da própria experiência de realidade.

A experimentação, por exemplo, pode ser formal, no sentido gráfico e da comunicação visual, mas seu objetivo não é o de ser fim em si mesma (experiências de linguagem gráfica), mas atender ao pressuposto de uma construção narrativa que tem por finalidade causar deslocamento.

Sobre o humor viu-se que é a partir do deslocamento na percepção de realidade, representado pelo efeito cômico, que se desencadeia a possibilidade de sua realização, e que humor e medo são reações possíveis ao efeito de *estranheza* da lógica fantástica. Esse efeito de estranheza é também possível pela dinâmica do absurdo, que nos deixa perplexos sobre o que está sendo representado em determinada composição. Por fim, a transgressão representa outra possibilidade de deslocamento, a partir de algum tipo de ruptura com o senso comum em que nos movemos com familiaridade.

De modo geral, observou-se como a transgressão compartilha com a fantasia um vigor criativo que advém da percepção inconventional da realidade, de seus objetos e das relações entre eles. Ponto que Munari e Rodari têm em comum em suas propostas de trabalho, ao introduzir uma noção de fantasia que rompe com o sentido estabelecido das coisas.

A fantasia, ela mesma elemento transgressor, agindo como componente de deslocamento do olhar, se converte em chave de leitura para os aspectos mais transgressores das questões estéticas, de linguagem e de projeto. Ela não representa um ponto fixo na estrutura narrativa, mas se situa nas possíveis relações engendradas a partir das categorias, como lances de jogo. Com base em determinados padrões seria então possível identificar a fantasia e experimentar novas combinações.

4.4 Critérios específicos: instrumental analítico de apoio

Como apoio instrumental analítico para realizar a leitura da fantasia, à luz das categorias propostas por este estudo e das relações engendradas por estas, serão considerados também:

- 1) as categorias de contraponto, de Nikolajeva e Scott (2011); 2) os tipos

de diagramação, classificados por Linden (2011)³; e 3) as relações descritas por Munari para construção visual da fantasia, que aqui serão analisadas.

No caso (1), as categorias auxiliam na compreensão da dinâmica texto/imagens na perspectiva do contraponto, como categoria em si mais expressiva para os propósitos de criatividade que interessam à fantasia, e também como noção conceitualmente mais próxima do *binômio fantástico* proposto por Rodari. As categorias de contraponto podem auxiliar na compreensão das possibilidades expressivas distintas de cada signo, verbal e visual, na composição de significados: uma visão que privilegia a semântica *dos* e *entre* os elementos que compõem a construção narrativa — página a página (ou dupla a dupla) da estrutura geral.

No caso (2), os tipos de diagramação permitem observar a estruturação da linguagem na composição global da construção, baseada na dinâmica texto/imagens em toda a extensão do suporte: uma visão que privilegia a relação sintática entre os elementos da estrutura do projeto que compõe a estratégia narrativa do livro.

Aqui, é preciso acrescentar que sobre a relação entre imagens e textos, Linden pretende superar as noções de repetição, complementaridade ou contradição dos outros autores, propondo outras três chaves de classificação, segundo sua própria definição (LINDEN, 2011, p. 121): *redundância*, quando há sobreposição total dos conteúdos, em que nada no texto ou na imagem vai além do outro (isotopia narrativa), ou parcial, em que há congruência do discurso, mas um deles diz mais que o outro; *colaboração*, quando, apesar de acontecer divergência construtiva, cada qual conduzindo a narrativa, ocorre colaboração de um e de outro signo em preencher as lacunas; e *disjunção*, em que textos e imagens seguem narrativas paralelas, entram em contradição e provocam uma disjunção de conteúdos.

De um modo ou de outro, e independentemente das interpretações, são todas formas de ler um mesmo fenômeno, que é a dinâmica texto/imagens na interação dos distintos signos e variados códigos gráficos que compõem a linguagem dos livros ilustrados. Cada interpretação, portanto, pode contribuir para o

³ Os repertórios analíticos de contraponto (sete categorias) de Nikolajeva e Scott e de tipos de diagramação (quatro) de Linden foram vistos no capítulo de referencial teórico.

objetivo final da análise deste estudo, em que, por sua vez, cada objeto convoca leitura própria, mesmo em um contexto de análise comparativa.

4.4.1 Quadro Munari: a composição da fantasia em imagens

O conjunto de relações apresentadas por Munari em “Fantasia” corresponde às seis operações mentais que o autor considera possíveis para uma construção fantástica, “colocando em relação dados conhecidos”, conforme ele próprio define (MUNARI, 1995, p. 34):

- 1) relação de *inversão*. Inverter uma situação, pensar o contrário, o oposto (como se diz: “o mundo de cabeça para baixo”);
- 2) relação de *repetição*. Repetir sem mutações alguma coisa. Muitos em vez de um. Todos iguais ou com variações;
- 3) relação de *sentido*. Relações entre afinidades visuais e funcionais: perna da mesa = perna de animal;
- 4) relação de *troca ou substituição de alguma coisa*. Troca de cor, de peso, de matéria, de lugar, de função, de dimensão, de movimento;
- 5) relação de *várias coisas entre si*. Relacionar várias coisas diferentes, torná-las uma única coisa, representável nas artes visuais, no desenho, na pintura, na escultura, no cinema, como os monstros;
- 6) relação *das relações*. Uma coisa que é o contrário de uma outra mas está num lugar que não é o seu, trocando de matéria e de cor.

Tais relações encontram referência na figuração popular e artística, como o próprio Munari apresenta em seu livro. Por exemplo, a relação de repetição pode ser vista em algumas figuras dos limeriques de Lear, aqui já analisadas, ou, na pop art, no retrato de Marilyn Monroe (“Marilyn Diptych”, 1962) de Andy Warhol, repetido em cores diferentes em técnica de alto contraste. Já a relação de troca ou substituição de alguma coisa é identificável em algumas composições surrealistas, como “Le Château des Pyrénées” (1959), de René Magritte, e “A persistência da memória” (1931), de Salvador Dalí. Os “monstros” do quinto caso, a relação de várias coisas entre si, podem ser identificados com os animais fantásticos do bestiário medieval, espelho importante de uma cultura do imaginário ocidental de que falam tanto Bakhtin (2011) quanto Le Goff (1988), ou as grotescas da pintura ornamental renascentista, assim como, de resto, algumas figuras híbridas que podem ser encontradas na tradição cultural de regiões do Brasil.

Por fim, a *relação das relações*, sexto e último caso, em que são operados vários níveis de deslocamento de forma e sentido, pode corresponder à complexidade das pinturas do artista holandês Hieronymus Bosch (século XV) e ou aos retratos do italiano Giuseppe Arcimboldo (século XVI). Nesse caso, a complexidade da composição demandará do observador, ou “leitor”, um tempo de “circum-navegação” proporcional à elaboração, como se viu a respeito da *divagação* de Eco (2007), um conjunto trabalhado em diferentes ordens possíveis: material, formal, conceitual e cultural.

Apesar do quadro apresentado por Munari não se referir, especificamente, à construção narrativa, mas à dimensão de uma figuração da fantasia em geral, diferentemente das *categorias de contraponto* de Nikolajeva e Scott e dos *tipos de diagramação* de Linden, é possível estabelecer correspondências entre os três repertórios analíticos, sobretudo a partir do último caso, o da *relação das relações*.

Se a complexidade representada por certas composições demanda um tempo de “leitura” mais longo, chega-se aqui a duas hipóteses de associação entre essa última categoria munariana e o que foi visto nas classificações das outras três autoras. A primeira é em relação à leitura “sofisticada” dos livros ilustrados, para a qual é necessário um treinamento visual-narrativo ou narrativo-visual, nutrido por diversas experiências culturais, entre elas, o próprio exercício da leitura, mediado ou não. A segunda relaciona-se a uma determinada tipologia indicada por Linden, a da diagramação por *conjunção*, em que “os diferentes enunciados se organizam de modo coerente numa composição única que poderia ser comparada à do cartaz” (LINDEN, 2011, p. 70). A composição complexa da *relação das relações* de Munari equivaleria, então, à tipologia do cartaz de Linden. Nesse caso, como ao redor de um cartaz, ou de uma tela de Bosch, a circum-navegação ocorre em torno de um “discurso mais poético do que narrativo”, circunscrito na composição das páginas isoladas, mais do que na leitura do objeto narrativo em sua totalidade temporal e espacial.

Por sua vez, a esse modelo reporta-se também o *contraponto de natureza metafictional* de Nikolajeva e Scott, em que sentidos diversos são trabalhados por meio da figuração a partir do recurso da simultaneidade das mensagens e dos discursos, dentro de uma mesma composição. Nesses casos, lembrando o que dizem as autoras, podem ser exploradas as “possibilidades de enquadramento múltiplo, com isso implementando com sucesso os desafios mais ousados da estética ‘pós-moderna’” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 44).

Desse modo, aplica-se à condição de complexidade representada pela *relação das relações* da composição munariana, a leitura do cartaz da diagramação por *conjunção* de Linden, e insere-se nela uma dimensão de narratividade pós-moderna (“Tais diagramações são características da produção dos últimos dez anos”, confirma Linden [2011, p. 70]), em que cada virada de página pode representar um universo narrativo autônomo.

Assim, traduzindo literalmente em imagens: a fantasia não estaria no “monstro” de configuração híbrida e “fabulosa”, mas na hibridização das linguagens em um mesmo plano físico do suporte, em que diversas narrativas estão suspensas por um fio de efabulação difuso. Nessa narratividade múltipla, a fantasia supostamente se dilui, e, em tais casos, a fantasia contemporânea nos livros ilustrados poderia ser justamente esta: fingir que se está narrando⁴, compor uma história a várias vozes, não raro independentes entre si e em contradição, desse modo deixando a intenção narrativa como questão em aberto. Uma análise em sintonia com as considerações de Linden (2011, p. 121) sobre a *relação de disjunção*: “A contradição flagrante questiona o leitor, mas, ao contrário do distanciamento ‘causador’ de ironia [*nonsense*, por exemplo], deixa em aberto o campo das interpretações sem que o leitor seja orientado para um sentido definido”. Isso é o que vai ser observado por meio de alguns livros selecionados da produção mais recente.

4.5 As obras e os agrupamentos: primeiras identificações

Qual seria a chave de leitura para analisar alguns exemplos dessa produção contemporânea à luz das noções levantadas por este estudo e das categorias propostas? Como investigar um determinado conceito de fantasia em obras que por definição trabalham a imaginação em prol da fantasia? A chave pode ser representada por algumas perguntas postas na perspectiva rodariana do *estranhamento*: por exemplo, analisar as obras perguntando-se se estas deslocam o leitor, na direção *do que aconteceria se...*? (RODARI, 1982), ou, se as obras conseguem inverter uma situação consolidada no imaginário, ou, ainda, se o autor da obra consegue extrair o objeto de uma série de associações concretas, deslocando-o (BOERO, 2017, informação pessoal).

⁴ Segundo as noções da teoria literária, conforme expostas neste estudo.

É na relação de oito obras, selecionadas entre autores reconhecidos das últimas duas décadas, de Europa e Brasil, que se tenta responder a esses pressupostos da condição de *estranhamento* e de *deslocamento*. Na relação comparativa entre elas, identificam-se alguns dos requisitos que respondem às categorias aqui propostas — *experimentação*, *transgressão*, *humor/medo* e *absurdo* — e apontam-se, neste sentido, os aspectos que mais se destacam. As sete obras são agrupadas por similitudes temáticas que ajudam a sistematizar suas particularidades assim como as correlações.

São elas: “A child of books” (2016), de Oliver Jeffers e Sam Winston; “Un grande giorno di niente” (2016), de Beatrice Alemagna; “L’estate di Garmann” (“Garmanns sommer”, 2006), de Stian Hole; “The adventures of the dish and the spoon” (2017), de Mini Grey; “In bocca al lupo” (2016), de Fabian Negrin; “Até as princesas soltam pum” (2010), de Ilan Brenman; e “Who’s afraid of the Big Bad Book?” (2002), de Lauren Child.

“A child of books”, que terá uma análise à parte, compartilha com “Who’s afraid of the Big Bad Book?” e “Até as princesas soltam pum” o tema da “imaginação, fantasia e literatura”. Porém, enquanto nas primeiras duas o exercício da imaginação a partir dos livros é o tema em si da efabulação, em “Até as princesas soltam pum” a narrativa segue outro enredo.

Juntamente com “The adventures of the dish and the spoon”, “Who’s afraid of the Big Bad Book?” e “Até as princesas soltam pum” formam o grupo temático do “humor”, que é, ao mesmo tempo, tema e categoria para a leitura da fantasia. Já “In bocca al lupo” corresponde ao “medo”, outro lado da categoria “humor”. “A criança e sua voz interior” e “férias” constituem tema do último agrupamento. Dele fazem parte “Un grande giorno di niente” e “L’estate di Garmann”.

No entanto, a leitura das duas revela outro gênero de requisitos a que se pode dar o nome de “poesia”, na qual se inclui, também, “A child of books”. A “poesia” responde a características que podem tangenciar a *experimentação*, mas que sobretudo qualificam um certo modo narrativo, definido tanto pelo tema quanto pela forma.

Embora não possa ser entendida como categoria, pois não representa condição pressupositiva da fantasia, a “poesia” precisa ser levada em consideração: em alguns livros ilustrados se impõe como valor particular da linguagem e pode

ressaltar os aspectos de interesse da leitura aqui empreendida. A “poesia”, neste caso, corresponde àquela distinção entre poesia e poética já analisada na parte dedicada especificamente à literatura.

4.5.1 “Humor/medo”

“Who’s afraid of the Big Bad Book?” e “Até as princesas soltam pum” apresentam histórias bem divertidas em que o humor constitui o vetor principal da efabulação. Em “The adventures of the dish and the spoon”, no entanto, não fica evidente a preponderância do caráter humorístico; além de requisitos da categoria do *absurdo*, a obra apresenta o lado trágico da comicidade: a história do prato e da colher é essencialmente triste.

Até as princesas soltam pum (Brasil)

autores: Ilan Brenman
(texto) e
Ionit Zilberman (ilustrações)
editora: Brinque-Book
ano: 2010
páginas: 28
duas versões de capa: dura
e flexível (grampo)

Fig.77] Capa do livro | Fonte: Brenman e Zilberman (2008)

“Até as princesas soltam pum” é a história hilariante de uma menina que volta para casa com a grande dúvida de se as princesas são assim tão perfeitas: “O Marcelo falou para as meninas que a Cinderela era uma peidona”. É a partir da onomatopeia de uma das palavras preferidas das crianças, e da comicidade criada pelo estranhamento da ideia de uma Cinderela peidona, que se estabelece o humor, puro, imediato, aquele do riso como manifestação

espontânea e ao mesmo tempo esporádica do homem, conforme se viu com Aristóteles (MANETTI, 2005). Concomitantemente, retirar uma princesa dos contos de fadas do seu universo de virtude, consagrado no imaginário ocidental, rompe a ordem estabelecida das coisas, mesmo nos dias de hoje, e propõe o deslocamento rodariano.

Seguindo um tipo de diagramação *associativa*, o livro apresenta uma relação de *colaboração* entre texto e imagens, em alguns casos *redundante*, em que os enunciados da história são reforçados pela composição figurativa das páginas, mas não completamente ressignificados. Sem estar inseridas em uma intencionalidade projetual explícita, as soluções compositivas de algumas imagens estruturam, no entanto, uma narrativa própria.

Fig.78] “O pai, que amava livros e boas histórias, assim como a filha, se levantou, foi até a biblioteca [...]” (p. 10)

Fig.79] “[...] O importante é você não espalhar o segredo por aí” (p. 25) | Fonte: Brenman e Zilberman (2008)

A estratégia narrativa de “Até as princesas soltam pum” se condensa na diversão da história, construída sobre uma estruturação simples, habilmente baseada no deslocamento da percepção de momentos áureos e memoráveis dos contos clássicos, a que a expressão figurativa das ilustrações se complementa com determinado estilo interpretativo, que acompanha o caráter de humor, sem ser caricatural.

Fig.80] “E como o príncipe teve coragem de chegar perto dela?” (p. 20)

Fig.81] “A comida dos anões era muito gordurosa [...] Quando a madrasta deu a maçã envenenada para ela, não houve nem tempo de experimentá-la: Branca soltou um pum tão fedorento, que chegava a ser tóxico.” (p. 19) | Fonte: Brenman e Zilberman (2008)

Essa construção não corresponde ao caso de projeto de colaboração autoral — como, por exemplo, “A child of books”. Neste sentido, a obra segue um modelo de linguagem mais tradicional, sem traços de *experimentação*,

assim como o texto representa o elemento central da história. Tais aspectos, no entanto, não impedem os requisitos de *transgressão* que a obra apresenta, inscritos em uma fórmula direta de deslocamento que dialoga atemporalmente com as brincadeiras da fantasia rodariana.

Who's afraid of the Big Bad Book?

(Inglaterra)

autora: Lauren Child

editora: Orchard Books

ano: 2012

páginas: 32

formato: 15,5 x 30cm

capa: flexível (grampo)

Fig.82] Capa do livro | Fonte: Child (2012)

Caso diferente é o de **“Who’s afraid of the Big Bad Book?”** (“Quem tem medo do grande livro mau?”), cuja autora, Lauren Child, responde integralmente pela criação da maioria dos projetos que concebe — entre eles, “Charlie e Lola”, publicado em 2001 e lançado quatro anos depois como animação (Tiger Aspect, 2005), conseguindo grande sucesso não somente entre as crianças mas também com o público adulto, determinando a proposta de linguagem narrativa de Child.

Portanto, “Who’s afraid of the Big Bad Book?” é de uma autoria acostumada com projetos que contemplam diferentes suportes e cuja linguagem sabe ser “permeável às mutações da comunicação”, como diz Salviati (2017, p. 59). Ao descrever os fenômenos da produção contemporânea transmidiática,

Salviati problematiza quanto esse tipo de criação atenta para questões mais profundas de criação literária, que vão além das preocupações com a versatilidade da linguagem para adaptação a outros suportes (SALVIATI, 2017).

Fig.83] Na primeira guarda, começo da história “Cachinhos Dourados e os três ursos” (1837), de Robert Southey

Fig.84] “Herb lia seus livros em qualquer lugar. [...] e a estranha ervilha amassada entre as folhas” (p. 4)

Mas Child não parece limitar-se à superfície; seu protagonista navega pelas instâncias narrativas tão agilmente quanto desliza por planos e situações ficcionais labirínticas como “Alice no País das Maravilhas” (1865). Os recursos

de elementos gráficos de que seu projeto lança mão são os mais variados e parecem trazer a marca pós-modernista de cruzar signos gráficos em uma mesma tela, influência da linguagem-vídeo que caracterizou o fim dos anos noventa. Mas também o gosto de trabalhar a escrita tipográfica como signo, aumentando, destacando ou tornando ilegíveis os textos, ou, mesmo, de misturar manualidade com tecnologia, como manifestação da “revolução” de linguagem provocada pela transformação tecnológica do fim do século passado — expressa, por exemplo, nas produções do designer norte-americano David Carson (“The end of print”, 1995). Identificam-se, assim, na poética visual de “Who’s afraid of the Big Bad Book?”, resquícios daquele caráter de “estilo gráfico” que marcou o design de livros ilustrados dos anos noventa que Linden (2013, p. 211) associa a um modelo de “*graphic picturebook*”.

Child, artista plástica e escritora, demonstra conhecer o jogo ficcional que se pode estabelecer com uma criança, o qual, como se viu, se for bem jogado, funciona também com adultos.

Herb amava livros e histórias. Mesmo não sendo um ótimo leitor, isso não importava porque podia entender muitas das imagens. Herb gostava daquelas de medo, ainda mais se fossem com desenhos de dinossauros comendo outros dinossauros, ou vampiros esbofeteando e correndo atrás de homens que haviam estupidamente decidido ir passear em plena meia-noite sem carregar alho.

Herb lia seus livros em qualquer lugar. Por isso muitas páginas ficavam grudadas umas nas outras, imundas nas bordas, geralmente com pedacinhos de banana, biscoitos e a estranha ervilha amassada entre as folhas. (CHILD, 2012, p. 4, tradução nossa)

Fig.85] A brincadeira da desordem anuncia a desordem que virá. Vistos de cima, crianças e objetos parecem que estão em queda, como dados lançados do alto, aleatoriamente | Fonte: Child (2012), reproduções da autora

Naquela noite, Ezzie o amigo de Herb ficou para dormir. No começo, os dois brincaram de desarrumar o máximo de coisas possíveis, e, quando chegou a noite, Herb teve dificuldade de encontrar sua cama. Quando a encontrou, Ezzi já estava roncando.

Então Herb procurou à sua volta um livro para se distrair até que o sono chegasse, mas o único que encontrou foi um livro de conto de fadas. Fazia tempo que o livro não era lido e estava um tanto empoeirado. Era realmente empolgante, apesar disso os olhos de Herb rapidamente tornaram-se pesados e, antes que ele fechasse o livro, caiu no sono com sua cabeça enfiada na página. (CHILD, 2012, p. 6-7).

Figs.86, 87, 88] “[...] caiu no sono com sua cabeça enfiada na página” (p. 6-7)

Com essa abertura, a história desenvolve sua efabulação em um redemoinho: Herb cai, naturalmente, na história de “Cachinhos dourados e os três ursos”, aquela rabiscada na guarda do livro, e a partir daí se imiscui nas histórias dos outros, quer dizer, nas histórias dos contos de fadas do livro em que “caiu”, quando “caiu” de sono sobre a página. Desperta no quarto da casa dos três ursos, acordado por uma “Cachinhos dourados” gritona e muito chateada por encontrar um estranho dormindo na cama dela. As peripécias continuam cada vez mais estapafúrdias: Herb avista o Gato de Botas de longe, adverte João e Maria para não comerem a casa da bruxa, apesar de o rechaçarem mal-educadamente, atravessa um bosque e chega a um baile esquisito — depois de ter tentado abrir o portão do castelo com muita dificuldade “porque o ilustrador desenhcou a maçaneta muito alta” (CHILD, 2012, p. 14). Depois descobre que a rainha tem bigodes no buço desenhados a canetinha e que o estojo de lápis coloridos que ele havia perdido está no chão do salão do baile, que há telefones por todo lado e que a madrasta da Cinderela está de ponta-cabeça com suas filhas feias, porque cada coisa que ele fez no livro interveio nas histórias e por mais que tente consertar os danos causados por seus rabiscos e canetinhas, as coisas pioram.

Herb tenta apagar o bigode da rainha com borracha, a dor é grande, o trono não está mais no seu lugar e o troninho que o menino tenta desenhar não cumpre a função real. Todos os famosos personagens estão furiosos com a criança que “bagunçou o coreto” da ficção enfiando-se onde não devia e caindo na imaginação como fizera “Alice”. O jeito, então, é desenhar caminhos de fuga: ora um buraco, ora uma porta, e, quando finalmente Herb consegue escapar desse mundo animado do “grande livro mau”, expulso pelo grito derradeiro de “Cachinhos Dourados”, encontra-se de volta projetado no chão do quarto da sua casa, ao lado do amigo Ezzie. Decidem, então, remendar o velho livro dos contos de fadas, mas fazem isso a seu modo, dando continuidade à brincadeira da desordem (do início da história): colocam um cadeado na porta dos três ursos e colam uma peruca nos cabelos da personagem gritona, como Herb tinha feito ao colar nas páginas do livro todos aqueles telefones que encontrou pelo caminho.

Fig.91] “‘Está fugindo!’, gritou Cachinhos Dourados, tão alto que fez o livro tremer e escorregar da cama” (p. 28-29)

Fig.92] “[...] uma menina muito feiinha com cabelos marrons cor de rato” (p. 32)

Em “Who’s afraid of the Big Bad Book?” os requisitos de *experimentação* revelam-se em vários aspectos da estratégia narrativa representada pelo projeto. Em uma diagramação de *conjunção*, texto e imagens conversam (*colaboração*) e ao mesmo tempo vão em direções distintas: na verdade, há presença de mais enunciados, tanto verbais quanto visuais, cada qual para ser lido à parte na composição das duplas e depois no conjunto compositivo da efabulação toda, ao final do livro — inclusive porque os enunciados verbais adquirem formas expressivas, de oralidade e de linguagem de história em quadrinhos. Índices dentro de índices, a história de Herb parece fazer parte de um fio condutor maior, como se as que se leem constituíssem seção de páginas de uma obra maior. Fica a impressão de que há mais detalhes para serem vistos e que é preciso correr atrás da próxima história que a autora anuncia na quarta capa, sugerindo que tudo está entrelaçado em uma mesma grande trama que é, na verdade, a literatura para a infância.

Fig. 931 “Faca especial” e mistura de estilos. Nestas quatro páginas prepondera a estética de livro de princesas: cor rosa, fonte tipográfica tipo “convite de casamento” e muitos modelos de roupas como nos álbuns de recortar e colar (p. 14-15, depois de abertas) | Fonte: Child (2012), reproduções da autora

A primeira impressão é confusa, muitos elementos reivindicando a atenção a cada página e a cada espelhamento. O livro apresenta “facas especiais” (jargão gráfico para indicar cortes especiais do papel), como o buraco que Herb desenha para fugir da rainha com bigodes, e duplas de páginas com formato maior com dobra, que quando abertas tornam-se quatro. Os recursos gráficos são diversos assim como a mistura de estilos, tipográficos e formais (colagem, fotos, desenhos, recortes de desenhos). Ora as páginas têm uma composição mais organizada, concentrando a atenção em uma única ação (como no caso da maçaneta, quando Herb tenta entrar no castelo), ora tudo parece jogado, e o tempo de visualização depende do esforço do leitor em organizar as informações, enquanto desfruta dos detalhes e se diverte com eles. Child brinca com os estilos e os mistura; observando a cena do baile (Fig. 90), em que, à primeira vista, identifica-se uma estética de livro de princesas (cor rosa, fonte tipográfica em estilo de convite de casamento

e muitos modelos de roupas como nos álbuns de recortar e colar), percebe-se a estranheza dos personagens: uma mistura de anos setenta com “Monster High” (desenho animado criado por Garrett Sander, com ilustrações de Kellee Riley, 2010). Talvez outras crianças-leitores tenham colado perucas em príncipes e princesas, assim como Herb fez com os telefones por todo canto do livro. No piso, uma colagem composta por gravuras populares, antigas: um jogo, cartas de baralho ou alguma referência retirada da tradição inglesa, nacionalidade da autora.

A essa altura, se o leitor ficar tentado a intervir, colando e desenhando nas páginas do livro, não será preciso o convite. Sem ser um livro cuja proposta única é a interação, como os de colorir, a obra de Child deixa a porta aberta. Só há um perigo: intervir na imaginação quer dizer participar da ficção e isso pode corresponder a “cair” diretamente nas histórias.

Fig. 94] Página dupla com dobras. Era difícil abrir o portão porque o ilustrador tinha desenhado a maçaneta muito alta, mas, depois de três tentativas de pulo, Herb consegue agarrá-la e devagarinho abrir o portão” (p. 14-15) | Fonte: Child (2012), reprodução da autora

A condição do *humor* revela-se tanto na composição narrativa geral quanto nas partes que a constroem, como diálogos, enunciados, ritmo, situações e vários tipos de figuração. Já os requisitos de *transgressão* são reconhecíveis pontualmente, principalmente nos detalhes dos diálogos — por exemplo, quando Herb adverte João e Maria para não comerem a casa da bruxa e eles respondem mal-educadamente (“Correu atrás de duas crianças que comiam uma casa de massa de biscoito. ‘Eu não faria isso!’ advertiu Herb. “Oh, cai fora!”, gritaram as crianças.”, p. 12). No entanto, o humor difuso por toda a efabulação, que Child consegue construir por meio da linguagem — integralmente orquestrada por uma só autoria —, reforça os requisitos de *transgressão* e amplia toda a proposta de deslocamento de sua poética. Da história aos detalhes e dos deta-

lhes voltando à composição geral narrativa, o resultado compacto se reflete na experiência narrativa, caracterizando um dos maiores atributos da produção de autores-ilustradores: a unidade na estratégia de projeto.

**The adventures of the dish
and the spoon**

(Inglaterra)

autora: Mini Grey

editora: Red Fox

ano: 2007/2017

páginas: 32

formato: 25 x 25 cm

capa: flexível

premiação: Kate

Greenaway Medal

Fig.95] Capa do livro | Fonte: Grey (2007)

“The adventures of the dish and the spoon” (“As aventuras do prato e da colher”) é uma história triste, embora tenha final feliz. Carregada de realidade, esperanças frustradas, prisão, envelhecimento, recebe no entanto um tratamento de “poesia”, aquela condição da qualidade narrativa anteriormente considerada. Ao mesmo tempo, apresenta requisitos de *absurdo* que, no desenvolvimento geral da poética visual de Mini Grey, também inglesa como Child, traz algum requisito de *humor*.

Os personagens-protagonistas da história constituem base para o *absurdo*, que só adquire expressão plena por meio da figuração e de toda a forma narrativa da obra. Grey, assim como Child, é autora-ilustradora e maneja em conjunto todos os elementos da linguagem e da estratégia ficcional. No conjunto específico das “Aventuras”, há um trabalho particular de ambientação “retrô” com índices de um tempo passado, as décadas entre quarenta e cinquenta, repleto de objetos que remetem ao universo imagético e cultural daqueles anos, uma referência que a autora entende confirmar não somente por meio da figuração icônica, mas também por enunciado, que situa o tempo da história na segunda parte da efabulação.

Fig.96] A segunda parte da história: “Vinte e cinco anos se passaram. Cumpri minha pena [...] O mundo realmente mudou” (p. 22-23). A lacuna de tempo da narrativa se resolve com a virada da página, condensando 25 anos por meio de enunciado verbal e visual

Parte do projeto é o formato quadrado do livro, que revela o primeiro índice de caracterização de época: a circularidade da disposição de título e autoria na capa do livro evoca os discos “long play” (LP) que tocavam nos toca-discos com agulha. Sobre esse cenário, descortina-se o primeiro enunciado verbal da narrativa: “Alguém colocou um disco em um novo toca-discos. Estava tocando nossa melodia. Como poderíamos resistir?” (p. 2).

O prato e a colher se lançam ao mundo, literalmente jogando-se de um penhasco, embalados pela melodia preferida e sob o luar de uma noite estrelada. Rumo ao novo mundo, a América, chegam à Nova Iorque, “tentam a sorte em shows itinerantes” (p. 7) e descobrem o sucesso, apresentando espetáculos de acrobacias e outras mirabolâncias que somente uma dupla assim tão original poderia inventar. Tornam-se ricos: o prato, a figura feminina do casal, “toma gosto pela vida luxuosa” (p. 8), os dois compram um carro e o prato dá-se às compras de joias e peles. Logo o dinheiro acaba e o casal cai na mão de agiotas, que os obrigam a assaltar um banco; fogem, na fuga o prato se quebra, é deportado, enquanto a colher acaba sendo presa. Esta, a primeira parte da efabulação.

A virada de página seguinte, representando um pulo temporal de 25 anos, corresponde à mudança de ritmo descrita por Eco como modalidade temporal da narrativa e, do ponto de vista da poética visual, representa aquela imagem do “espaço branco” que ele utiliza para descrever o exercício desses momentos de condensação temporal (sobre exemplo de um trecho do romance “A primeira educação sentimental” de Gustave Flaubert, visto na seção “Literatura para a infância”).

Figs. 97, 98, 99, 100] Recurso de compartimentação nas páginas duplas, para preencher as lacunas ou mostrar detalhes | Fonte: Grey (2007), reproduções da autora

“Que lar poderia haver para uma solitária, alquebrada e velha colher como eu?” Achando ter encontrado o abrigo perfeito em uma loja de coisas usadas, a colher assume seu papel descartável na prateleira das velharias, quando percebe a presença familiar de sua mais ainda alquebrada parceira, ao lado de algumas taças esbeçadas. Nota-se na loja a presença daqueles mesmos objetos que compunham a cena inicial do toca-discos, quando as coisas ainda eram de seu tempo (anos quarenta e cinquenta): um cavalinho de pau, os LPs, um aviãozinho bimoto e outros brinquedos. Lá fora, aquela mesma lua, representada agora por um outro prato, igual ao do personagem, mas inteiro e reluzente. “Alguém colocou um disco no velho toca-discos. O som era ruidoso, mas nós conhecíamos aquela melodia.” (p. 26) E tudo recomeça.

Fig.101] Comunicação visual e índices de época na efabulação (p. 30-31)

Fig.102] Capa de um disco em vinil da The All-New Moony Tunes Orchestra (Orquestra Todas as Novas Melodias Enluaradas)” (p. 32-33)

O livro de Grey apresenta uma diagramação *associativa* em que texto e imagens se complementam. Paralelamente, a composição das páginas lança também mão de divisões para ressaltar detalhes, mostrar a sequencialidade de uma determinada cena narrativa ou para antecipar o quadro da dupla seguinte, procurando mostrar aquilo que o corte da virada de página não mostra e assim tentar “preencher” a lacuna de uma maneira seletiva. Tudo isso caracterizaria uma diagramação de *compartimentação* que, no entanto, no livro não se configura de maneira evidente. Essa característica ressalta o traço original da obra de Grey, aqui entendido como requisito de *experimentação*. O projeto não é trabalhado por meio de *conjunção* ou *compartimentação* de forma explícita, mas une características de composição das duas, principalmente da segunda. Articulando sobre uma estrutura tradicional outras modalidades construtivas, Grey consegue uma comunicação direta que ao mesmo tempo elabora todos os detalhes da efabulação.

Figs. 103, 104, 105, 106] Elementos de *conjunção* e *compartimentação* em diagramação *associativa* na poética visual de Grey | Fonte: Grey (2007), reproduções da autora

As características de *absurdo* e *humor* (mesmo quando representado pelo seu oposto, o trágico) de “As aventuras do prato e da colher” se baseiam na “fórmula clássica” de animar objetos, que já rendeu frutos criativos segundo a perspectiva da fantasia — tal qual os garfos de Munari, ou, na literatura, “Flict”, de Ziraldo, que chega a animar algo semiabstrato como a cor. Sobre essa “fórmula clássica”, Grey elabora uma narrativa quase surrealista, aliando a figuração necessária ao *nonsense* a uma efabulação simples e robusta, cujos detalhes de caracterização histórico-temporal ajudam a ressaltar: é essa a mistura que provoca o deslocamento no leitor, configurando traços de *transgressão*.

Figs. 107, 108] Da esquerda para direita. “Le forchette” (“Os garfos”, 1958), de Munari, e “Flicts” (1969), de Ziraldo: trabalho de fantasia a partir da animação dos objetos | Fonte: Ziraldo (1976), reprodução autora da obra citada

In bocca al lupo
(Itália)

autor: Fabian Negrin

editora: Orecchio Acerbo

ano: 2003/2017

páginas: 24 páginas

formato: 20 cm x 26,9 cm

capa: flexível

Fig. 109] Capa do livro | Fonte: Negrin (2016)

“**In bocca al lupo**”, “Na boca do lobo”, em italiano representa também uma expressão para desejar boa sorte. Posta tal ambiguidade, e olhando para a capa do livro, último do agrupamento em torno de “humor” e “medo”, o efeito de estranhamento é acentuado na colaboração com a imagem: nela, tanto representação quanto matéria, algo realista e ao mesmo tempo etéreo, quase desfocado, suscita alguma inquietação — cujo ponto áureo é a figura em vermelho do primeiro plano, que olha para o leitor. Não se compreende sua intenção, se se esconde de quem olha ou se quem olha precisa se esconder dessa figura escrutadora dos bosques, herdeira da cultura das fábulas europeias, ressignificada por uma caracterização figurativa de traços contemporâneos, híbridos.

Parecendo misturar técnica de aquarela com outras (inclusive de edição digital), o realismo da ilustração, que lança mão de efeitos de “blur” (efeito de desfoque em Photoshop, programa de edição de imagens), a aproxima ao efeito de uma foto, mas uma foto imaginada, sonhada. Ao mesmo tempo, no cenário onírico, se mistura uma estranha vegetação, que na estética elegante da composição resulta bizarra a um olhar mais atento: cogumelos do tamanho de árvores, em meio a folhas que mais parecem da mata tropical, *à la* Henri Rousseau (1844-1910), e algumas flores grandes. Será que os cogumelos são gigantes ou é o ser enigmático em vermelho, com o capuz altíssimo como uma lança infinita para o alto, que é pequenino, quase microscópico? Nesse caso, a árvore de copa redonda que se avista ao longe, esta nada tropical, seria apenas um efeito de perspectiva. Todos esses elementos compõem uma efabulação que trabalha com ambiguidades sutis, em que certo jogo de ilusão ótica dá seus primeiros indícios da poética visual narrativa de “In bocca al lupo”. “Me chamo Adolfo, e sou um lobo.” (p. 7)

Fig.110] “[...] Nasci no bosque que vocês veem atrás de mim” (p. 7) | Fonte: Negrin (2016), reprodução da autora

O bosque é a minha casa. Dentro tem tudo que eu preciso para viver: patos, porquinhos, veados e outras guloseimas. Muitos dizem que sou ruim, mas a minha não é malvadez. Nós lobos somos assim. É a nossa natureza comer outros animais. Não podemos fazer nada. Às vezes, porém, acontecem coisas que não acontecem com outros lobos. Ontem, por exemplo... (p. 8, tradução nossa)⁵

Adolfo, depois de captar (“com seus sensibílicos ouvidos”) um leve movimento entre as folhas, entrevê uma manchinha vermelha avançar tropeçando vez ou outra nas moitas. Ao passo que consegue observá-la com clareza percebe que nunca viu um ser semelhante àquele entre os animais que conhece. Adolfo fica encantado: “Era uma maravilhosa criatura vestida de vermelho. A coisa mais bela que já tinha visto” (p. 8). Querendo falar com ela, mas escondendo-se com medo de assustá-la por considerar-se muito feio, o lobo se traveste de bosque para poder conversar com a menina.

— *O que você é? Um anjo talvez?*
 — *Um anjo? Ah, ah, ah! Que está dizendo? Sou uma menina, me respondeu enquanto tropeçava mais uma vez.*
 — *Uma menina? E para onde está indo?*
 — *Vou visitar minha avó que mora do outro lado do bosque.*
 — *E que você traz nesta cesta?*
 — *Um espelho. Ontem minha avó quebrou o dela e estou levando um novo. Desculpe, bosque. Mas a minha avó me espera impaciente. E assim dizendo continuou o seu caminho. (p. 12, tradução nossa)⁶*

O lobo corre para a casa da avó da menina imaginando encontrar um ser ainda mais lindo, mas decepcionado com o que encontra se vê obrigado a comer a velha enrugada que mora na casa, para tirá-la da vista. A menina chega, bate à porta e o lobo se esconde na cama, vestindo-se de avó. Ela entra, pendura o

⁵ “Il bosco è la mia casa. Dentro c’è tutto quello che mi serve per vivere: papere, maialini, cerbiatti e altre golosità. Molti dicono che sono cattivo, ma la mia non è malvagità. Noi lupi siamo fatti così. È nella nostra natura mangiare altri animali. Non possiamo farci niente. A volte, però, a me succedono cose che non capitano agli altri lupi. Ieri, per esempio...”

⁶ “Che cosa sei? Un angelo forse? — Un angelo? Ah, ah, ah! Ma cosa dici! Sono una bambina, mi rispose mentre inciampava un’altra volta. — Una bambina? E dove stai andando? — Vado a far visita a mia nonna che abita dall’altro lato del bosco. — E cosa hai in quel cestino? — Uno specchio. Ieri la nonna ha rotto il suo e gliene porto uno nuovo. Scusami, bosco, ma la nonna mi aspetta impaziente. E così dicendo continuò il suo cammino.”

Figs. 111, 112]
A imagem do “medo”
e o mistério do espelho,
ou a “dúplice percepção
do mundo” (BAKHTIN, 2011)
I Fonte: Negrin (2016),
reproduções da autora

novo espelho e percebe um outro vulto refletido. “O que você é?”, pergunta ao lobo. “Nunca vi alguém mais belo em minha vida! Talvez você seja um anjo?” (p. 16). Tentando se aproximar do lobo, a menina tropeça e acaba caindo dentro da boca e da barriga dele. “Que remorso! Que desespero! Logo que encontro minha alma gêmea, a perco. Fugi para fora da casa para uivar minha dor à lua.” (p. 18)

Com essas ambiguidades, de imagens e de história, a efabulação prossegue, com o lobo sendo morto pelo caçador e virando anjo, um “anjo-lobo”. Algo entre o metafísico “e conto do além”; a menina continuará acenando para ele toda vez que o avistar em cima da nuvem onde ele vive agora, continuando a comer os seres da floresta quando sente fome, “uma verdadeira fome de lobo” — e nesse ponto as letras do enunciado aumentam, assim como o coelho que o lobo viu e quer comer.

O livro trabalha com a diagramação mais tradicional de todas que é a *dissociativa*, em que texto e imagens ficam separados, em páginas diferentes, de preferência a figuração do lado direito, considerada área mais nobre de visualização. Dessa separação tira partido para obter efeitos cênicos (Figs. 113-14). A relação entre texto e imagens é de *colaboração* e notam-se aspectos de *contraponto na perspectiva ou ponto de vista*, mas não se entende exatamente se esse, também, seria um efeito de ilusão ótica, como propõe neste livro a poética visual de Negrin, também autor-ilustrador que maneja toda a estratégia narrativa.

A obra apresenta requisitos de *experimentação*, além de *medo*. Resta a dúvida se há nela alguma condição de *transgressão*, pois o deslocamento causado pelo jogo da ambiguidade presente em todo o livro — de escala, de desfoque ou mesmo de diálogos — que tão bem serve para *experimentação* e, principalmente, ao *medo*, corresponderia neste caso ao pressuposto geral da fantasia, mas não necessariamente àquele da transgressão. Resta a outros leitores tirar suas conclusões. É preciso ressaltar que o *medo*, aqui, não é terror, mas inquietude, dúvida: um lobo “boa gente”, mas que sempre acaba comendo os outros; um ser pequeno, da floresta, misterioso desde sua primeira aparição na capa, que é uma menina, mas não se assusta. Talvez isso represente de algum modo *transgressão*.

Figs. 113, 114] Recursos cênicos do planejamento gráfico ficam destacados em uma diagramação convencional: o lobo atravessa a dobra, invade a página do lado e a fura, atravessando-a, no detalhe ao alto (p. 19-20) | Fonte: Negrin (2016), reproduções da autora

4.5.2 “A criança e sua voz interior” e “férias”

Do agrupamento em torno “da criança e sua voz interior” e “férias”, o livro “Un grande giorno di niente” (“Um grande dia de nada”), de Beatrice Alemagna, em francês “Un grand jour de rien”, compõe a dupla de “poesia” juntamente com “L’estate di Garmann” (“O verão de Garmann”, “Garmann sommer”). Alemagna, ítalo-francesa, é uma das autoras-ilustradoras mais surpreendentes da última década, cujo trabalho expressa plenamente o caráter de “poesia”, mas, sempre, nos limites do espírito de uma poética visual inscrita na literatura para a infância. Ou seja, apesar do talento artístico de Alemagna, suas obras são livros ilustrados para crianças, mesmo encantando os adultos.

Un grande giorno di niente (França)

autor: Beatrice Alemagna
 editora: Topipittori (edição italiana)
 ano: 2016
 páginas: 44
 formato: 22,6 cm x 30,5 cm
 capa: dura
 premiação: melhor livro ilustrado
 na lista do “New York Times”

Fig.115] Capa do livro | Fonte: Alemagna (2016)

A história de “**Un grande giorno di niente**” é simples. Mãe e filho saem de férias e vão para o mesmo lugar de sempre. Mas a mãe tem que trabalhar e se concentra em frente ao computador. A criança, muito enfadada e achando pouca graça naquelas férias de sempre, fica deitada no sofá, com seu joguinho eletrônico — uma cena corriqueira dos dias de hoje. “Todo dia minha mãe escrevia em silêncio, enquanto eu matava marcianos. Apertava um botão, durante horas [...]” (p. 9). Em determinado momento a mãe interrompe o trabalho, se queixa do filho não fazer nada o dia inteiro e arranca o aparelho da mão dele. O menino retoma o joguinho, põe sua capa de chuva e sai para dar uma volta.

Fig.116] “Logo ao sair, senti que todo o tédio do mundo tinha marcado hora no jardim. Embaixo da chuva. Apertei forte meu brinquedo” (p. 12-13)

Fig.117] Desci pela encosta da colina (p. 14-15)

Fig.118] “Não! Não! Tragédia das tragédias! O pior que podia me acontecer. Que bobo que eu sou! Logo tentei repescá-lo, mergulhando a mão na água gelada. O frio me tirou o fôlego. E agora, como faria sem o meu brinquedo?” (p. 16-17)

Fig.119] “As gotas martelavam minhas costas como pedras. Me sentia uma árvore perdida na tempestade” (p. 18-19) | Fonte: Alemanha (2016), reproduções da autora

Fig.120] “Naquele momento, no meio do temporal, apareceram! Caramujos gigantes debaixo da chuva. [...] Não resisti a tocar-lhes as antenas: moles como gelatina” (p. 20-21)

Fig.121] A surpresa de uma perspectiva invertida: os objetos da natureza olham para a criança e agigantam-se (p. 22-23)

Fig.122] “Depois a terra começou a brilhar, como se dentro houvesse um tesouro. Mergulhei minhas mãos nela. [...]”. Traços de ancestralidade no fundo da água: como desenhos de uma caverna pré-histórica (p. 24-25)

Fig.123] Diagramação por *compartimentação* rompe o ritmo usual das imagens-telas da “poesia” neste trabalho de Alemagna (p. 32-33) |
Fonte: Alemagna (2016), reproduções da autora

Ao menino desconsolado só resta enfrentar a realidade: se entregar ao passeio. Debaixo de chuva, descobre o que o mundo de fora reserva — sem aparelhos, sem joguinhos eletrônicos. O mistério daquilo que não se conhece, com todos os estímulos de olfato e tato que a natureza reserva, encantam o menino, como o leitor, e todas as crianças antes deles. Perder o brinquedo foi um “achado”. E o protagonista sem nome volta para casa, depois de “um grande dia de nada”.

Fig.124] “Minha mãe continuava escrevendo. Pela primeira vez estávamos escutando o mesmo silêncio” (p. 36-37)

Trabalhando com uma diagramação de associação, Alemagna ora fragmenta as páginas duplas em pequenas ilhas narrativas, ora compõe telas plenas que ocupam todo o espaço, não somente aquele inscrito nas páginas, como aquele que está fora, no imaginário do leitor. A efabulação se faz pelo encanto de um texto de enunciados simples, mas sem dúvida com os indícios de “poesia” presente em toda a composição narrativa. A cada dupla, aguarda-se a seguinte, conseguindo sentir a efabulação assim como o menino sente a textura gelatinosa dos caramujos. Texto e imagens se complementam, pois é essa a intenção da autora-illustradora. A experimentação do seu trabalho passa pela “poesia”, e a vocação de contar histórias se concentra nessa modalidade. As ilustrações de Alemagna, que seguem uma linha contemporânea, misturando técnicas de colagem a desenho com diversos materiais, apresentam estilo autoral próprio. Mas não só para o sentido plástico — para si — elas chamam a atenção: parecem sobretudo integrar o propósito de narrar. A intenção não é a de exibir os recursos da linguagem e sim a linguagem servir à *poética visual como estratégia narrativa*. A criatividade de Alemagna está mais na *experimentação* e na *poesia* do que na *transgressão*.

Fig.125] A poesia trabalha em sentido diferente ao da fantasia: ela dilui mais do que contrasta. Um tipo de *poética visual como estratégia narrativa* que depende exclusivamente da capacidade autoral de narrar visualmente (p. 14-15) | Fonte: Alemagna (2016), reproduções da autora

L'estate di Garmann
(Noruega)

autor: Stian Hole

editora: Donzelli (edição italiana)

ano: 2011

páginas: 44

formato: 22,6 cm x 30,5 cm

capa: dura

premiação: Bologna Ragazzi Award
2007; Prix Sorcières 2009 Best
Children's Book of the Year 2009

Fig.126] Capa do livro | Fonte: Hole (2011), reprodução da autora

Fig.127] "O verão de Garmann está se encerrando. Os grilos cantam e as velhas tiazinhas vieram visitá-lo" (p. 2-3)

Fig.128] A bizzaria estética da composição chega a causar estranheza

Fig.129] “Uma joaninha chega com o vento e aterriza em Garmann” (p. 6-7)

Fig.130] Fotos, radiografia e borboletas. A “poesia” de Garmann acontece na forma I Fonte: Hole (2011), reproduções da autora

Fig.131] "Se você quiser posso te emprestar meu skate" (p. 10-11)

Fig.132] Colagem e fotos: a estética preferida da nova geração de autores-ilustradores

Fig.133] "Garmann ainda não perdeu nem um dente e a escola começa amanhã. A coisa tornou-se urgente" (p. 14-15)

Fig.134] "As tias perderam todos os dentes" (p. 16-17). A combinação das duas páginas não se preocupa em criar harmonia | Fonte: Hole (2011), reproduções da autora

“**L’estate de Garmann**” narra o momento final das férias de um menino, Garmann, emoções e sensações de uma criança aparentemente comum e seu olhar aos adultos: na história, três tias já um pouco idosas. São diálogos, ora externos, ora internos. Medo e morte fazem parte do universo do menino: não como temas centrais da efabulação, mas como temores próprios da infância, principalmente no término de um ciclo, as férias, e o início de outro, a escola. Cada criança enfrenta esse momento a seu modo: Garmann aparenta ser um menino particularmente sensível e demonstra certa ansiedade em ter que deixar o convívio dos seus para retomar a rotina. Além do mais porque as tias, simpáticas e queridas para ele, estão velhas. O pai é violinista e também fala ao filho sobre seus medos, por exemplo, antes das apresentações ou quando precisa estar longe da família. Na véspera do primeiro dia de aula, Garmann conta as horas ansioso, naquela angústia solitária que certas crianças guardam para si.

Fig.135] Ápice da efabulação: a véspera da volta às aulas. A composição das páginas conta toda a história | Fonte: Hole (2011), reprodução da autora

O trabalho do jovem sueco Stian Hole, um dos autores mais premiados da produção contemporânea, apresenta sua maior surpresa na figuração. Não se trata da técnica, mas do seu resultado formal. O efeito bizarro da composição das imagens, construídas pela mistura de colagens de fotos e outros registros realistas (como o raio-x) com elementos decorativos, provoca estranheza. De maneira diferente das “Aventuras do prato e da colher” a obra apresenta também requisitos de *absurdo*; mas, neste caso, unicamente pela forma da linguagem.

O projeto de Hole, também autor-ilustrador, é todo concebido na estética da colagem, não apenas como técnica, mas como conceito. Isso fica explícito na composição tipográfica, fontes “fantasia” prontas, misturadas entre si, como em uma agenda de adolescente. Hole deixa claro que não se preocupa com elegância ou coerência. O resultado sugere requisitos de experimentação. A “poesia”, como tipologia de linguagem aliada também ao tema, aproxima a poética visual da obra de Hole daquela de Alemagna, embora sejam de estilos tão diferentes.

Mas no caso do “Verão de Garmann”, a *experimentação* corresponde também à *transgressão*, a forma da linguagem respondendo ao requisito de provocar *estranheza*. Aqui, é verdadeiramente a forma estética da figuração que configura o requisito — característica que tenderia a distinguir certa produção contemporânea, em que a visualidade é proporcionalmente mais inovadora do que a proposta da efabulação como um todo.

4.5.3 Distintos graus de fantasia

Viu-se então casos diversos de poética visual contemporânea, percebendo-se as diferenças entre construções que, mesmo apresentando requisitos das das categorias aqui propostas, apresentam graus de fantasia diferentes, o que corresponde, como se viu, a graus distintos de criatividade. “As aventuras do prato e da colher” ou “Quem tem medo do Grande Livro Mau?” indicam, neste sentido, apresentar maior inventividade. Sua experimentação correspondendo ao requisito de fazer algo novo, não tanto em termos da escolha isolada de recursos formais estéticos, mas no conjunto narrativo como um todo — a poética visual como estratégia narrativa aqui proposta.

Figs.136, 137] O humor confirma a importância do riso nas construções da fantasia na literatura para a infância |
Fonte: Brenman e Zilberman (2008); Child (2012), reproduções da autora

4.5.4 Imaginação e metalinguagem

A experiência narrativa, enquanto estímulo da imaginação e processo criativo, está no centro da efabulação de “**A child of books**”. Utiliza metalinguagem para falar do objeto narrativo como dispositivo do mundo ficcional representado pela literatura.

O livro trabalha a plasticidade gráfica dos signos, principalmente o verbal, e a partir do caráter descritivo geral das composições, na dupla a dupla das páginas, explicita literalmente a matéria — literatura e experiência narrativa no exercício da imaginação.

“A child of books” descreve a travessia de uma menina, antes uma criança (a palavra “child” em inglês não tem gênero), pela experiência da imaginação e da fantasia que as histórias propiciam. A começar pelo próprio título, a homenagem aos livros e à literatura é explicitada desde o início, na própria capa, indicando a forma que essa homenagem assume em todo o projeto: a sombra, atrás do desenho do livro (maior que tudo na ordem de escala dos objetos, inclusive maior que a menina e o título), é formada por um texto tipográfico. Nele, aproximando o olhar, lê-se o trecho de uma história (que cabe ao leitor identificar), um dos muitos trechos extraídos de obras clássicas da literatura — a literatura para a infância — que aparecerão em todas as páginas, e cujos títulos são listados (em linhas contínuas) nas folhas de guarda do livro.

A child of books (Inglaterra/EUA)

autores: Oliver Jeffers
(ilustrador) e Sam Winston
(artista e poeta)

editora: Walker Books

ano: 2016

páginas: 32

formato: 25,7 cm x 26,8 cm

capa dura e sobrecapa

premição: Bologna Ragazzi
Award 2017 — Fiction

Fig.138.] Capa do livro | Fonte: Jeffers e Winston (2016), reprodução da autora

Figs.139, 140]

Texto trabalhado duplamente e em várias camadas de leitura | Fonte: Jeffers e Winston (2016), reprodução da autora da obra citada

*I am a child of books. I come from
a world of stories*

and upon my imagination I float.

*I have sailed across a sea of words
to ask if you will come away with me.*

Some people have forgotten where I live

*But along these words I can show
you the way.*

*We will travel over mountains of
make-believe*

discover treasure in the darkness.

*We can lose ourselves in forests
of fairy tales*

and escape monsters in haunted castles. We will sleep in clouds of song

and shout as loud as we like in space. For this is our world we've made from stories...

our home is a home of invention where anyone at all can come

Figs.141-156] Páginas internas do livro "A child of books" | Fonte: Jeffers e Winston (2016), reprodução da autora

A estratégia narrativa é aparentemente simples, como a própria história, pois a poética visual dá conta de resolver com simplicidade compositiva a efabulação da travessia da “menina-imaginação”: o projeto é manejado com destreza, em uma diagramação de tipo *associativo*, em que parece haver *redundância* (LINDEN, 2011) na relação entre texto e imagens. O texto trabalhado enquanto forma, “concretisticamente” (ou “futuristicamente”), tanto como massa corpórea de conjunto de palavras (composição tipográfica moldada como mar, montanhas, ou caverna) quanto de palavras isoladas como detalhes das figuras (a espuma do mar, o fim do caminho que leva à casa, ou as garras do monstro), é recurso que cumpre com sucesso a construção figurativa a partir da matéria plástica literária.

Tudo é traço preto sobre o branco da folha: a fonte tipográfica em estilo manuscrito que narra textualmente com os desenhos, como se palavras e imagens tivessem saído da mesma caneta (nanquim), e a tipografia dos textos que correm aparentemente em segundo plano, apesar de sua participação ativa na figuração narrativa. Também a textura de aguada que aparece em algumas páginas é de cor preta, como que produzida por aquele mesmo nanquim do texto e das figuras. Como é de se esperar, quem introduz um outro ponto de cor no campo de visão, além do preto (que geralmente crianças, e também adultos, não consideram cor), é a “menina-imaginação”: seu vestido tem duas faixas azuis na saia. Esta, a primeira leitura: fácil, literal e que, por ser descritiva, nem chega a ser metafórica; por isso, a impressão de *redundância*.

Fig.157] “Flotsam”, o *silent book* de David Wiesner | Fonte: Wiesner (2006), reprodução da autora

No entanto, como acontece nos (bons) livros ilustrados, mesmo quando o tipo de diagramação é aparentemente mais convencional, é preciso olhar com atenção para compreender o que está sendo contado. É importante lembrar que o “como”

dessa literatura se articula por meio de signos e códigos diversos e é preciso saber ou estar disposto a “ler” essa diversidade. Mas, no caso da “Menina dos livros”, não se trata de um processo difícil; basta ter uma lupa, como aquela do menino de “Flotsam” (Fig.157), o *silent book* de David Wiesner (2006), um instrumento de visão que permita perceber as outras histórias que permeiam e abraçam a aventura de andar pela literatura, deixando-se levar pela imaginação encarnada pela menina.

Na capa, ela é Dorothy, de “O mágico de Oz” (1900), do norte-americano Lyam Frank Baum, se se reconhecem as referências daquele trecho-sombra que aparece atrás do livro; depois, com declarada evidência ela se torna “Alice”, de Lewis Carroll, na página dupla em que o texto se agiganta e atravessa a dobra, construindo o caminho para enfrentar a aventura da viagem. Um caminho que antes serve para identificar o percurso que do mundo real (a casa), na página par, chega até as portas da imaginação, impondo o desafio de enfrentar o mistério do desconhecido que somente o leitor que tiver coragem pode enfrentar. Depois, o “texto-caminho”, de linha torna-se densidade para ser penetrada: é preciso aprofundar-se nele, verticalmente, correndo o risco de uma queda vertiginosa, como aquela de Alice: “Talvez atravessarei a terra! Abaixo, abaixo, abaixo. Não há nada mais a fazer [...]” (JEFFERS; WINSTON, 2016, p. 13).

Mas quem é o leitor, aquele que resolveu pegar a lupa para ver melhor? Aquele que vai virar a página para descobrir o que tem além da superfície e resolveu descer palavras, frases, literatura abaixo?

Fig.158] Texto é caminho e também profundidade vertical: o momento que antecede a coragem do mergulho |
Fonte: Jeffers e Winston (2016), reprodução da autora

O “menino-leitor” é um menino que, mais assustado que a Wendy, de “Peter Pan” (James Matthew Barrie, 1911), depois de descer ao “centro da terra”, levado pela imaginação, escala montanhas para alçar voo. Superadas as dificuldades do esforço da leitura, da solidão da experiência de enfrentar o desconhecido e o estranho do mundo, com as tantas figurações que o descrevem e que precisam ser decodificadas, interpretadas e assimiladas, finalmente, a virada de página.

Ecos de ancestralidade (Platão), o encanto da caverna: o ponto de vista sobre a realidade inverte-se. Os personagens, a “menina-imaginação” e o “menino-leitor”, advindos de um mundo real que se esqueceu da imaginação (enclausurado na seriedade das “coisas importantes”), aparecem em outra perspectiva, vistos de dentro do “breu” da densidade narrativa, como se agora eles se encontrassem na luminosidade daquele mundo real, amplo e cheio de possibilidades, que é maior do que o mundo da ficção (ECO, 2007): todas aquelas coisas, objetos e fatos de que a literatura se nutre para elaborar sua fantasia e devolvê-la sob forma de tesouro escondido.

E para quem acena o “menino-leitor”? Para quem está no extracampo das páginas, ou para aquilo que de fora avista-se: um baú antigo enterrado na areia? Este ícone inconfundível expressa a intencionalidade da composição narrativa: se destaca, no primeiro plano da página ímpar, como único objeto, e com cor, quase estranho ao impacto visual da grande forma preta em que o texto se converte. “Discover treasure in the darkness”, diz o enunciado da página dupla, como um título ou legenda do que é revelado. A tradição literária dos romances de aventura dos séculos XVIII e XIX, de Daniel Defoe (“Robinson Crusoé”, 1719) a Robert Louis Stevenson (“A ilha do tesouro”, 1883), Alexandre Dumas (“Os três mosqueteiros”, 1844) ou Emilio Salgari (“Corsário negro”, 1898) sustenta a trama do túnel desse imaginário. Sempre com a lupa, é possível ler algumas linhas que emergem da amálgama preta: como ecos da caverna, revelam as vozes narrativas do passado-presente: “I will began the story of my adventures with a certain morning early in the month of June, the year of grace 1751, when I took the key for the last time out of the door of my father’s house” (“Raptado”, de Stevenson).

Por fim, é interessante observar um detalhe da composição: o modo como a “menina-imaginação” está sentada no barquinho e olha para o “menino-leitor”. Ela parece saber o que se descortina e, assumindo o papel de observador, revela na maneira de estar na cena que a surpresa é toda do leitor: dele, a do menino que acena e vive a experiência, e a do leitor implícito que, por meio dele, vive também a experiência.

Fig.159] "Discover treasure in the darkness" nomeia o momento cênico do ápice narrativo: a aventura de ler e navegar na imaginação pelo olhar de quem quem está dentro e de quem está fora | Fonte: Jeffers e Winston (2016), reprodução da autora

Fig.160] "A child of books" cita os "textos" com o texto e as imagens: a literalidade imagética dos bosques narrativos de Eco | Fonte: Jeffers e Winston (2016), reprodução da autora

Fig.161] Homenagem aos monstros de Sendak. Livros dentro de livros: a experimentação da obra de Jeffers e Winston | Fonte: Jeffers e Winston (2016), reprodução da autora

4.5.5 As categorias nos livros analisados

A visualização do quadro abaixo permite identificar a incidência das categorias identificadas nos sete livros considerados para a análise. Observa-se como a *experimentação* constitui a categoria mais recorrente, correspondendo aos aspectos de criatividade relevados na produção contemporânea, referentes principalmente à experimentação de linguagens, na qual se insere a poesia — de “Um grande giorno di niente” e “L’estate di Garmann”. Já *transgressão* e *humor/medo* se equiparam, como a confirmar a estreita relação entre as duas, conforme analisado ao longo do caminho investigativo sobre as construções da fantasia. O *absurdo*, por seus requisitos especiais, demonstra ser categoria mais restrita, cujas características são porém de grande efeito para os propósitos de *estranheza*, do fantástico, e de *estranhamento*, aqui entendido como princípio geral de leitura da fantasia nos livros ilustrados, que rege todas as quatro categorias propostas.

obra	experimentação	transgressão	humor/medo	absurdo
A child of books*	x			
Who’s afraid of the Big Bad Book?	x	x	x	
Até as princesas soltam pum		x	x	
The adventures of the dish and the spoon	x	x	x	x
In bocca al lupo	x		x	
Un grande giorno di niente*	x			
L’estate di Garmann*	x	x		x
*poesia				

Quadro 1] As categorias nos livros ilustrados | Fonte: autora

5. CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

5. CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo em design representa, primeiramente, uma análise crítica da fantasia, que teve por finalidade encontrar aquelas definições que pudessem servir para definir-lhe os contornos e, sobretudo, fundamentar uma determinada noção — a de que a fantasia constitui um processo criativo que opera sobre a imaginação.

Essa noção se baseia na teoria de Bruno Munari, que sugere que a criatividade é o uso finalizado da fantasia e da imaginação, e que, enquanto a imaginação vê, a criatividade e a fantasia (assim como a invenção) pensam. Ao mesmo tempo, a criatividade é a base por meio da qual o design trabalha, cujo processo se converte em método, como novamente a teoria munariana propõe. Foi a partir das duas pressuposições — uma sobre a qualidade da fantasia em relação à imaginação, a de pensar, e a outra sobre a criatividade, como processo também intelectual, que articula e operacionaliza todos os aspectos da criação — que se iniciou a investigar a fantasia, conceito por vezes abstrato e propenso a certa subjetividade de interpretação.

Em seu trabalho sobre a fantasia, Munari, definindo as quatro faculdades complementares do processo criativo — fantasia, invenção, criatividade e imaginação —, expõe que a fantasia é a mais livre de todas, pois pode pensar em tudo aquilo que antes não existia, sem se preocupar com verificações.

Fora do âmbito da distinção munariana entre pensamento e visão, essa qualidade de liberdade da fantasia é o que, substancialmente, a confunde com a “imaginação”. Mas é sobretudo a partir do trabalho de Vigotsky que se compreende como a maturidade intelectual influencia o processo da imaginação, corroborando a noção de que a fantasia, mesmo sendo a faculdade mais livre de todas, pertence à ordem do pensar — que se manifesta, como matéria criativa, somente a partir do desenvolvimento intelectual sobre a imaginação e da experiência do indivíduo adulto.

A distinção entre infância e maturidade é trabalhada por Freud, que distingue a fantasia da criança da fantasia adulta, atribuindo-lhe funcionalidades psíquicas diferentes nas duas fases da vida. Também ele, a respeito do processo criativo representado pela fantasia, aponta para a correspondência entre o brincar da criança por meio da imaginação, tendo por base a realidade, e o

operar do artista sobre a imaginação, que também extrai seus objetos do real para trabalhar esteticamente a linguagem.

Disso tratam a filosofia e a arte, que olham para a fantasia de diferentes ângulos e que, antes do advento da psicologia, buscaram interpretá-la segundo os princípios da intuição, da inspiração ou da moral, ou da poesia — com a qual, no âmbito da estética, a fantasia sempre compartilhou um espaço privilegiado.

Na história do conhecimento, a fantasia adquire seu lugar na modernidade, mais próximo à lógica e à razão, principalmente a partir de Kant e seu conceito de “ideia estética”. Na arte, ela se vale dos conhecimentos sobre a psique para compreensão de processos e fenômenos da criatividade.

Essas são as bases sobre as quais autores modernos como Munari e Rodari elaboram suas propostas. Rodari, o segundo autor que trabalhou o conceito de fantasia que interessa ao estudo, também fundamenta a noção de gramática, que foi aqui tratada como hipótese da investigação. Munari e Rodari também introduzem outro tema fundante: a literatura para a infância — de que os livros ilustrados, objeto de análise, representariam a produção contemporânea. Os dois são considerados responsáveis por uma nova maneira de ver a criança e de inovar no trabalho criativo do design e da literatura para a infância. Ambos tornaram-se referência para essas áreas e para a noção de criatividade de modo geral, com a fantasia representando o componente mais inovador — desenvolvido em suas obras “Gramática da Fantasia” (Rodari, 1973) e “Fantasia” (Munari, 1977), que iniciaram este estudo, em diálogo crítico com outras autorias.

Para compreender a matéria da fantasia na sua relação com a arte, representada pela literatura, foi preciso também pesquisar os seus congêneres, por exemplo, e maior de todos, o riso, o humor. Descobriu-se como, tal qual a fantasia em relação à imaginação, o humor é resultado de um operar criativo sobre o riso, manifestação espontânea e esporádica que caracteriza a condição humana.

Aproximando-se da vasta história do riso e suas várias expressões (como humor, sátira, paródia, pantomima, entre outros), identificaram-se alguns aspectos importantes na formação da cultura ocidental, principalmente europeia, que desde a tradição pagã se relacionam às suas manifestações.

Por exemplo, a correspondência com certa noção de espelhamento do mundo, o “dúplice aspecto da percepção do mundo e da vida humana”, sinalizado por Bakhtin (2011, p. 8). Conceitos que, antes mesmo das noções de norma e de moral do catolicismo da sociedade medieval, já caracterizavam a percepção do homem a respeito da realidade e do desconhecido — constituindo matéria antiga da imaginação e sobre a qual a fantasia criativa trabalharia.

Posteriormente, o imaginário medieval cria seus monstros, suas hibridizações, seus bestiários (LE GOFF, 1988), derisões do mundo real sério, aquele que subjuga e impõe leis severas, tributos onerosos a uma população feudal que passa por carestias e pragas. Na arte, esse imaginário corresponde às representações do inferno ou de mundos de fantasia onde tudo é possível, como nas telas de Bosh, e, nas expressões da cultura popular, o carnaval é o exemplo maior.

Assim, riso, cultura, arte e fantasia se misturam. Ainda nesse período, a partir das primeiras reproduções impressas, a divulgação de estampas populares em praças e eventos públicos representa o início de uma tradição de ilustração que preconiza o trabalho de fantasia dos livros ilustrados.

“Il mondo alla rovescia” (“O mundo pelo avesso”) ou “O país de Cuccagna” (“O país da farra”) são exemplos dessas estampas a que o próprio Munari faz referência: elas compõem o imaginário sobre o qual ele se baseia para a noção de se inverter coisas e sentidos — ideia principal da fantasia munariana que trabalha com relações de contrários, assim como a “Gramática” de Rodari opera segundo a noção por ele proposta de “binários fantásticos”.

Faeti (2011), primeiro entre os autores italianos do século XX a propor uma leitura da literatura infantil a partir das imagens (“figuras”), considera os autores das estampas medievais e renascentistas como os primeiros “figurinai” (que desenham figuras) da história da ilustração — uma história que traz à literatura para a infância a tradição da cultura popular mais antiga, da qual fábulas e contos de fadas representam os principais vetores.

O novo quadro de relações, alcançado a partir do riso, trouxe para o estudo alguns marcos importantes para a definição de fantasia, na perspectiva da criatividade que o norteou, para a qual a proposta munari-rodariana serviu de base. Por exemplo, aquele da “transgressão”, noção definida ao longo das análises e que constituiu, por fim, uma das quatro categorias propostas por este estudo.

Sobre a “transgressão” o estudo compreendeu que esta compartilha com a fantasia um vigor criativo que advém da percepção inconventional da realidade, de seus objetos e das relações entre eles. Ponto que Munari e Rodari têm em comum, ao introduzir uma noção de fantasia que rompe com o sentido estabelecido das coisas.

Relacionado à “transgressão”, o “estranhamento”, que, a partir das definições sobre humorismo e comicidade de Pirandello, reforça a ideia do “contrário”, que ele chama, justamente, de “sentimento do contrário”, como componente para se entender os processos da construção do humor.

Posteriormente, o “estranhamento” foi encontrado na arte e na literatura, retomado por Rodari, representando componente fundamental de sua gramática da fantasia. Sempre na teoria literária, o “estranhamento” foi identificado como “efeito de estranheza” nos estudos de Todorov sobre o “fantástico”, por sua vez reconhecível nas reações provocadas pelo *nonsense* inglês, de Lear e Carroll, também revisitado por Rodari.

Todos esses componentes se relacionam com o “deslocamento”, como efeito perseguido na arte, principalmente pela narrativa moderna e nas experimentações das vanguardas do início do século XX, que procuram buscar novos pontos de visão na percepção da realidade e, portanto, também, novas formas de se trabalhar a imaginação por meio da linguagem. Neste sentido, os exercícios dos surrealistas constituem repertório fértil para se entender o mecanismo da fantasia, e deles se valem também Munari e Rodari.

Quanto ao objeto dos livros, o estudo identificou em aspectos encontrados no romance moderno os requisitos que foram formando uma determinada tipologia narrativa da literatura para a infância, que começa na segunda metade do século passado. A literatura para crianças se define como tal nesse período e a partir de então vai revelando particularidades relacionadas à matéria híbrida de seus textos e ao trabalho de linguagem com texto e imagens, condicionado pela cultura, pelos suportes, pela tecnologia, e também pela maneira de sua linguagem se inserir no sistema da comunicação e da arte.

Por meio da teoria literária foi possível compreender o sentido da poesia, que já havia sido encontrado inicialmente nas definições sobre a fantasia, associado também àquele da metáfora, e, posteriormente a este, e com outro sentido, o de poética.

Identificaram-se também as condições que permitem entender a dimensão da experiência narrativa, tanto como “estratégia” (criação) quanto como “leitura” (recepção), e com base nelas dimensionar os livros ilustrados em relação ao leitor implícito e todas as questões em torno do assunto, tão cruciais para a compreensão do objeto e da sua linguagem.

Do mesmo modo importante foram as análises sobre mundos ficcionais propostas por Eco e as considerações desenvolvidas a respeito destes em relação ao tema dos repertórios — tanto do leitor em geral, quanto de adultos e crianças postos em comparação a partir de seus universos de conhecimento (imaginação/fantasia). O “pacto ficcional” e o jogo duplo, por exemplo, foram tópicos da experiência narrativa tratados na relação da obra com o leitor.

Entre os aspectos relevados a partir do romance moderno, a noção de poética como projeto sugeriu para este estudo uma associação com o design — ele mesmo, por definição, projeto. Com base nisso, o estudo propõe o conceito de *poética visual como estratégia narrativa*.

Tal proposta, como ponto de vista analítico, reflete o esforço do estudo em relacionar as estruturas que compõem a construção narrativa, segundo a teoria literária, com as do design, conforme seus princípios teóricos e operacionais. Se o objeto representado pelos livros ilustrados é ao mesmo tempo artefato visual e literário, é preciso contemplar uma gramática da fantasia a partir da condição narrativa e de seu pressuposto de projeto.

Para isso, em outra etapa, indagou-se a gramática dos livros ilustrados, ou seja, procurou-se, nos estudos mais recentes sobre a linguagem desses livros, componentes que pudessem servir como instrumental de análise de projeto — planejamento gráfico e diagramação. Partindo do princípio da *poética visual como estratégia narrativa*, proposto pelo estudo, entende-se que o livro ilustrado interessa ser analisado em seu conjunto, requisito, inclusive, da linguagem que propõe. A relação texto e imagens, em torno da qual se articula toda a composição narrativa, em que se cruzam signos e códigos diversos e tipos diferentes de modalidades de efabulação, foi considerada sempre a partir do princípio de projeto.

Com base no conjunto desse quadro teórico e analítico alcançado e nas novas premissas que dele derivaram, o estudo engendrou quatro categorias

para uma proposta de leitura da fantasia nos livros ilustrados: ***experimentação; transgressão; humor/medo; e absurdo.***

O estudo entendeu que a fantasia, ela mesma elemento transgressor, agindo como componente de deslocamento do olhar, se converte em chave de leitura para os aspectos mais originais das questões estéticas, de linguagem e de projeto. Ela não representa um ponto fixo na estrutura narrativa dos livros ilustrados, mas se situa nas possíveis relações engendradas a partir das categorias propostas, como lances de jogo. Com base em determinados padrões seria então possível identificá-la e a partir daí experimentar novas combinações.

Um primeiro ensaio de leitura sobre corpo selecionado de obras, que serviu para verificar a correspondência com as hipóteses de trabalho deste estudo acerca da noção de fantasia e de gramática na aplicação dos livros ilustrados, demonstrou ser possível proceder a uma leitura da fantasia nos livros ilustrados e que as categorias propostas podem constituir base para um instrumental analítico, que pode ser ampliado por aportes de outras leituras e análises.

O estudo indicou, por meio da análise crítica da fantasia, como a matéria do objeto estudado pode tornar-se, ela mesma, instrumento de análise crítica da criatividade. Por sua vez, uma leitura crítica da criatividade contribui para redefinir o design no sentido de suas funcionalidades, ideais, métodos e possibilidades de atuação. Já a noção de gramática, ao mesmo tempo que reafirma o design como linguagem, situa a fantasia como chave de leitura que, dando a ver aspectos de estética e linguagem, também permite problematizar aspectos da contemporaneidade, por exemplo, as noções de estrutura ou de narratividade.

Por ora, o conjunto dos aspectos identificados com base no desenvolvimento analítico do estudo indica como, a partir de determinadas definições, a fantasia pode contribuir: 1) para uma leitura da originalidade narrativa dos livros ilustrados e 2) como instrumento de investigação da criatividade; com isso, confirmando o vigor da proposta munari-rodariana.

Quanto à verificação de continuidade ou ruptura com aquela concepção de fantasia dos anos setenta, proposta por Munari e Rodari, pode-se afirmar que há ruptura de um modelo, em razão de toda a ordem de transformações que ocorreram nos últimos cinquenta anos, consideradas por este estudo. No entanto, não há, como sinalizado acima, ruptura no sentido da proposta dos dois autores.

Por conseguinte, a noção de gramática — que continua certamente válida, como sugerem as análises deste estudo e sua verificação para uma possível aplicabilidade nos livros ilustrados — deve adaptar-se à linguagem analisada, e precisa considerar todos os novos aportes metodológicos que atualmente se inscrevem no campo.

Por fim, a partir do esforço de fundamentar parâmetros para uma leitura da fantasia na literatura contemporânea para a infância — com base na teoria da literatura e do design — este estudo espera ter identificado um percurso suficientemente promissor para engendrar uma futura gramática da fantasia.

REFERÊNCIAS¹

ALBERS, Josef. **A interação da cor**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

ALBRECHT, Donald, et al. **The work of Charles and Ray Eames: a legacy of invention**. New York: Harry N. Arams, 1997.

ALEMAGNA, Beatrice. **Un grande giorno di niente**. Milano: Topipittori, 2016.

_____. **Os cinco esquisitos**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **Le merveilleux Dodu Velu Petit**. Paris: Albin Michel Jeunesse, 2014.

_____. **Entrevista a Sarah Genovese**. Lucca Comics & Games. Mostra “Beatrice Alemagna: ilustr-autrice” al Palazzo Ducale, Bologna, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wt1aW3jRBQs>>.

_____. **Un lion à Paris**. Paris: Casterman, 2006.

ALENCAR, Eunice Soriano de; FLEITH, Denise de Souza. **O processo da criatividade**. Brasília: UnB, 2003.

ALTMAN, Rick. **A theory of narrative**. New York: Columbia University Press, 2008.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. **Pequena biblioteca para crianças: um guia de leitura para pais e professores**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

¹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas, NBR 6023.

_____. **As antenas do caracol:** notas sobre literatura infantojuvenil. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ANDERSEN, Hans. **Os mais belos contos de Andersen.** São Paulo: Moderna, 2008.

_____. **Histórias maravilhosas de Andersen.** São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. **L' arte moderna: 1770/1970.** 2. ed. Firenze: Sansoni, 1986.

_____. **Progetto e oggetto: Scritti sul design.** Milano: Medusa, 2003.

ARGILLI, Marcello. **Gianni Rodari:** una biografia. Torino: Einaudi, 1990.

ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **L'opera di Rabelais e la cultura popolare.** Torino: Einaudi, 2011.

BAL, Mieke. **Narratology.** Toronto: University of Toronto Press, 2009.

BARNARD, Malcolm. **Art, Design and Visual Culture.** London: Palgrave MacMillan, 1998.

BARNETT, Mac; KLASSEN, Jon. **The wolf, the duck and the mouse.** London: Walker Books, 2017.

_____. **Sam & Dave cavaram um buraco.** São Paulo: Salamandra, 2015.

_____. **Este chapéu não é meu.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARONCIANI, Alessandro. **Le ragazze nello studio di Munari.** Milano: BAO Publishing, 2017.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** Trad. Rita Buongiorno; Pedro Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. **Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas.** In: _____. Escritos sobre arte. São Paulo: Imaginário, 1998.

BECKKETT, Sandra. The Crossover Picturebook. In: GRILLI, Giorgia (ed.). **Bologna: Fifty Years of Children's Books from Around the World.** Bologna: Bononia University Press, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única.** São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BOERO, Pino. **Una storia, tante storie:** guida all'opera di Gianni Rodari. Trieste: Einaudi, 2010. (Ed. esgotada, exemplar gentilmente cedido pelo autor)

BOERO, Pino; DE LUCA, Carmine. **La letteratura per l'infanzia.** Roma: Laterza, 2017.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade.** São Paulo: Edgard Blücher, 2011.

BOTTIROLI, Giovanni. **Che cos'è la teoria della letteratura.** Torino: Einaudi, 2006.

BRENNAN, Ilan; ZILBERMAN, Ionit. **Até as princesas soltam pum.** São Paulo: Brinque-Book, 2008.

BURNINGHAM, John. **Fique longe da água, Shirley!** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BUSCH, Wilhelm. **As travessuras de Juca e Chico.** São Paulo: Iluminuras, 2012.

CAIRES, Alberto. **Infografía 2.0:** visualización interactiva de información en prensa. Madrid: Alamut, 2008.

CAIXA CULTURAL SÃO PAULO. **Castelos de areia:** catálogo. São Paulo, 2016. Catálogo da mostra da artista Katia Canton sob curadoria de Adriana Rede, 8 de outubro a 4 de dezembro de 2016.

CAIXA CULTURAL SÃO PAULO. **1ª Macli:** catálogo. São Paulo, 2013. Catálogo da 1ª Mostra de Arte Contemporânea de Literatura Infantil, sob curadoria de Aline Pereira, Favish Tubenchlak, Flavia Corpas, 14 de dezembro de 2013 a 14 de fevereiro de 2014.

CALVINO, Italo. **Lezioni americane:** Sei proposte per il prossimo millennio. Milano: Mondadori, 2011.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Fiabe italiane.** Milano: Oscar Mondadori, 1973. 2 v.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta:** Textos críticos e manifestos. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos.** Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. A história da arte e outras histórias. **Cultura Visual**, Salvador: EDUFBA, n. 12, p. 105-113, out. 2009.

_____ (org.). **O design brasileiro antes do design:** aspectos da história

gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Uma introdução à história do design.** São Paulo: Blücher, 2000.

CARLIN, Laura. **A world of your own.** New York: Phaidon, 2014.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARSON, David; BLACKWELL, Lewis: **the end of print.** London: Laurence King Publishing, 1995.

CASCUDO, Luis. **Contos tradicionais do Brasil.** São Paulo: USP, 1986.

CASTELLACCI, Claudio; SANVITALE, Patrizia. **Il tipografo: mestiere d'arte.** Milano: Il Saggiatore, 2004.

CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CHARTIER, Roger. **Aventura do livro: do leitor ao navegador.** São Paulo: Unesp, 1999.

CHILD, Lauren. **Who's afraid of the Big Bad Book?** London: Orchard, 2012.

CHKLOVSKI, Viktor. **A arte como procedimento.** In: TOLEDO, Dionísio de O. **Teoria da literatura: os formalistas russos.** Porto Alegre: Globo, 1976.

CLAVELOUX, Guy; MONREAL, Nicole. **I viaggi di Alina.** Venezia: Emme, 1970.

COELHO, Luiz; FARBIARZ, Alexandre (org.). **Design: olhares sobre o livro.** Teresópolis: Novas Ideias, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil.** São Paulo: Ática, 1997.

COLLODI, Carlo. **Fiabe e racconti.** Roma: GTE Newton, 1992.

CORREA, Victor Aquino Gomes. **O saneamento teórico das “novas narrativas” e a atuação do GENN na configuração epistemológica dessa área de estudo.** In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE NOVAS NARRATIVAS, 1., Encontro de narrativas de comunicações e artes, 2015, São Paulo. Anais... São Paulo: ECA-USP, 2015. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002726645.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

CORRIERE DELLA SERA. **Gianni Rodari.** Milano: Corriere della Sera, 2015-2016. 32v.

CORTEZ, Mariana. **Por linhas e palavras: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil.** 2008. Tese (pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CROWTHER, Kitty. **La visite de petite mort.** Paris: Lutin Poche, 2005.

CROSS, Nigel. **Design thinking.** London: Bloomsbury, 2011.

CUNHA, Maria Zilda da. **Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil.** São Paulo: Paulinas, 2009.

DACOS, Nicole. Da liberdade à ordem e do jogo ao símbolo: vida e morte das grotescas. In: MARQUES, Luiz (org.). **A fábrica do antigo.** Campinas: Edu-
nicamp, 2008. p. 159-76.

D'ANGELO, Silvana; MARINONI, Antonio. **Veludo: história de um ladrão.** Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2013.

DANTONA, Bice. **Libri per bambini come oggetti di design.** Un progetto per la collana “Tantibambini” (1972-1978) diretta da Bruno Munari. 2011. Tesi specialistica di Disegno Industriale – Politecnico di Milano, Milano, 2011.

DERDIK, E. **Disegno, desenho, desígnio.** São Paulo: Editora Senac, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

DE VASCONCELLOS, Cláudia. **A fome do lobo**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DOONAN, Jane. **Looking at pictures in picture books**. Mississippi: Thimble Press, 1993.

DORÉ, Gustave; RASPE, Rudolf. **As aventuras do Barão de Munchausen**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

DOUZOU, Olivier. **Les aventures d'Alexandre le gland**. Paris: Rouergue, 2012.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DURLING, David; FRIEDMAN, Ken. **Doctoral education in design: foundations for the future**. Staffordshire: Staffordshire University Press, 2000.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Lector in fabula**. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Sei passeggiare nei boschi narrativi**. Milano: Bompiani, 2007.

_____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EDE, Lisa. Edward Lear's limericks and their illustrations In: TIGGES, Win (ed.). **Explorations in the field of nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1987.

ERLBRUCH, Wolf. **Duck, Death and the Tulip**. Wellington: Gecko Press, 2011.

ESCARPIT, Robert. **A revolução do livro**. Trad. Maria Inês Rolime. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1976.

ESTEVES, Bernardo. Ratos no labirinto: a escrita restritiva do Oulipo. **Piauí**. São Paulo, n. 114, mar. 2016. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/ratos-no-labirinto/>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

EWEN, Stuart. **All consuming images: the politics of style in contemporary culture**. New York: Basic Books, 1988.

FAETI, Antonio. **Il poeta e le figure**. In: RODARI, Gianni; STOPPANI, G. La grammatica delle figure. Bologna: Compositori, 2010.

_____. **Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia**. Roma: Donzelli, 2011.

FALEIROS, Álvaro; VILELA, Fernando. **O Sapoeta**. São Paulo: Mompracem, 2013.

FERRARA, D'Alessio Lucrécia. **Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental**. São Paulo: Edusp, 1993.

FERRONI, Lucia. **La cultura del progetto**. Da Bruno Munari all'epoca digitale: nascita dell'idea di progetto, metodologie, esempi concreti e natura virtuale del progetto in rete. 2009-2010. Tesi di laurea – Università La Sapienza, Roma, 2009-2010.

FINESSI, Beppe; MENEGUZZO, Marco. **Bruno Munari**. Catalogo della mostra. Museu dell'Ara Pacis. Milano: Silvana Editoriale, 2008.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANCHI, Giulia. Le regole del gioco. In: SOLA, Silvana; VASSALLI, Paola. **I nostri anni'70**. Libri per ragazzi in Italia. Catalogo della mostra. Palazzo delle Esposizioni. Roma: Corraini, 2014.

FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **O mal-estar da civilização.** Rio de Janeiro: Imago, 1983. (Obras completas, XIV).

FRIOT, Bernard; PAPINI, Adrianna. **Voglio scrivere una poesia.** Milano: Carthusia, 2017.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos.** Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GALLONI, Adelchi; POGGIANI, Giuliana. **E vissero felici e contenti.** Milano: Mondadori, 1974.

GASTAUT, Charlotte. **L'uccello di Fuoco.** Roma: Gallucci, 2015.

GERMANI-FABRIS. **Fundamentos del proyecto gráfico.** Trad. F. Domingo. Barcelona: Don Bosco, 1973.

GLASER, Milton; GLASER, Shirley. **Se le mele avessero i denti.** Mantova: Bruaá, 2017.

GOES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jackson de (org.). **A alma da imagem.** São Paulo: Paulus, 2009.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão:** um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. A roupa infantil da literatura. **Revista do Centro Universitário Barão de Mauá**, Ribeirão Preto, n. 2, p. 92-96, 2001.

GREY, Mini. **The adventures of the dish and the spoon.** London: Red Fox, 2007.

GRILLI, Giorgia (ed.). **Bologna: Fifty Years of Children's Books from Around the World.** Bologna: Bononia University Press, 2013. 2 v.

GRIMM, Irmãos. **Contos de fadas.** São Paulo: Iluminuras, 2005.

GROESNTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos.** Trad. Érico Assis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2015.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HAUSER, Arnold. **Storia sociale dell'arte**. Trad. Anna Bovero. Torino: Einaudi, 1987. 4v.

HELLER, Steven. **Design dialogues**. New York: Allworth Press, 1998.

_____. **Graphic wit: the art of humor in design**. New York: Watson Guptill, 1991.

HELLER, Steven; POMEROY, Karen. **Design literacy**. New York: Allworth, 1997.

HOFFMANN, Heinrich. **João felpudo**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

HOLE, Stian. **L'estate di Garmann**. Roma: Donzelli, 2011.

HOLLIS, Richard. **Graphic design: A concise history**. London: Thames and Hudson, 1994.

HANNING, Rona; MORAES, Odilon; PARAGUASSU, Maurício. **Traço e prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **International Companion Encyclopedia of Children's Literature**. London; New York: Routledge, 2004.

HUNT, Peter; MILLICENT, Lenz. **Alternative Worlds in Fantasy Fiction**. London: Continuum, 2001.

INNOCENTI, Roberto; LEWIS, J. **L'ultima spiaggia**. Milano: La Margherita, 2005.

JAUSS, Hans Robert. **História da literatura como provocação à ciência literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JEFFERS, Oliver; WINSTON, Sam. **A child of books**. London: Walker Books, 2016.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan 2: A clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

JOYCE, James. **Os três macaqueiros de Zurique**. Trad. Dirce W. Amarante. Projeto gráfico e ilustrações: Michaela Pivetti. São Paulo: Iluminuras, 2015 (no prelo).

_____. **Os gatos de Copenhague**. 1. ed. Trad. Dirce W. Amarante. Projeto gráfico e ilustrações: Michaela Pivetti. São Paulo: Iluminuras, 2014.

_____. **O gato e o diabo**. 1. ed. Trad. Dirce W. Amarante. Projeto gráfico e ilustrações: Michaela Pivetti. São Paulo: Iluminuras, 2013.

JULIER, Guy. From visual culture to design culture. *Design Issues* (MIT Press), v. 22, n. 1, p. 64-76, 2006.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Vozes, 2012.

KATZENSTEIN, Ursula E. **A origem do livro: da Idade da Pedra ao advento da impressão tipográfica no Ocidente**. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

KIPLING, Rudyard. **Se**. San Dorligo della Valle: El, 2017.

KOCI, Marta. **Ivan, Divan and Zariman**. Tokyo: Gakken Go, 1973.

KRESS, Gunther; LEEUWEN, Theo Van. **The grammar of visual design**. London; New York: Routledge, 2008.

KROEGER, Michael. **Conversas com Paul Rand**. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LACY, Lyn Ellen. **Art and design in children's picture books: an analysis of Caldecott Award-winning illustrations**. Chicago: American Library Association, 1986.

LEAR, Edward. **Conversando com varejeiras azuis**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

LEBORG, Christian. **Gramática visual**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

LEE, Suzy. **A trilogia da margem**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LE GOFF, Jacques. **L'immaginario medievale**. Roma-Bari: Laterza, 1988.

LEITE, Patrícia; PRADES, Dolores (org.). **Crianças e jovens no século XXI: leitores e leituras**. São Paulo: Livros da Matriz, 2013.

LEWIS, David. **Reading contemporary picturebooks**. London; New York: Routledge Falmer, 2001.

LIMA, Guilherme Cunha. **O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira**. Pref. Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LINDEN, Sophie Van der. The picturebook in France since the sixties: a kaleidoscopic scenario. In: GRILLI, Giorgia (ed.). **Bologna: Fifty Years of Children's Books from Around the World**. Bologna: Bononia University Press, 2013. 2 v.

_____. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LINS, Guto. **Livro infantil? Projeto gráfico, metodologia, subjetividade**. São Paulo: Rosari, 2004.

LIONNI, Leo. **Elementi di Botanica parallela**. Roma: Gallucci, 2017.

_____. **L'immaginario come mestiere**. Milano: Electa, 1990.

LIVINGSTON, Alan; LIVINGSTON, Isabella. **Graphic design and designers**. London: Thamesand Hudson, 1994.

LÓPEZ, Carlos. **Julieta y su caja de colores**. México: FCE, 1993.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: Guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Thinking with type**. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

LUPTON, Ellen; PHILIPPS, Jennifer C. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. Language of vision. In: _____. **Design, writing, research**. New York: Kiosk Book, 1996.

MAFFEI, Giorgio. **Munari: i libri**. Mantova: Corraini, 2008.

MANETTI, Giovanni. **Non dice ciò che dice**: Aristotele, il comico e la filosofia del linguaggio contemporanea. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005.

MARTIN, B; HANINGTON, B. **Universal methods of design**: 100 ways to research complex problems, develop innovative ideas, and design effective solutions. Beverly: Rockport Publishers, 2012.

MAZZILLI, Clíce. **Arquitetura lúdica**: criança, projeto e linguagem. 2003. Tese (doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

MEGGS, Philip B. **A history of graphic design**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1992.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Aliston W. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELLO, Roger. **Griso, o único**. São Paulo: Global, 2015.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>>. Acesso em: 6 mar. 2018.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

MIRANDOLA, Giulia; TONTARDINI, Ilaria. **Altre parole e altre immagini**. Milano: Babalibri, 2010.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture**. 2nd edition. New York: Routledge, 2009.

MORAES, Rodrigo. **ABC da arquitetura**. Fundamentos conceituais para uma gramática de projeto. 2016. Dissertação (mestrado em Projeto de Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MULAZZANI, Simona; ZOBOLI, Giovanna. **Cantilena assoprada para crianças de fôlego curto**. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2013.

MUNARI, Bruno. **Da cosa nasce cosa**. Bari: Laterza, 2017a.

_____. **Artista e designer**. Roma: Laterza, 2017b.

_____. **Supplemento al dizionario italiano**. Mantova: Corraini, 2016.

_____. **Fantasia**. Bari: Laterza, 1995.

_____. **Design e comunicazione visiva**. Bari: Laterza, 1993a.

_____. **A arte como ofício**. Lisboa: Presença, 1993b.

_____. **Prelibri**. Milano: Danese, 1980.

NEGRIN, Fabian. **Favole al telefonino**. Roma: Orecchio Acerbo, 2010.

_____. **In bocca al lupo**. Roma: Orecchio Acerbo, 2016.

NEVES, André. **Obax**. São Paulo: Brinque-Book, 2010.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NOBLE, I.; BESTLEY, R. **A pesquisa visual: introdução às metodologias de pesquisas em design gráfico**. Trad. Mirian Garcia Mendes. Porto Alegre: Bookman, 2013.

NODELMAN, P. Illustration and picturebooks. In: HUNT, Peter. **Internatio-**

nal Companion Encyclopedia of Children's Literature. London: Routledge, 2004.

NODELMAN, Perry; MEEK, Margaret. **Words about pictures.** Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1990.

NOVAK, B.J. **O livro sem figuras.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

OLIVEIRA, Ieda de (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil.** São Paulo: DCL, 2008.

ÓPLA, Archivio. **Children's corner: libri d'artisti per bambini.** Catalogo della mostra. Mantova: Corraini, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** São Paulo: Vozes, 2009.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A aventura do livro experimental.** Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Edusp, 2010.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil: voz de criança.** São Paulo: Ática, 1986.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

PANTALEO, Sylvia. **Postmodern picturebooks: play, parody and self-referentiality.** New York: Routledge, 2008.

PANZARASA, Stefano. **L'orecchio verde di Gianni Rodari.** Viterbo: Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2011.

PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PENNAC, Daniel. **Come un romanzo.** Milão: Feltrinelli, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Ática, 1978.

PETIT, Michèle. **A arte de ler: Ou como resistir à adversidade.** São Paulo: Editora 34, 2010.

PIAGET, Jean. **O estruturalismo.** São Paulo: Difel, 1970.

PIRANDELLO, Luigi. **L'umorismo e altri saggi.** Firenze: Giunti, 1994.

PIVETTI, Michaela. **Planejamento e representação gráfica no jornalismo impresso:** a linguagem jornalística e a experiência nacional. 2006. Dissertação (mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PLAZA, J. TAVARES, M. **Processos criativos com os meios eletrônicos:** poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

PONTI, Claude. **Catalogo dei genitori per i bambini che vogliono cambiarli.** Milano: Babalibri, 2009.

POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa:** história ilustrada da literatura infantil. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso.** São Paulo: Ática, 1992.

PUCKETT, Kent. **Narrative theory:** a critical introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

PULLMAN, Philip. Invisible pictures. **Signal**, n. 60, Sept. 1989.

RAND, Ann; RAND, Paul. **Pequeno 1.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

READ, Herbert. **Educação pela arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2016.

RIFF, Hélène. **Papa se met en quatre.** Paris: Albin Michel Jeunesse, 2004.

RODARI, Gianni. **Esercizi di fantasia.** Torino: Scrittori, 2016.

_____. **Collezione Gianni Rodari** (32 volumi). Milano: Corriere della Sera, 2015-2016.

_____. **Scuola di fantasia.** Torino: Scrittori, 2014.

_____. **Gramática da fantasia.** São Paulo: Summus, 1982.

_____. **Enciclopedia della favola.** Roma: Riuniti, 1970.

RODARI, Gianni; STOPPANI, Giannino (Cooperativa Culturale). **La grammatica delle figure.** Bologna: Compositori, 2010.

RODE, Linda; MOODIE, Fiona. **Na Terra do Nunca Jamais.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ROMANI, Elizabeth. **Design do livro-objeto infantil.** 2011. Dissertação (mestrado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SAGAE, Pedro Luiz Campos. **Imagens e enigmas na literatura para crianças.** 2008. Tese (doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SALISBURY, M.; STYLES, M. **Livro infantil ilustrado:** a arte da narrativa visual. São Paulo: Rosari, 2013.

SALVIATI, Carla Ida. **Il primo libro non si ricorda mai:** storie e idee per innamorarsi della lettura tra 5 e 11 anni. Firenze: Giunti, 2017.

SAMARA, Timothy. **Grid:** construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANNA, Alessandro. **Pinocchio, prima di Pinocchio.** Roma: Orecchio Acerbo, 2015.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica e mídia.** São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTOS, Roberto Elísio dos; ROSSETTI, Regina. **Humor e riso na cultura midiática.** São Paulo: Paulinas, 2012.

SCARABOTTOLO, Guido. **Bestiario accidentale**. Roma: V&nrere, 2012.

SCHOOL OF VISUAL ARTS. **Gold: fifty years of creative graphic design**. Glen Cove: Library of Applied Design/PBC International, 1997.

SEGOVIA, Carmen; VENTURA, Antonia. **El cuento del pinguino**. México: FCE, 2008.

SHEEHAN, Norman. Patterns of visual perception. In: DURLING, David; FRIEDMAN, Ken. **Doctoral Education in Design: Foundations for the Future**. Staffordshire: Staffordshire University Press, 2000; p.171.

SHROEDER, Binette. **Fior di Lupino**. Brescia: La Strega, 1972.

SOLA, Silvana; VASSALLI, Paola. **I nostri anni'70: libri per ragazzi in Italia**. Catalogo della mostra. Palazzo delle Esposizioni. Roma: Corraini, 2014.

STOPPANI, Giannino (Cooperativa Culturale). **Il libro illustrato è una galleria d'arte**: Beatrice Alemagna, Kveta Pacovská, Chris Raschka. Bologna: Giannino Stoppani, 2005.

TAN, Shaun. **The lost thing**. Vanves: Hachette, 2000.

TAYLOR, Calvin W. **Criatividade: progresso e potencial**. São Paulo: Ibrasa, 1976.

TERRUSI, Marcella. **Albi illustrati**: Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia. Roma: Carocci, 2017a.

_____. **Meraviglie mute**: silent book e letteratura per l'infanzia. Roma: Carocci, 2017b.

TESSARO, Gek. **Il cuore di Chisciatte**. Milano: Carthusia, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovi. **Teoria della letteratura**. Milano: Feltrinelli, 1978.

TRIENNALE DESIGN MUSEUM. **Giro Giro Tondo**: design for children (idealização e direção: Silvana Annicchiarico). Catalogo della mostra (1 apr. 2017-18 febr. 2018). Milano: Electa, 2017.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro**: ensaios sobre tipografia e estética do livro. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VALÉRY, P. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VAN GOGH, Vincent; ZABALA, Javier. **O pássaro na gaiola**. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2015.

VEER, René van der; VALSINER, Jaan. **Vigotsky**: uma síntese. São Paulo: Unimarco; Loyola, 1996.

VICO, **Giambattista**. **A ciência nova**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WIESNER, David. **Flotsam**. New York: Clarion Books, 2006.

WOLF, Mauro. **Teorie delle comunicazioni di massa**. Milano: Bompiani, 2002.

ZIRALDO. **Flicts**. Rio de Janeiro: Primor, 1976.