UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
CULTURA JAPONESA

LUCIANA FONSECA DE ARRUDA

A MORTE, O VAZIO E O AMOR: UMA ANÁLISE INTERDISCIPLINAR DE O
***URSO E O GATO MONTÊS*, DE KAZUMI YUMOTO**

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2018

LUCIANA FONSECA DE ARRUDA

**A MORTE, O VAZIO E O AMOR: UMA ANÁLISE INTERDISCIPLINAR DE O
URSO E O GATO MONTÊS, DE KAZUMI YUMOTO**

Dissertação apresentada à Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo como parte dos requisitos para
obtenção do título de mestre em Letras.

Área de Concentração: Língua,
Literatura e Cultura Japonesa

Orientadora: Prof. ^a Dr. ^a Neide Hissae
Nagae

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2018

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A773 Arruda, Luciana Fonseca
(Arr) A MORTE, O VAZIO E O AMOR: UMA ANÁLISE
INTERDISCIPLINAR DE O URSO E O GATO MONTÊS, DE
KAZUMI YUMOTO / Luciana Fonseca Arruda ; orientador
Neide Hissae Nagae. - São Paulo, 2018.
91 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. Literatura Infantil Japonesa. 2. Livro
ilustrado. 3. Luto. 4. Vazio. 5. Kazumi Yumoto. I.
Nagae, Neide Hissae, orient. II. Título.

ARRUDA, L. F. A morte, o vazio e o amor – uma análise interdisciplinar de *O Urso e o Gato montês*, de Kazumi Yumoto. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Banca Examinadora

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

À Professora Doutora Neide Hissae Nagae pelo apoio e compreensão nessa jornada do mestrado.

Às Professoras Doutoras Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro e Juliana Santos Graciani pelas inestimáveis contribuições na qualificação.

Ao amigo Rodrygo Tanaka por compartilhar o gosto por livros infanto-juvenis e ter me apresentado ao livro que analiso.

Ao Luiz Claudio e Vinicius Arruda pelo enorme apoio em diversas situações.

Ao Vinicius Ito que sempre esteve por perto para me ajudar.

Ao meu irmão Felipe Arruda pelo incentivo durante a fase do projeto para ingresso no curso de pós-graduação e no final.

Aos meus pais Terezinha e Heloizio Arruda pelo incentivo e apoio durante toda a vida

Às amigas Lidia Ivasa e Priscila Gava que fizeram parte dessa trajetória.

Aos colegas de trabalho do Colégio Harmonia pela compreensão e reconhecimento.

Aos meus queridos alunos que são os grandes incentivadores para os meus questionamentos sobre minha prática docente e minha curiosidade para pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida.

Aos funcionários da biblioteca do Centro de Estudos Japoneses da USP pela ajuda e amabilidade.

A todos os meus queridos amigos que iluminam minha vida.

この『くまとやまねこ』は、ずいぶん長い時間をかけてできあがった絵本なのですが、できあがった今、時間をかけたかいがあったなあと心から思えるし、この絵本で私が書きたかったことも、やっぱり「時間」なのだな、とあらためて感じています。身近な人が亡くなることも含めて、大事な何かを失うというのは、自分自身の一部が死ぬことと等しい。死んだ自分を抱えている間は、時間が止まってしまったようにも思えるけれど、時間は実はきちんと流れていて、なにもしないように見える人にも、深い変化をもたらしているのではないのでしょうか。この絵本のなかのくまが、悲しみに閉じこもり、でもやがて外に出かけていったように、必ず死んでしまった自分自身の一部も、またよみがえる時がくるんだという、そういう時間というものへの深い信頼と感謝の念が、私にこの小さな物語を書かせてくれたのだと思います。酒井駒子さんの素晴らしい絵によって、くまやことりややまねこや、命あるものすべてに流れる時の一刻一刻が、一頁一頁、このうえなくいとおしいものとして描き留められました。お読みいただけましたら幸いです。 - Kazumi Yumoto

“O livro ilustrado *O Urso e o Gato montês* foi um livro que demorou muito para ficar pronto. Agora que foi finalizado eu penso, do fundo do coração, que valeu a pena ter lhe dedicado tanto tempo. Percebi que o que eu queria escrever mesmo nesse livro era sobre o ‘tempo’. Incluindo a morte de alguém que seja próximo, perder alguma coisa que seja importante, seria equivalente à morte de um pedaço de si. Enquanto carrega consigo esta sua parte que está morta tem-se a impressão de que o tempo parou, mas na realidade o tempo continua a correr, e será que ele não traria mudanças profundas até para aqueles que parecem não estar fazendo nada? Nesse livro ilustrado, assim como o Urso que está triste se tranca em casa, mas logo volta a sair, aquela sua parte perdida um dia será recuperada. É devido a essa profunda confiança e sentimento de gratidão para com o tempo, que pensei em escrever essa pequena história. O desenho maravilhoso de Komako Sakai, apreendeu o Urso, o Passarinho e o Gato, cada momento do fluir do tempo de tudo que tem vida, página por página, como algo muito valioso. Ficaria feliz se o lerem.” - Kazumi Yumoto (tradução nossa)

RESUMO

ARRUDA, L. F. **A morte, o vazio e o amor**: uma análise interdisciplinar de *O Urso e o Gato montês*, de Kazumi Yumoto. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo 2017.

Neste trabalho apresentamos a obra *O Urso e o Gato montês* da autora japonesa Kazumi Yumoto. Esse é o terceiro livro de Yumoto traduzido para o português trata da temática da morte, os outros dois são livros infanto-juvenis. Nesse livro, junto com a ilustradora Komako Sakai, Yumoto constrói uma narrativa ímpar em que o leitor se depara com o luto de forma delicada e percorre o processo de negação até a aceitação em que o personagem caminha. Fazemos uma análise da morte nos baseando na teoria de Kubler-Ross sobre os estágios do luto, juntamente com o vazio gerado por ela pela ausência da pessoa amada tendo em vista os conceitos de Okano sobre o vazio oriental, e por fim o amor, que é o laço condutor de tudo e que nos é apresentado nos personagens constituintes dessa narrativa. Embasados em teorias de análise de imagens, psicologia e pedagogia, nos debruçamos em um estudo da obra pensando na função da literatura como papel de formação e humanização do indivíduo.

Palavras-chave: Literatura infantil japonesa; livro ilustrado; Kazumi Yumoto; luto; perda; vazio; amor.

ABSTRACT

ARRUDA, L. F. **Death, emptiness and love**: an interdisciplinary analysis of *The Bear and the Wild Cat*, by Kazumi Yumoto. Dissertation (Master's Degree). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo 2017.

In this work we present the book *The Bear and the Wild Cat* by the Japanese author Kazumi Yumoto. This is the third of her books translated to Portuguese that deals with the theme of death, it is also approached in two other of her children's books. In this book, along with illustrator Komako Sakai, Yumoto constructs a unique narrative in which the reader is confronted with mourning and goes through the process of denial until the acceptance in which the character walks to. We make an analysis of death based on Kubler-Ross's theory of the stages of mourning, with the emptiness generated by it by the absence of the loved one taking Okano's point of view about the 'empty orient', and finally, the love that is the connection link of everything, which is presented to us in the characters of this narrative. Based on theories of image analysis, psychology and pedagogy, we focus on a study of the book thinking about literature playing a role of training and humanization of the individual.

Key-words: Japanese children's literature; picture-book; Kazumi Yumoto; mourning; loss; emptiness; love.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ilustração da história Momotarô, (obra homônima).....	14
Figura 2 – Exemplo de capa do periódico de nome Akai tori (Pássaro Vermelho).....	17
Figura 3 - O sorvete honorável de Kawashima Haruyo.....	18
Figura 4 - . Exemplo de capa de <i>chirimembon</i> (edições de histórias japonesas para o estrangeiro)	20
Figura 5 – Exemplo de capa das edições de <i>Kodomo no Tomo</i> (Amigo das Crianças).....	21
Figura 6 - Capa de um livro infantil japonês com os personagens <i>Guri e Gura</i>	22
Figura 7 – Kazumi Yumoto.....	24
Figura 8 – Komako Sakai	25
Figura 9 - (YUMOTO, p. 4 e 5, exemplo de diagramação dissociativa)	32
Figura 10 – (YUMOTO, p.6)	32
Figura 11 – (YUMOTO, p.35)	33
Figura 12 – (YUMOTO, p.36 e 37, exemplo de sequencia de imagens)	33
Figura 13 – (YUMOTO, p.18 e 19, exemplo de imagens que sangram)	34
Figura 14 – (YUMOTO, p.30 e 31, ex: de imagens com sangria e moldura)....	35
Figura 15 – (ABE, p. 10 e 11).....	38
Figura 16 – (ABE, p.12 e 13).....	39
Figura 17 – (ABE, p.18 e 19).....	40
Figura 18 – (ABE, p.24 e 25).....	40
Figura 19 – (YUMOTO, p.18 e 19)	44
Figura 20 – (YUMOTO, p.30 e 31)	45
Figura 21 – (YUMOTO, p. 38 e 39)	48
Figura 22 – (YUMOTO, p. 07)	52
Figura 23 – (YUMOTO, p. 08 e 09)	52
Figura 24 – (YUMOTO, p. 41)	53

Figura 25 – (YUMOTO, p. 42 e 43)	53
Figura 26 – (YUMOTO, p. 44 e 45)	54
Figura 27 – (YUMOTO, p. 22)	56
Figura 28 – (YUMOTO, p. 23)	56
Figura 29 – (YUMOTO, p. 25)	56
Figura 30 – (YUMOTO, p. 26 e 27)	57
Figura 31 – (YUMOTO, p.30 e 31, ex: de imagens com sangria e moldura)....	57
Figura 32 – (YUMOTO, p. 41)	57
Figura 33 – Filme Dolls.....	60
Figura 34 – Filme Your Name	60
Figura 35 – Propaganda de alianças que se utiliza o tema do fio vermelho	61
Figura 36 – (YUMOTO, p. 34)	62
Figura 37 – (YUMOTO, p.35).....	62
Figura 38 – (ODILON REDON, 1862) <i>Máscara tangendo o sino</i>	65
Figura 39 – (YUMOTO, p. 47 pandeiro).....	66

SUMÁRIO

Introdução	11
1 Panorama do livro ilustrado no Japão	13
1.1 Literatura infantil: pedagogia e humanização.....	24
1.2 A autora, a ilustradora e a obra	31
1.3 Enredo e características da história.....	34
2 Análise da ilustração e sua relação com o texto.....	36
2.1 Os estágios do luto	50
2.2 O vazio, o silêncio e o <i>Ma</i>	54
2.3 Do fio vermelho do destino à simbologia das cores.....	66
2.4 Tempo.....	74
2.5 Reflexões sobre morte	77
2.6 O papel do Gato.....	81
Considerações Finais	83
Referências Bibliográficas.....	85

Introdução

A literatura infantil tem conquistado cada vez mais espaço ao longo dos anos, tanto no mercado editorial, com a expansão de títulos a serem vendidos, quanto nos estudos críticos que são produzidos. No entanto, mesmo com esse crescimento, ela ainda continua atrás da literatura, que é vista como cânone e da qual são concebidos inúmeros trabalhos de pesquisa.

A literatura infantil japonesa, que ainda é desconhecida para nós brasileiros, começa a se desenhar com algumas obras que foram traduzidas para o português, porém muitas das histórias que encontramos disponíveis com maior facilidade ainda são as de mitos e lendas que, se comparadas aos contos de fadas, seriam parte das primeiras narrativas que passam a ser destinadas para crianças. Os livros japoneses infantis contemporâneos continuam a ser de raro acesso para o grande público brasileiro, restringindo sua apreciação aos estudiosos da língua japonesa.

Nesse trabalho, apresentamos a obra *O Urso e o Gato montês* (2012), de Kazumi Yumoto, com tradução de Jefferson Teixeira, e nos dedicamos a uma análise dos seus elementos constituintes que a destacam como uma expressão delicada do tema da morte. Nos pautamos na necessidade de se tratar de narrativas infantis com temas semelhantes para que possamos oferecer às crianças instrumentos com os quais elas se identifiquem e possam reconhecer aspectos que tocam sua vida.

Ao longo dos capítulos, apresentamos algumas informações a respeito da literatura infantil no Japão; investigamos os aspectos formais que constituem o livro ilustrado em conjunto a uma análise das imagens com o texto comparando com o livro *Shinsekai* e (2012), Rumo ao novo Mundo, de Hiroshi Abe que apresenta uma disposição do texto verbal e ilustrativo diferente a do *Urso e o Gato Montês*; tratamos dos estágios do luto pelas quais as pessoas passam diante da perda, tendo como base as definições feitas por

Kubler-Ross (2008); averiguamos a presença do vazio e do silêncio que conseguem ser representados de uma maneira visual, reconhecendo nesse processo a presença do *Ma*, elemento cultural japonês que faz parte de suas vidas; examinamos a construção do amor, tendo como fio condutor uma lenda japonesa e a análise de cores que fazemos ao observar as ilustrações; observamos a visão que os personagens têm sobre o tempo e como ele se relaciona com uma perspectiva oriental. Por fim, culminamos em uma análise pelo ângulo da pedagogia na qual estabelecemos a relação com o Gato.

1 Panorama do livro ilustrado no Japão¹

Quando rastreamos as primeiras histórias infantis, nos deparamos com as lendas e contos folclóricos conhecidos em japonês pelo termo *mukashi banashi* (昔話)². Dentre essas, uma história folclórica japonesa muito conhecida é *Urashima Taro*³, que narra a história de um pescador que salva uma tartaruga e ela, em agradecimento, leva-o para visitar o palácio do fundo mar. Ela faz parte de uma das narrativas publicadas no *otogizôshi* (御伽草子), que é uma coleção de narrativas ilustradas. De acordo com Hayashi (2003), o *otogizôshi* pode ser considerado uma obra para leitores tanto adultos como crianças e data do século XIV e XV. No período Edo (江戸 – correspondente aos anos de 1603 a 1867), os *otogizôshi* foram reeditados e popularizaram-se como pequenos livros conhecidos pelo nome de *kusazôshi* (草双紙), que eram feitos de material barato, eram finos e compostos por somente cinco páginas duplas (FREDERIC, 2008). Frederic expõe em *O Japão – dicionário e civilização*, como os *kusazôshi* eram divididos por cores de acordo com o tema das narrativas e, dentre esses, os considerados para crianças eram os *akahon* (赤本), livro de capa vermelha, e os *kibyôshi* (黄表紙), livro de capa amarela, e

¹ O livro ilustrado e o mangá (漫画 - revistas em quadrinhos japoneses, que tem grande sucesso no Japão e fora dele, com inúmeros títulos traduzidos para vários países) tem origens semelhantes. Rastreando as origens do mangá Luyten (2011) expõe que a presença da ilustração na literatura japonesa remonta ao período *Heian* (平安 – que corresponde aos anos de 794 a 1185) com os rolos de pintura conhecido em japonês pelo termo de *emakimono* (絵巻物). Esses rolos contavam uma narrativa à medida que iam sendo desenrolados. “Rolos de pintura são a união artística da pintura e da literatura em forma de ‘livro ilustrado’, mas não é um livro ilustrado em que ilustrações são subservientes à narrativa. No caso do *emakimono*, as ilustrações são essenciais para a vida do livro.” (Ienaga, Yamato-e, cit, p139 apud Cordaro, 147).

Existem diversas narrativas produzidas nesses rolos de pintura: sobre a vida na corte, grandes batalhas, satíricas, cômicas, desgraças de guerra, fome, doença, de tradição budista, poemas japoneses, etc. Temas tão variados que não dizem respeito apenas ao período *Heian*, mas também aos períodos posteriores *Kamakura-Muromachi* e *Edo*.

Um *Emakimono* famoso é *Chojugiga*, de autoria de Kakuyu Toba. Nessa narrativa, animais possuem características humanas, semelhante a uma fábula. Segundo Schodt, conforme citado por Luyten (2011), a antropomorfização dos animais investidos em tarefas humanas é como se fosse uma paródia da sociedade da época, retratando animais com roupas de monges perdidos em jogatinas e atividades semelhantes.

² Com relação aos *mukashi banashi* temos pesquisas sobre esse tema de autoria de Priscila Montagnane e Marcia Namekata.

³ No Brasil há uma edição publicada pela Editora Global com autoria de Lucia Hiratsuka.

eram publicadas lendas e alguns dramas de teatro kabuki (歌舞伎). Essas edições possuíam costumeiramente ilustrações feitas em *ukiyo-e* (浮世絵), que de acordo com a definição do dicionário Michaelis (2005) é uma “pintura da vida social da era Edo reproduzida em xilogravuras”. As ilustrações costumavam ocupar duas páginas (CORDARO, 2002).

Figura 1. Momotarô mukashibanashi de Nishimura Shigenobu.
Fonte: Dissertação David A. Henry. Momotarô or the Peach
Boy: Japan's Best Loved Folktale as National Allegory (2009).

A imagem acima faz parte da narrativa *Momotarô* (O menino do pêssego), considerado um *mukashi banashi*. Essa história é sobre um menino que nasce de dentro de um pêssego e é encontrado por um casal de idosos. É esse exatamente o momento representado na ilustração. Como podemos observar, as ilustrações não eram coloridas num primeiro momento, e o texto está inserido na imagem. Somente em meados do século XVIII essas gravuras passam a ser coloridas (CORDARO, 2002).

Conforme Hayashi (2003), nesse período de Edo muitos livros ilustrados foram produzidos, inclusive uma enciclopédia ilustrada para crianças foi publicada em 1666, de autoria de Tekisai Nakamura. O autor aponta que o Japão encontrava-se em reclusão nesse período e, curiosamente, na mesma época a Europa também estava publicando livros com lendas e folclores. Hayashi também coloca que, em um sentido estrito, literatura infantil seria

apenas as histórias que foram escritas para crianças, e em um sentido amplo essa literatura englobaria mitos e lendas que não foram originalmente concebidos para esse público. É relevante considerar o sentido amplo de literatura infantil, pois são os contos de fadas que proporcionam às crianças maiores ferramentas para lidarem com seus sentimentos (BETTELHEIM, 2014).

No período *Meiji* ⁴ (明治 – 1868- 1912), muitos livros infantis começam a ser publicados como resultado da educação compulsória que entra em vigor em 1872 (HAYASHI, 2003). Segundo Wakabayashi (2008), as histórias de folclores que eram lidas para crianças tinham como objetivo difundir o Confucionismo:

Mesmo que livros para crianças japonesas já existissem por séculos, apenas no final do século XIX, obras centradas para crianças - com textos especificamente orientados para os interesses e necessidades delas em termos de conteúdo, linguagem e apresentação - começaram a aparecer, e o catalisador inicial para isso foi a tradução de obras estrangeiras (predominantemente européias). ⁵ (WAKABAYASHI, 2008, p.227) – (Tradução nossa).

Podemos observar então que no período Meiji houveram dois marcos importantes para a literatura infantil: uma maior produção de histórias; e a entrada da literatura estrangeira, que causou uma mudança em sua concepção. Dentre as histórias que foram publicadas nessa época, uma considera famosa é *Koganemaru* ⁶ de Sazanami Iwaya. Ele também teve a experiência de estudar na Alemanha e escreveu obras em que se percebe essa influência, como a publicação de *Sekai Otogibanashi (Contos de fadas do mundo todo)* (HAYASHI 2003).

No período *Taishô* (大正 1912-1926), a maioria das histórias para crianças apareceram em periódicos e apresentavam a característica de serem

⁴ Nesse período houve a abertura das fronteiras japonesas e, como consequência, a ocidentalização.

⁵ “Although texts read to or by Japanese children had existed for centuries, it was only at the end of the 19th century that child centered works - texts specifically oriented toward children's interests and needs in terms of content, language, and presentation - began to appear, and the initial catalyst for this was translations of foreign (predominantly European) children's literature.”

⁶ *Koganemaru* é o nome do barco que aparece no filme *Gake no e no Ponyo (Ponyo: Uma amizade que veio do mar)*, do estúdio Ghibli, de 2008.

geralmente curtas, conhecidas como *dôwa* (童話 – histórias infantis). Dentre esses periódicos destaca-se *Akaitori* (赤い鳥 - Pássaro vermelho) pela sua qualidade. As histórias publicadas nessa revista eram escritas por autores que já eram consagrados por suas obras direcionadas para adultos, por exemplo, o escritor Ryunosuke Akutagawa⁷ (1892 – 1927), que escreveu *Kumo no Ito*⁸ (クモの糸 O fio da aranha) (HAYASHI, 2003). Em 1922 começou a ser publicada revista *Kodomo no Kuni* (こどもの国 – País das Crianças) com conteúdo muito variado, incluindo *dôwa*, *dôyô* (童謡 músicas infantis) etc. Em 1924 foi lançado *Chumon no ooi ryoriten* (注文の多い料理店 – O restaurante que faz muitas exigências⁹), de Kenji Miyazawa¹⁰ (1896 – 1933) (Internacional Library of Children's Literature).

⁷ Autor de contos japoneses, no Brasil temos publicados: *Rashômon e outros contos* com tradução de Madalena Cordaro e Junko Ota, e *Kappa e o levante imaginário* traduzido por Shintaro Hayashi.

⁸ Em português temos a versão que se encontra na Antologia de contos infantis Japoneses elaborado pela AJOSC.

⁹ Essa narrativa também se encontra disponível na Antologia de contos infantis Japoneses elaborada com a colaboração da AJOSC.

¹⁰ Autor de histórias infanto-juvenis, no Brasil há a publicação do livro: *Viagem noturna no trem da Via Láctea*, tradução de Lica Hashimoto e Madalena Cordaro.

Figura 2. Exemplo de uma publicação da revista Akai Tori.
Fonte em: <http://www.kodomo.go.jp/jcl/e/section2/index.html>

Nesse exemplo de capa da revista *Akaitori* podemos notar a diferença nos traços para composição dos personagens se comparado a imagem que era produzida em Edo, o elefante que não é um animal japonês, e até mesmo as roupas são ocidentais. Inclusive, toda essa ambientação, até mesmo levando em consideração as cores usadas, assemelha-se a um circo: o animal possui vestimentas e a imagem passa uma sensação de que o leitor está prestes a observar um espetáculo, e o plano de fundo em arco e de cor azul nos sugere uma lona de circo.

Figura 3. O sorvete honorável de Kawashima Haruyo Kodomo no kuni, maio de 1932.

Fonte: Puppy, o sorvete honorável, de Kawashima Haruyo. Disponível em: The looking glass [1551-5680] yr:2006 vol:10 iss:2

Essa imagem é mais próxima das ilustrações que são feitas atualmente. Notamos os brinquedos ao fundo, que possuem características ocidentais. De acordo com McCullam (2006), essas imagens que “sangram”, ou seja, imagens que não possuem molduras, e vão até o limite da página, e ocupam as duas páginas, eram revolucionárias para a época se comparadas com as produções do ocidente, que só apareceriam em 1932 com *História do Babar*¹¹. No Japão, elas provavelmente receberam influências do *ukiyo*e na era anterior. O autor também realça a qualidade das ilustrações da revista *Kodomo no Kuni*, e que durante a era *Taishô* receberia influências em contato com a cultura ocidental:

A fertilização súbita da arte tradicional pela vitalidade explosiva da pintura e design europeus modernos no início do século XX gerou resultados surpreendentes. Os desenvolvimentos na arte ocidental do impressionismo através do DADA e do futurismo eram desconhecidos no Japão que se encontrava isolado. Essas ideias visuais chegaram quase simultaneamente quando uma jovem geração de artistas japoneses começou a retornar

¹¹ Em 1993 um desenho animado baseado na história desse livro foi transmitido pela TV Cultura.

da viagem européia de estudos em 1914. Muitos desses artistas abraçaram uma filosofia humanista que buscava alterar a consciência social através da arte. Em muitos aspectos, *Kodomo no Kuni* previu o que aconteceria em outras partes do mundo, especialmente após o colapso da prosperidade material após 1929. (McCULLAM, 2006, vol.10)¹² (Tradução nossa)

No final do período *Meiji* e começo do período *Shôwa* (昭和 – 1926 - 1989), eram publicados os *Chirimembon* (縮緬本), livros com lendas japonesas em idioma estrangeiro para divulgar a cultura japonesa. As ilustrações eram feitas em sua grande maioria no estilo *Nihonga* (日本画) – estilo japonês de aquarela [Internacional Library of Children's Literature (Refere-se ao site com informações sobre a literatura infantil que consta na bibliografia)].

¹² The sudden fertilization of traditional art by the explosive vitality of modern European painting and design at the beginning of the twentieth century generated astonishing results. Developments in Western art from Impressionism through DADA and Futurism were unknown in isolated Japan. These visual ideas arrived almost simultaneously when a young generation of Japanese artists began to return from European travel and study in 1914. Many of these artists embraced a humanist philosophy which sought to alter social consciousness through art. In many ways *Kodomo no Kuni* predicted what would happen elsewhere in the world, especially after the collapse of material prosperity following 1929.

Figura 4. Chirimembon.
Exemplo de Chirimembon com a lenda de Momotarô
(1914) de T. Hasegawa.
Fonte:
<http://www.kodomo.go.jp/jcl/e/section1/index.html>

Podemos perceber semelhança no traço com as ilustrações *ukiyo-e*, a indumentária, o penteado, as armas e a paisagem montanhosa.

Nesse mesmo período a Editora *Kodansha* produziu revistas como *Shonen Kurabu* (Clube dos meninos) e *Shojo Kurabu* (Clube das meninas). Dentre as histórias que foram publicadas em *Shonen Kurabu* temos *Shinshu Tenmakyo* (Cavalo celestial na terra divina) de Eiji Yoshikawa¹³ (1892 - 1962)

¹³ Autor de *Musashi*, com tradução de Leiko Gotoda.

e *Kaijin Nijumenso* (O demônio de vinte faces) de Rampo Edogawa¹⁴ (1894 – 1965). (Internacional Library of Children's Literature). Em 1936 – ainda na era *Shôwa* – a editora Kodansha começou a publicar a revista *Kodansha no ehon* (livro ilustrado da Kodansha), eles foram publicados até 1940 e continham histórias que enalteciam a guerra, bem como diversos outros contos (Internacional Library of Children's Literature).

Em 1950 a editora Iwanami começou a publicar a revista *Iwanami Shonen Bunko* (Biblioteca Iwanami das crianças) com histórias de clássicos e contemporâneos de outros países. Em 1956 a editora Fukuinkan Shoten começou a publicar a revista *Kodomo no tomo* (Amigo das crianças) que existe ainda nos dias atuais. Dessa série *Kodomo no tomo*, que lançou diversas histórias, algumas continuam muito famosas no Japão, como *Guri e Gura* de Rieko Nakagawa (1935 –).

Figura 5. Kodomo no Tomo.
Exemplo de uma publicação do periódico Kodomo no Tomo- com capa de Bip e a borboleta, de Jun'ichi Yoda e ilustração de Fumiko Hori.

Fonte:

<http://www.kodomo.go.jp/jcl/e/section5/index.html>

¹⁴ Autor conhecido por seus romances policiais. Atualmente temos uma dissertação com tradução comentada de três contos dele por Lídia Ivassa disponível na biblioteca da USP.

Figura 6. Guri e Gura. Exemplo de uma publicação de Guri e Gura , que são os nomes dos dois personagens. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Guri_and_Gura6

Essas duas imagens de capas de livros é um exemplo do tipo de ilustrações que se produzem atualmente, que se diferenciam das ilustrações feitas nas eras anteriores. Há várias histórias protagonizadas pelos personagens Guri e Gura, que por possuírem traços mais simples, se aproximam mais das crianças. E na edição de *Kodomo no tomo*, a ilustração chama atenção em primeiro lugar pelas cores e pelo fundo preto, que dá a ideia de ser à noite o momento que o personagem vai atrás das borboletas, e realça o colorido das borboletas e das flores.

Em 1974 funda-se no Japão uma filial da International Board on Books for Young People (IBBY – Conselho Internacional de Livros para Jovens)¹⁵ a JBBY – Japanese Board on Books for Young People (Conselho Japonês de Livros para Jovens). No começo do século XX tem-se o reconhecimento da literatura infantil como gênero literário: “Além das questões pedagógicas, as pessoas começaram a considerar o problema de ‘como as crianças lêem’”¹⁶. E

¹⁵ No Brasil a filial da IBBY é a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil fundada em 1968

¹⁶ Apart from the pedagogical issues, people have begun to consider the problem of ‘how children read.’

ao longo dos anos os estudos e as associações de estudos de literatura infantil têm crescido. (HAYASHI, 2006, p. 243)

Duas novas tendências despontaram: livro de imagens para adultos; e contar histórias com livros ilustrados. Por trás dessa disposição está a Campanha de Leitura que teve início no ano 2000, que aumentou o número de leitores e de lançamentos. Desde então os autores também se valem da possibilidade de terem seus livros publicados no exterior. Um dos objetivos é a Feira de Livro para Crianças em Bolonha, na Itália. Assim, alguns que recebem destaque e conseguem ser publicados no exterior podem depois ser apresentados no Japão, o que é chamado de “livros ilustrados reimportados” (逆輸入絵本). (Internacional Library of Children’s Literature). Atualmente, de acordo com uma publicação do jornal *Asahi Shimbun* (publicação do dia 12/09/2017), os livros infantis encontram-se em primeiro e terceiro lugar nas vendas de livros..

1.1 Literatura infantil: pedagogia e humanização

No percurso histórico da literatura infantil o seu surgimento é marcado pelas lendas e contos de fadas que passam a ser histórias destinadas para crianças. Histórias de tradição oral e popular acabam por virar algumas das primeiras histórias de literatura infantil. Arroyo (2011) faz uma lista com as principais obras da Literatura Infantil na Europa, nós a transpusemos para a tabela abaixo de modo que podemos observar sua sequência cronológica e as obras que melhor marcaram cada época:

Tabela 1 – Cronologia de Obras de Literatura infantil (Continua)

Ano	Autor	Obra	Comentário
	Tradição oral		
	Fábulas orientais:	<i>Pancha–Tantra,</i> <i>Ramayana,</i> <i>Hitopadexa,</i> <i>Calila e Dimna,</i> <i>Mil e uma noites.</i>	
	Homero	<i>Odisseia e Ilíada</i>	Material de tradição oral
	Esopo e Fedro	<i>Fábulas</i>	
1550 - 1620	Giliu Cesare Della Croce	<i>Bertoldo</i>	Trouxe o humorístico como tema para a literatura infantil
... - 1557	Giovanni Francesco Strapola de Caravaggio	<i>As 13 noites prazerosas</i>	Reunião de contos folclóricos, nessa obra aparece o Gato de Botas.
1575 - 1632	Giambattista	<i>Conti de conti</i>	Gata Borralheira,

	Basile		Bela adormecida no Bosque, Branca de Neve, etc.
(primeira edição em 1575)	Gonçalo Fernandes Trancoso	<i>Contos e histórias proveito e exemplo</i>	
1621 - 1695	La Fontaine	<i>Fábulas</i>	
1623 - 1703	Charles Perrault	<i>Contos da Mãe Gansa</i>	
1650 - 1705	Madame D'Aulnoy	<i>Contos de fées</i>	Introdução do tema das fadas
1592 - 1670	Comenius	<i>Orbis Pictus</i>	Primeiro livro didático
1651 - 1715	Fénelon	<i>Fables e Télémaque</i>	Fase consciente da literatura Infantil
1654 - 1724	Mademoiselle De La Force	<i>Les fées</i>	Retomada do tema das fadas
1661 - 1731	Daniel Defoe	<i>Robinson Crusoe</i>	
1667 - 1745	Jonathan Swift	<i>As viagens de Gulliver</i>	
1670 - 1716	Condessa de Murat	<i>Nouveaux contes de fées (Novos contos de fadas)</i>	
1711 - 1780	Madame Jean-Marie Leprince de Beaumont	Revistas das crianças e Contos Morais	
1749 - 1791	Berquin	<i>O amigo das Crianças</i>	
1755 - 1794	Florian	<i>Fables</i>	
1768 - 1854	Cristoph Schmid	<i>Ovos de Páscoa</i>	
1785 - 1863 / 1786 - 1859	Jacó Luís / Guilherme Carlos		Narrativas da tradição popular

	Grimm	
1789 – 1851	Fenimore Cooper	Aventuras entre os indígenas dos EUA
1799 - 1894	Condessa de Ségur	<i>Biblioteca cor de rosa</i>
1805 - 1875	H.C. Andersen	Retomada da tradição popular
1826 - 1890	Carlo Lorenzini, Collodi	<i>Aventuras de Pinóquio</i>
1828 - 1905	Júlio Verne	Temas do futuro
1832 - 1898	Lewis Carroll	<i>Alice no país das Maravilhas</i> Consagra o nonsense
1832 - 1908	Wilhelm Busch	Personagens de caráter universal
1834 – 1911	Mark Twain	<i>Tom Sawyer e Huckleberry Finn</i>
1846 - 1908	Edmundo de Amics	<i>Cuore</i>
1850 - 1894	Robert Louis Stevenson	<i>A ilha do Tesouro</i>
1858 - 1940	Selma Lagerlof	Lendas escandinavas
1860 – 1937	James M. Barrie	<i>Peter Pan</i>
1865 - 1936	Rudyard Kipling	<i>Livro da Selva</i> (Mogli)
1875 - 1950	Edgar Rice Burroughs	<i>Tarzan</i>
1901 - 1966	Walt Disney	

Fonte: ARROYO, *Literatura infantil e brasileira*, 2010.

Nessa tabela podemos ver como os primeiros registros da literatura para crianças eram os registros de contos e fábulas da tradição oral. Por volta de

1700, quando começa-se a conscientização (com Fénelon) sobre a escrita para esse grupo específico de leitores, é a época que se consolida a burguesia, e de acordo com Zilberman (1985) após a consolidação dessa e o surgimento de uma nova configuração do conceito de família surge a definição de infância e a preocupação de criar uma literatura para elas. Junto com a infância vamos ter o aparecimento da pedagogia e da escola que aparecem para cuidar da formação deles. Eles surgem um atrelado ao outro e continuam assim até os dias atuais, se servindo um do outro. A pedagogia e a escola ainda são um dos lugares de grande meio de divulgação da literatura infantil e essa tem em alguns casos a interferência da escola que a usa como meio de educação.

Nessa medida, também a obra literária pode reproduzir o mundo adulto: seja através da atuação de um narrador que bloqueia ou censura a ação de suas personagens infantis; seja através da veiculação de conceitos e padrões comportamentais que estejam em consonância com os valores sociais prediletos; seja pela utilização de uma norma linguística ainda não atingida por seu leitor, devido à sua falta de experiência mais complexa na manipulação com a linguagem. Assim sendo, os fatores estruturais de um texto de ficção – narrador, visão de mundo, linguagem – podem se converter no meio por intermédio do qual o adulto intervém na realidade imaginária, usando-a para incutir sua ideologia. (ZILBERMAN, 1985, p.20)

Dessa maneira, vemos livros infantis indo na direção contrária da sua função humanizadora e servindo apenas como mais um meio dos adultos manipularem as crianças. Tais obras não trariam as ferramentas necessárias para uma compreensão maior, longe disso, seria mera ferramenta utilizada para incutir valores e ideais julgados pertinentes e importantes; Zilberman (1985) ainda continua e afirma que tais casos se revelam um verdadeiro “manual de instruções”. Isso se deve porque desde sua origem é considerada uma forma literária menor (PAIO, 2006) se comparada à literatura feita para os adultos. Faria (2008) cita Aguiar (1998) em como a literatura infantil, no caso brasileiro, é dividida em dois polos: pedagogismo e proposta emancipatória, massificação e liberdade expressiva. E apesar de não possuímos amplos conhecimentos em todo o processo de desenvolvimento da literatura infantil japonesa, como as raízes são as mesmas julgamos que seja um decurso natural e que haja obras com influência do pedagogismo. Também tem o fato

de estudarmos a obra traduzida e inserida no contexto brasileiro e que apresenta essa característica já mencionada.

Quando nos referimos a obras que apresentam pedagogismo e se opõem a proposta emancipatória, nos referimos a traços como:

Um dos aspectos mais característicos do texto ficcional pautado pelo utilitarismo, (...), é a eleição de personagens modelares com o intuito de inculcar no leitor, por meio de um discurso afirmativo e de uma visão adulta, um modelo de conduta a ser seguido. (PINTO, 2008, p. 133)

A narrativa dessa maneira descrita contrapõe-se a função estética que a obra poderia apresentar. A Literatura, de acordo com Antonio Candido (1972), tem uma função humanizadora, “como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem”. Ele a define a partir de uma função psicológica, que reside na necessidade universal de fantasia; uma função educativa, que se encontra na Literatura quando “ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, com altos e baixos, luzes e sombras”; e uma função de conhecimento de mundo e do ser, podendo nos deparar com um espelho da realidade.

Trata-se, portanto, de um exercício de humanidade, que complementa o ser, como algo que o reflete e o orienta; reconhecendo aqui uma função formadora, atuante na constituição do ser humano, podemos considerá-la necessária desde a mais tenra idade. Partindo deste conceito e nos apropriando das palavras de Bettelheim (2014) temos:

Exatamente porque a vida é frequentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar. Para ser bem-sucedida neste aspecto, a criança deve receber ajuda para que possa dar algum sentido coerente ao seu turbilhão de sentimentos. Necessita de ideias sobre a forma de colocar ordem na sua casa interior, e com base nisso ser capaz de criar ordem na sua vida. Necessita - e isto mal requer ênfase neste momento de nossa história - de uma educação moral que de modo sutil e implícito conduza-a às vantagens do comportamento moral, não através de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto, e, portanto, significativo. (BETTELHEIM, 2014, P.13)

O autor afirma que a Literatura trará ferramentas às crianças para que possam superar as possíveis dificuldades que encontrarem em suas vidas, colaborando para uma maturação psicológica do ser humano. É a Literatura que irá trazer significado ao “turbilhão de sentimentos” que existem nelas. Mas de que forma essas ferramentas atuariam?

Para que uma história realmente prenda a atenção da criança, deve entretê-la e despertar sua curiosidade. Mas para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação: ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar clara as suas emoções; estar harmonizada com suas ansiedades e aspirações; reconhecer plenamente suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam. Resumindo, deve de uma só vez relacionar-se com todos os aspectos de sua personalidade – e isso sem nunca menosprezar a criança, buscando dar inteiro crédito a seus predicamentos e, simultaneamente, promovendo a confiança nela mesma e no seu futuro. (BETTELHEIM, 2014, p.13)

Ou seja, promover e incentivar a fantasia estimulando seu raciocínio e compreensão para que a criança seja capaz de entender seus sentimentos e emoções, assim como o mundo a sua volta, além de trazer elementos que as possibilitem superar e/ou administrar os obstáculos e sofrimentos vivenciados.

Tolkien (2013) defende a necessidade de fantasia para todas as pessoas e não apenas para as crianças, como é o que geralmente acontece, levando-se em conta o processo que ocorreu com os contos de fadas. Ele faz uma comparação com móveis velhos que são deixados no sótão e acabam esquecidos (o que nos lembra como a literatura infantil pode ser menos valorizada). Ele alega que a fantasia é cativante e faz maior estímulo a nossa imaginação e com a qual atende a demanda de nos surpreendermos sempre.

Retomando um pouco a cronologia a que nos referíamos sobre as obras marcantes da literatura infantil. Comparando com o contexto japonês, como vimos anteriormente, ele se dá de forma semelhante. As lendas e o folclore que eram publicados nos *Akahan* (livros vermelhos) eram destinados às crianças. Wakabayashi (2008) menciona como foi no século XIX que por meio das traduções de histórias europeias serviu para introduzir o gênero de literatura infantil como temos atualmente. Vemos assim como o processo ocorreu de maneira semelhante em mais de um local do mundo.

Na atualidade, muitas dessas lendas e mitos continuam a ser revisitados e, independente da época em que foram originalmente publicadas, a maioria das histórias são conhecidas até hoje e ainda marcam a infância de muitas crianças. Fenômeno que pode ser reconhecido tanto no ocidente quanto no oriente, nesse caso no Japão. A empresa Walt Disney foi quem, no ocidente, produziu novas histórias baseadas nos antigos contos e dos quais faz parte do mundo das crianças. Algumas das histórias que as crianças tiveram contato pelos filmes produzidos por essa empresa fazem parte da sequência cronológica mostrada na tabela acima e das quais muitas pessoas devem reconhecer. No Japão, temos como exemplo o estúdio Ghibli, que produz várias animações infantis, e produziu em 2013 o filme *O conto da princesa Kaguya* que é baseado na história *O conto do cortador de bambu* (竹取物語 – *Taketori Monogatari*). Obras que atendem a necessidade de fantasia e por meio dela humanizam o seu público.

1.2 A autora, a ilustradora e a obra

O urso e o gato montês (くまとやまねこ – *Kuma to yamaneko*) foi publicada no Japão em 2008 e chegou ao Brasil em 2012. A obra foi escrita pela autora Kazumi Yumoto (湯本 香樹実) e ilustrada por Komako Sakai (酒井 駒子).

Figura 7. Kazumi Yumoto

Fonte:

<http://www.hobbyconsolas.com/foros/index.php?topic=32362.0>

Kazumi Yumoto nasceu em 1959 em Tóquio, formada em Música com especialização em composição pela Faculdade de Música de Tóquio. Sua estreia como escritora foi com o livro *Os amigos* (夏の庭 – *Natsu no niwa*) em 1992, que ganhou no ano seguinte, no Japão, o Prêmio Novos Escritores de Arte e Literatura Infantil da Associação Japonesa de Escritores de Livros Infantis. Esse livro foi traduzido para vários países, inclusive para o Brasil¹⁷. Em 2009, o livro *O Urso e o Gato montês* (くまとやまねこ – *Kuma to yamaneko*) ganhou o prêmio de livro ilustrado da Kodansha no Japão.

¹⁷ Traduzido por Lica Hashimoto.

O *Urso e o Gato montês* é o primeiro trabalho de Komako Sakai que chega ao Brasil, e a terceira história de Kazumi Yumoto que foi traduzida para o português. Os outros dois livros, *Os amigos* e *O outono do álamo* (ポプラの秋 – *Popura no Aki*) são livros infanto-juvenis e também tratam do tema da morte. De diferentes maneiras, Yumoto faz com que seus personagens tenham que lidar com a difícil parte da vida que é a perda de pessoas que amam.

Figura 8. Komako Sakai

Fonte:

<https://www.google.com.br/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiQ-ofmtHWAhUCgZAKHdQdBpQQjhwIBQ&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.pt%2Fpin%2F381187555948254277%2F&psig=AOvVaw3SoqFC3vGwPeqDRaoDHG8k&ust=1507008650528572>

Komako Sakai nasceu em 1966 na província de Hyogo, formou-se pelo departamento de Belas Artes da Universidade de Artes de Tóquio. Antes de se tornar ilustradora, trabalhou como designer de kimono. Em 2004 foi premiada no Japão pelo livro o *Deus Raposa*¹⁸ (きつねのかみさま - *Kitsune no kamisama*) em que trabalhou como ilustradora. Em 2005, seu livro *Açúcar de sexta-feira* (金曜日の砂糖ちゃん – *Kin'youbi no Satou chan*) foi premiado pela

¹⁸ A tradução em inglês é *Fox Wish*.

Bienal Internacional de Bratislava¹⁹, na Eslováquia. Em 2006 foi premiada na França e na Holanda com o livro *Eu, sobre a mamãe...*²⁰ (ぼくおかあさんのこと。。。 - *Boku Okasan no Koto...*).

¹⁹ A Bienal Internacional de Bratislava (BIB) é uma galeria de arte que tem como objetivo o desenvolvimento de ilustrações para crianças e literatura infantil em geral na Eslováquia e no mundo. No Brasil, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil tem parceria com a BIB e indica os autores para participar da premiação.

²⁰ Na versão em inglês o título é *Mad at Mommy*.

1.3 Enredo e características da história

A história escolhida começa com o Urso muito triste porque seu amigo Passarinho morreu. Ele então resolve fazer uma caixa para poder colocar o Passarinho e sai andando com ela pelo bosque. Ao ser questionado pelos outros animais sobre a linda caixa que carregava consigo, ele abre e mostra seu conteúdo, e os animais surpresos dizem que ele precisa esquecer. O Urso, que ainda apresentava dificuldades para lidar com a perda de seu amigo, acaba por se trancar em casa, fica no escuro, sozinho e dormindo pouco por vários dias. Até que finalmente resolve sair de casa, e ao passear pelo bosque ele encontra com um Gato que está a dormir e carrega consigo uma caixa de estranho formato que chama a atenção do Urso. Ao conversarem, o Urso pergunta sobre a caixa do Gato, que diz que mostra o seu conteúdo se puder ver o que o Urso tem na dele. O Gato então vê que o Urso tem o Passarinho guardado na caixa e diz que eles devem ter sido muito amigos, abre a sua caixa, pega seu violino e toca uma música para o Urso. Nesse momento o Urso começa a se lembrar dos momentos que passou com seu amigo. Ao final da música, os dois vão para uma clareira e enterram o Passarinho. Em seguida, o Gato diz para o Urso que precisa ir embora e conta que o trabalho dele é ir de cidade em cidade tocando seu violino, e convida o Urso a ir junto e lhe entrega um pandeiro. E os dois saem juntos em direção a uma nova cidade.

Pelo enredo, podemos figurar que a história começa *in media res*, já colocando o leitor no meio do conflito que existe na vida do Urso, que é o protagonista da trama. Em alguns momentos teremos *flashbacks* do Urso com suas lembranças do Passarinho. De acordo com as definições de Reuter (2004), os personagens podem assumir características como: paciente, agente e influenciador. O personagem agente que acaba gerando transformações é o Passarinho, que com sua morte muda totalmente a vida do Urso, esse sendo um personagem paciente que sofre com as mudanças infringidas a sua vida. E o Gato, como personagem influenciador, que colabora para que o Urso consiga enfrentar o desafio que é a ausência de alguém querido. Nenhum desses três

personagens é o narrador, portanto esse se apresenta como heterodiegético em uma narrativa que as ilustrações são em preto e branco, o que passa uma visão particular sobre os acontecimentos.

Uma característica da antropomorfização dos personagens é que os animais vestem roupa. No caso em questão, eles em geral, vestem uma camiseta e o gato também parece usar botas. A escolha de animais para histórias infantis “[...] é uma maneira de criar distanciamento, ajustar o enredo àquilo que o autor acredita ser familiar aos leitores infantis.” (NIKOLAJEVA, 2011, p.125). São três animais que são comuns às crianças e aos quais elas estão familiarizadas, inclusive se pensarmos na antropomorfia desses. O Urso usando camiseta lembra a imagem do ursinho Pooh, personagem muito famoso da Disney. O Gato por usar calçado assemelha-se ao Gato-de-Botas, de Perrault. O fato de não possuírem nomes dá uma universalização maior a eles, que também não são identificados com gênero e idade, criando um reconhecimento maior com os leitores.

Normalmente a ambientação em livros infantis é construída em grande parte pelas ilustrações, “Enquanto as palavras podem apenas *descrever* o espaço, as imagens podem efetivamente *mostrá-lo*, fazendo isso de modo muito mais eficaz e, em geral, mais eficiente.” (NIKOLAJEVA, 2011, p. 85). A narrativa não apresenta descrições sobre o espaço, tendo apenas as ilustrações como meio para estabelecer o local onde a história se passa.

2 Análise da ilustração e sua relação com o texto

As imagens fazem parte de nosso cotidiano, estejam nos livros que lemos, nos sites que visitamos, na TV, no cinema, no celular ou nos aplicativos que usamos. De forma que Lucia Santaella (2012) em seu livro *Leitura de Imagens* define que “imagens também podem e devem ser lidas”, e que a leitura: “passou a não se limitar apenas à decifração de letras, mas veio também incorporando cada vez mais, as relações entre palavra e imagem, entre o texto, a foto e a legenda, entre o tamanho dos tipos gráficos e o desenho da página, entre o texto e a diagramação.” (p.11).

Quando pensamos em um livro e divagamos acerca de suas características literárias, tais como o enredo, os personagens, linguagem utilizada, nada mais estamos fazendo do que dirigindo nossa atenção à história ali contida, e à capacidade do escritor de nos envolver em sua trama, ou seja, debruçamo-nos sobre o texto e o que ele nos reserva. Ocorre, entretanto, que o livro ilustrado é, pode-se dizer, *sui generis*, pois tem o privilégio de trabalhar com dois enunciados distintos, visual e verbal, ambos a serviço de contar sua história.

O livro ilustrado contemporâneo oferece grande variedade de formatos. A organização das mensagens a serviço da página ou da dupla, bem como o tamanho e a localização das imagens e do texto, estão solidamente articulados com as dimensões do livro. Por essa perspectiva, o formato se torna determinante para a expressão. Assim como o pintor escolhe sua tela, o criador do livro ilustrado compõe em função das dimensões do livro. (LINDEN, 2011, p.52)

Tendo- se em consideração esse conceito de que a materialidade do livro contribui para o que vai ser narrado, nos dispomos nessa análise inicial a verificar os aspectos formais que corroboram a intenção que a história quer transmitir ao leitor. Para facilitar a exemplificação trataremos de duas obras distintas. O livro selecionado para traçar as comparações com *O Urso e o Gato montês* é *Shinsekai* e (Rumo a um novo mundo) de Hiroshi Abe, que recebeu menção honrosa do Conselho Internacional de livros para jovens, também

conhecida pela sua sigla em inglês IBBY, de 2014. Esse escritor tem muitas de suas obras centradas na vida dos animais no seu ambiente natural. *Shinsekai e*²¹ conta a história de um grupo jovem de gansos que faz sua primeira viagem de migração, e junto deles acompanhamos a deslumbrante paisagem do Ártico.

Os dois livros apresentam um formato horizontal, característica essa que privilegia retratar espaço, movimento e tempo. Em *O Urso e o Gato montês* encontramos no título a chamada função nominal (que inclui o nome do personagem) uma vez que, na história, os mesmos não serão mencionados por nenhum outro nome, mas só por essa referência animal. A ilustração da capa (uma imagem do Urso com o Pássaro pousado em seu ombro) é considerada “original” (NIKOLAJEVA, p.312), por não se repetir no interior do livro, e parece, num primeiro instante, contraditória, se comparada ao título, uma vez que não temos a presença do Gato na mesma e o título não faz menção ao Pássaro; considerando os dois enunciados, o visual e o verbal, temos na capa todos os três personagens que compõem a história, sendo o Urso (único presente na imagem e no título) o personagem principal, que o leitor acompanhará durante a história. Ainda com relação à capa, sua ilustração não é colorida (assim como as demais do livro) e se encontra emoldurada.

Com muita frequência, a ilustração da capa, seja ela única ou a repetição de alguma do miolo, é colocada dentro de uma moldura. Isso cria um sentido de afastamento e, junto com o título e o nome do autor na capa, enfatiza a existência do livro como artefato. (NIKOLAJEVA, 2011, p.314).

Em *Shinsekai* e o título assume a função de narrativo, isto é, “um título que de algum modo resume a essência da história.” (NIKOLAJEVA, 2011, p.310). Levando em consideração o significado, “Rumo a um novo mundo”, e tendo na imagem da capa gansos voando, nos leva a pensar na viagem que eles irão fazer e como será o lugar ao qual eles chegarão. Isso é corroborado por outro excerto do texto “A escolha da ilustração da capa reflete a ideia dos autores (ou, em certos casos, talvez dos editores) sobre o episódio mais

²¹ De acordo com o site International Library for Children's Literature, muitos autores foram influenciados pelo terremoto que ocorreu em 2011 no Japão a escrever narrativas que possam transmitir esperança e que diminuam o medo nas crianças.

dramático ou atraente na história. Seria razoável esperar que o enredo e o conflito do livro não fossem revelados na capa.” (NIKOLAJEVA, 2011, p. 313).

Em seguida temos as guardas, que são as folhas que juntam o miolo do livro com a capa e que na maioria das vezes são brancas e neutras. Em relação ao *Urso e o Gato montês* elas não apresentam nenhuma imagem e são rosas, cor que também aparece na lombada do mesmo. Na sequência, temos o frontispício, ou folha de rosto, página que apresenta o título, nome da autora, da ilustradora, do tradutor no Brasil e o nome da editora. A página é branca em contraste com a cor da capa e das páginas do livro, que são de um bege escuro. A ilustração do frontispício é uma repetição da imagem da página 39 (na qual o Pássaro aparece deitado de costas, com as patas para cima, morto), nos apresentando a situação em que iremos encontrar o Urso, já que a história se inicia com o anúncio da morte do Passarinho. *Shinsekai* e tem as guardas de páginas sem nenhuma imagem também e na cor amarela, que é a cor das flores que aparecem na contra capa do livro. No frontispício temos uma ilustração que não aparece durante a história, é uma imagem dos gansos na água, eles estão enfileirados um do lado do outro e os dois das pontas são adultos e os do meio são filhotes, portanto essa imagem acaba por nos introduzir aos personagens da história.

Quanto ao tipo de diagramação do texto e da imagem, percebemos a ocorrência tanto de “dissociação” como de “associação”, uma vez que: chama-se *dissociação* quando em uma página temos o texto e na outra temos a imagem; normalmente a imagem se situa à direita, também conhecida como “página nobre”, “aquele em que o olhar se detém na abertura do livro” e a dobra marca essa separação entre texto e ilustração, resultando numa “observação da imagem para a leitura do texto, cada um se desvelando em alternância. Quando os textos são curtos, aliás, fica difícil definir se são as imagens que suscitam pausas na leitura ou o contrário” (LINDEN, 2011, p.68). Encontramos esse tipo de diagramação nas páginas 4 e 5, 10 e 11, 12 e 13, 32 e 33, 34 e 35.

Figura 9. (YUMOTO, p. 4 e 5) Exemplo de diagramação dissociativa.

Dessa forma, nas outras páginas encontramos a diagramação do tipo *associação*, ou seja, nelas encontramos o enunciado verbal e visual juntos. “É comum a imagem ocupar o espaço principal da página e o texto se situar acima ou abaixo dela.” (idem), em 18 e 19, nas Figuras 13 da página 32 também são consideradas do tipo *associação*, e igualmente, as páginas 48 e 49, pois as imagens são maiores, ocupando duas páginas, e o texto se inscreve na imagem, numa posição “dessemantizada”, conforme descrita por Linden (ibidem), que seria “um lugar onde não haja representação figurativa portadora de sentido.”

Figura 10. (YUMOTO, p.6), associação.

Quase todas as imagens do livro se encontram emolduradas, pois “A moldura possibilita, sobretudo, definir um espaço narrativo coerente, uma unidade dentro da narrativa por imagens.” (LINDEN, 2011, p.71); apresentando também a “função separadora”, que separa a imagem do fundo e do texto, sendo mais bem distinguida por essa sua função em uma sequência de imagens que, como a autora menciona, é “necessário para diferenciar uma vinheta da outra” (LINDEN, 2011, p.73). Na obra que analisamos é identificada tal ocorrência nas páginas 36 e 37, onde temos uma sequência de imagens com o intuito de descrever as lembranças que o Urso tem com o seu amigo Passarinho. O livro também apresenta diferentes formatos de molduras, com retângulos com cantos arredondados, ovais e redondos como mostram as Figuras 10, 11 e 12, por exemplo.

Figura 11. (YUMOTO, p.35)

Figura 12. (YUMOTO, p.36 e 37), exemplo de sequência de imagens.

A sucessão de molduras variadas produz um efeito dinâmico. Multiplicidade, distribuição de molduras de tamanhos e formas diferentes, uma única moldura no espaço da página: a sucessão de imagens emolduradas cria, nos livros ilustrados, ritmos infinitamente variáveis, mesmo que em relação a uma página dupla. (idem)

O livro ainda apresenta imagens que sangram, como na Figura 13. “As imagens sangradas causam essa impressão de poderem se estender para além da página dupla.” (LINDEN, 2011, p.74), enquanto “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.” (André Bazin apud Linden, 2011, p.74). A palavra tela é usada para definir as imagens que sangram as margens do livro e assim são consideradas muitas vezes como telas de cinema. É importante diferenciar, para que possamos notar as poucas páginas que sangram na obra, como nas páginas 18 e 19 (Figura 13), que apresentam o momento em que o Urso está trancado em sua casa: à direita (p.19) vemos o personagem sentado em uma cadeira, cabisbaixo e triste, num fundo preto que se estende não só por toda a página, como invade a página ao lado (p.18), também preta, mas sem alguma outra imagem figurativa; apresenta, ainda, o texto num espaço “dessemantizado”. Dessa forma, o fundo preto que se espalha e se estende ao universo, nessa dupla de páginas, representa toda a dor que o Urso enfrenta ao perder seu tão querido amigo Passarinho.

Figura 13. (YUMOTO, p.18 e 19), exemplo de imagens que sangram.

Outra dupla de páginas que apresenta imagens que sangram é das páginas 30 e 31 (Figura 14); nelas não há texto e a imagem representa o Urso junto com o Gato Montês: eles se encontraram na floresta, e o Gato resolve tocar uma música em seu violino para o Urso, depois de vê-lo segurando a caixa onde guarda o Passarinho morto. O Urso está na página à direita, segurando a caixa; o Gato se encontra na página à esquerda, tocando o seu instrumento, e entre eles há algumas flores. Nessas páginas as imagens sangram nas laterais, mas na parte superior e inferior apresenta a borda da moldura. A ilustração, portanto, se encontra bem no meio das duas definições, à medida que impele os personagens ao espaço da narrativa (devido às molduras), ao mesmo tempo em que a música que o Gato toca se espalha e ultrapassa as páginas, para além dos limites impostos pelo objeto material que é o livro.

Figura 14. (YUMOTO, p.30 e 31), exemplo de imagens com sangria e moldura.

Todas as ilustrações em *Shinsekai* e são ilustrações em página dupla que sangram a página, e aliado ao formato do livro que apresenta maiores dimensões horizontais, dão o efeito de uma maior ‘espetacularização’ das imagens. As imagens vão se expandindo e nesse mesmo movimento se expande o cenário que vemos na história ‘Rumo a um novo mundo’, assim como os pássaros que, estendendo suas asas através da paisagem coberta de neve, chegam à paisagem verdejante.

Quanto ao texto em *O Urso e o Gato montês*, ele apresenta a função de ligação, assim definida por Linden (p.111) porque “A maioria de imagens associadas produz certa descontinuidade na passagem de uma imagem para a outra. O texto pode então atuar em prol da continuidade do discurso dando corpo à progressão temporal”. Dessa forma, o texto acaba como que “costurando” as imagens umas às outras, formando o “tecido” que seria a narrativa. Como definimos anteriormente que a tipologia da diagramação se dá, em sua maioria, pela *associação*, ela nos faz perceber, mais facilmente, a função de ligação que a linguagem exerce ao entrelaçar a sequência de imagens que forma a história.

Dessa relação do texto com a imagem podemos destacar outras características definidas por Santaella como:

Em primeiro lugar, de acordo com as relações sintáticas, ou seja, do lugar ocupado pela imagem e pelo texto no plano gráfico. Depois, segundo as relações semânticas, quer dizer, das trocas possíveis de significados entre imagens e texto; e em terceiro, conforme as relações pragmáticas, a saber, dos efeitos que imagem e texto produzem no receptor. (p.111)

A autora divide as relações semânticas em duas categorias, que são contiguidade e inclusão. A inclusão diz respeito aos textos em imagens e não se enquadra no livro em análise, já que o texto se encontra em espaço separado da imagem, indo ao encontro da categoria de contiguidade, que se divide em mais quatro tipos:

Interferência: a palavra escrita e a imagem estão separadas uma da outra espacialmente, mas elas aparecem na mesma página;
 Correferência: palavra e imagem aparecem na mesma página, mas se referem a algo que independe entre si;
 Ilustração: quando a imagem é precedida pela palavra, como nos casos dos quadros que se relacionam com a Bíblia;
 O texto segue-se à imagem, por exemplo, poemas que se referem a quadros famosos. (SANTAELLA, p.111-112)

Dentre essas opções, a que melhor se ajusta é a interferência, pois, como já mencionado anteriormente, as imagens se encontram dentro de uma moldura e abaixo delas está o enunciado verbal (diagramação de *associação*).

Quanto às páginas de diagramação de *dissociação*, que são as que o texto e imagem se encontram em páginas diferentes, também consideramos de contiguidade por interferência, já que nessas situações analisamos a página dupla como um todo e não separadamente.

As relações semânticas entre os enunciados verbais e visuais são divididas em: Dominância, Redundância, Complementaridade e Discrepância. A *dominância* ocorre quando um dos enunciados se sobressai em relação ao outro; a *redundância* quando a mensagem se repete no visual e no verbal; a *complementaridade* é a mesma relevância entre os enunciados enquanto a *discrepância* é a diferença entre as mensagens transmitidas pelos enunciados. No livro em questão as imagens e o texto apresentam informações muito semelhantes, a tal ponto de poderem ser consideradas redundantes, numa primeira impressão, pois “nada acrescenta ao que o texto diz”. Mas, considerando-se a paleta de cores usada para ilustrar o livro, acabamos por perceber que as ilustrações são monocromáticas (com tons de rosa em algumas imagens), de forma que a referência a cores ocorre através do texto e não da imagem, como seria normalmente; temos, por exemplo, as páginas 6 e 7, com os trechos: “frutas coloridas”, “penas cor de coral” e “bico preto”. Desse modo, consideraremos a relação semântica entre o visual e o verbal como complementares, ou seja, os dois juntos colaboram para formar a unidade da mensagem.

Por fim, tal aspecto com relação às cores das ilustrações é também uma característica relevante para podermos definir a função da ilustração, de forma que Camargo (1995, p.33~p.39) define oito tipos de funções que as ilustrações podem assumir. São elas: de pontuação (“A ilustração pontua o texto, isto é, destaca aspectos ou assinala seu início e seu término.”); descritiva (“A ilustração descreve objetos, cenários, personagens, animais e assim por diante.”); narrativa (“A ilustração mostra uma ação, uma cena, conta uma história.”); simbólica (“A ilustração representa uma ideia”); expressiva (“A ilustração expressa emoções através da postura, gestos e expressões faciais das personagens e dos próprios elementos plásticos, como linhas, cor, espaço, luz, etc.”); estética (“A ilustração chama atenção para a maneira como foi realizada, para a linguagem visual.”); lúdica (“A ludicidade está presente no que

foi representado e na própria maneira de representar. A própria ilustração pode se transformar em jogo.”) e metalinguística (“Metalinguagem é a linguagem que fala sobre a linguagem”). Assim sendo, como mencionamos anteriormente, levando em consideração as cores usadas na ilustração, a função que nos parece mais adequada é a função *expressiva*, pois a composição das imagens favorece a manifestação das emoções, mais precisamente da dor de perder alguém que se ama.

A respeito do texto em *Shinsekai* e, ele é sempre muito conciso, o que nos leva a pensar que as imagens tenham muito mais voz nessa obra do que as palavras. Dentre as características definidas o texto pode ser considerado contiguidade e de correferência, em que as imagens e o texto são independentes e apresentam informações que se complementam.

Figura 15. (ABE, p. 10, 11)

[星は太陽をみて、 - À tarde vimos o sol – (tradução nossa)]

Nas ilustrações acima, temos os gansos voando na parte superior da página da direita, temos montanhas ao fundo, muita neve, ursos polares e alces. O texto nos traz uma pequena informação temporal e da qual não há o menor vestígio na ilustração. Desse modo temos: “uma equivalência informacional entre texto e imagem. Portanto, ambas as fontes de informação são importantes para compor a mensagem” (SANTAELLA, 2012, p. 124). Os dois juntos nos dão um panorama de como é a viagem desses pássaros. A imagem nos mostra a paisagem pela qual os pássaros voam, uma paisagem fria e coberta pela neve. Os pássaros passam por alguns animais durante o seu caminho, como: uma foca (p.8), ursos (p.10), alces (p.11), baleia (p.16),

pinguim (p. 28/29). O texto nos diz para onde as aves estão voando, que elas vão para “um novo mundo” e para chegar lá elas voam por bastante tempo (p. 17- “Dia após dia nós continuamos a voar” – tradução nossa).

As relações pragmáticas são definidas como: “Quando o texto é usado para dirigir a atenção do leitor para a imagem; especialmente para certas partes dela, ou quando as imagens são usadas para dirigir a atenção do leitor para uma mensagem verbal específica, a relação palavra e imagem é, predominantemente pragmática.” (SANTAELLA, 2012, p.117). Percebemos essa relação especialmente nas páginas 12/13 (Figura 16) nas quais vemos as aves voando por um caminho de bolinhas coloridas e o texto fala que à noite elas seguem as estrelas durante a viagem. É só após a leitura que identificamos essa trilha colorida como estrelas e que por elas eles se guiam.

Figura 16. (ABE, 12,13)

[夜は星にみちびかれて、ぼくたちは旅をした。 - À noite, nós viajamos seguindo o caminho das estrelas. – tradução nossa]

Nas páginas 18/19 (Figura 17) o texto menciona que a neve dança e ao observarmos com mais atenção a neve que se acumula nas montanhas elas parecem ter vida e adquirem formas de animais:

Figura 17. (ABE, 18, 19)

[すぎゆく雪のようがおどってる、あそんでる。・・・・・・そのとき - Nessa época, a neve se mexia e mudava sua forma – tradução nossa)

Nas páginas 20/21 o texto informa que passaram por “vários”, mas é a imagem que nos diz quem são esses vários e vemos que eles encontraram outro bando fazendo migração. Nas páginas 24/25 vemos uma falésia repleta de aves e o texto nos avisa que o lugar que vemos não é a terra prometida que estão procurando, mas a terra desses outros pássaros com quem se encontraram no meio do caminho.

Figura 18. (ABE; 24, 25)

[「ここがかれらの世界だ」 - Aqui é o mundo deles – tradução nossa]

Nas páginas 28/29 vemos os gansos atravessarem o mar e ao fundo, na página da esquerda uma pequena mancha verde. Nossa atenção é direcionada para a mancha verde ao fundo, sabemos ser o destino final porque o pai diz, “Estou vendo”. Páginas 30/31: sabemos que finalmente chegaram ao Novo Mundo e nosso olhar se volta para a ilha sobre a qual os pássaros se aproximam.

Temos também o *modo de referência entre imagem e texto* que se divide em dois tipos: ancoragem e *relais*. A ancoragem se dá por uso de dêiticos (“que dirigem a atenção do leitor”, por exemplo com “Vemos aqui..”), e o *relais* “as palavras, assim como as imagens, não precisam se remeter umas às outras, pois são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem se realiza em um nível mais avançado.” (SANTAELLA, 2012, p. 118). E apesar de termos alguns vocábulos que nos dirigem um pouco a atenção quando observamos as imagens, exemplificados anteriormente, não há dêiticos usados para esse direcionamento do olhar do leitor, como é o que ocorre muitas vezes na ancoragem. Por isso consideramos que o modo de referência é *Relais*, que há uma independência entre texto e imagem. O conjunto entre texto e imagem é que resulta na unidade da mensagem.

Como exemplo citamos, novamente, as páginas 10/11 (Figura 15) nas quais vemos os gansos voando ao fundo numa paisagem de neve com montanhas e também ao fundo e ursos polares e alces. Tendo como texto a frase: “À tarde vimos o sol.” Na ilustração não há nenhuma referência a esse sol ou a alguma luminosidade que nos remeta a ele, de modo que o sol fica na nossa imaginação. O texto verbal nos ajuda a compor a passagem do tempo e dos dias nessa viagem dos gansos, o que pode ser confirmado pelas páginas seguintes 12/13 (Figura 16) que são azuis, num tom escuro, vemos o contorno dos pássaros e um caminho de pontos coloridos. “À noite, nós viajamos seguindo o caminho das estrelas” (tradução nossa). Nesse momento terminamos o ciclo de um dia.

Por último temos os tipos de vínculos entre imagem e texto, que podem ser: por semelhança, indicial e convencional. O que identificamos nessa obra é o Vínculo Convencional: “Nesse tipo de vínculo texto e imagem relacionam-se

por hábitos interpretativos já internalizados pelo receptor, pois o vínculo convencional depende de associações habituais e ideias.” (SANTAELLA, 2012, p.120). Ou seja, é comum imaginar que o texto se refere a imagem na qual está inscrito. Nesse caso, o texto condiz com a imagem das páginas duplas na qual se encontra, mas a nenhuma outra.

A estrutura do livro, aliada à composição das imagens e do texto, vem para corroborar a mensagem que o autor deseja transmitir. “A moldura é um elemento visual de ambientação extremamente poderoso. Ela em geral cria uma sensação de distanciamento entre imagem e leitor, enquanto sua ausência (...) convida o leitor a entrar na imagem.” (NIKOLAJEVA, 2011). *Shinsekai* e convida o leitor a fazer a viagem junto com os gansos que vão para a terra prometida, uma viagem que passa por uma linda paisagem de neve até um campo verdejante com sol. *O Urso e o Gato montês* mantém uma certa distância do leitor.

2.1 Os estágios do luto

Kubler-Ross (2008) divide o luto em cinco estágios: negação, raiva, barganha, depressão e aceitação. O primeiro que é chamado de negação e isolamento, e é basicamente a pessoa negar a morte e não conseguir aceitar a notícia. Acontece muito quando “são informados abrupta ou prematuramente” (KUBLER-ROSS, 2008, p.44). Na história, o momento que percebemos o choque do personagem com o ocorrido é: “ – Ontem, não poderia imaginar que hoje você estaria morto – o Urso disse. – Eu não precisaria de mais nada na vida se pudesse voltar à manhã de ontem. – As lágrimas corriam pelo seu rosto.” (YUMOTO, 2012, p.13).

O Urso, como acontece na maioria dos casos, não estava preparado para perder alguém tão querido para ele. E sua primeira reação é rejeitar o fato através da negação, é a descrença no que aconteceu, a dor da perda faz com que ele recuse a situação. “A negação funciona como um para-choque depois de notícias inesperadas e chocantes, deixando que o paciente se recupere com o tempo, mobilizando outras medidas menos radicais.” (KUBLER-ROSS, 2008, p.44). A reação do Urso depois do susto é a de fazer uma caixa para colocar seu amigo Passarinho e adquire o hábito de levá-la junto quando sai: “Daquele dia em diante, aonde quer que fosse o Urso sempre levava a caixa consigo.” (YUMOTO, 2012, p.14). Nesse ato percebemos como ele não consegue superar a ausência de seu amigo e insiste em mantê-lo por perto mesmo que o seu corpo não tenha mais nenhum vestígio da vida que possuía antes.

Os outros animais do bosque provavelmente possuíam um envolvimento menor com o Passarinho e desse modo quando encontraram com o Urso e o viram carregando uma caixa muito bonita, o questionaram sobre ela e ficaram surpresos por ela ser o caixão. Eles, ao se depararem com essa situação e o quanto pode ser penoso dar uma resposta à pessoa que sofreu a perda, apenas disseram que ele deveria esquecer. A essa resposta, “O Urso se trancou em casa” (YUMOTO, 2012, p.17). Tudo isso mostra o despreparo das pessoas quando a morte chega, tanto para quem está enlutado e ainda carrega

a dor da perda, tanto para as pessoas envolta que, não demonstram nenhuma atitude e nenhuma palavra que possa ajudar o Urso.

Ele se trancar em casa é uma parte simbólica de como os estágios do luto podem se justapor, “(...) um estágio não substitui o outro, mas podem coexistir lado a lado, às vezes até se justapondo.” (KUBLER-ROSS, 2008, p.268). Ao se trancar em casa, temos o caso do isolamento (primeiro estágio), e também o da raiva (segundo estágio), que faz o Urso rejeitar as palavras de seus amigos do bosque, “Podem se trancar no quarto e demonstrar sua raiva nos rejeitando por algum tempo.” (KUBLER-ROSS, 2008, p.87). Sente raiva por algo que ele não pode controlar e não pode mudar, se afastando de todos e recusando todas as palavras de consolo que poderia receber, ele se afunda em seu sofrimento por algum tempo, na narrativa é mencionado que alguns dias se passam em que o Urso permanece trancado em seu quarto no escuro sem portanto interagir com ninguém. O isolamento é marcado por uma grande solidão posto que não aparenta que o Urso possuía alguma família ou alguém com quem morasse além do seu amigo Passarinho.

Figura 19. (YUMOTO, p. 18/19).

Ele também mal dormia, Parkes menciona “que a pessoa enlutada está em estado de vigília elevado a maior parte do tempo, o que às vezes se assemelha ao pânico” (1998, p.54). Sua mente agitada não consegue descansar e se desligar do ocorrido. Torna-se uma situação estressante

psicologicamente e fisicamente já que muitas vezes não consegue cuidar de sua saúde e sua alimentação normalmente.

Até que ele resolve sair do quarto. Não é mencionado o que o levou a essa decisão ou o que lhe serviu de motivação. Mesmo se sentindo com vontade de sair de casa, o Urso ainda leva consigo a caixa com o Passarinho, demonstrando assim que as mudanças vão ocorrendo no processo do luto, mas são gradativas e lentas. Nessa saída ele acaba conhecendo o Gato. O Gato, ao saber que o Urso perdeu alguém querido, resolve tocar violino para ele. “No pesar preparatório há pouca ou nenhuma necessidade de palavras”. É mais um sentimento que se exprime mutuamente, traduzido, em geral, por um toque carinhoso de mão, um afago nos cabelos, ou apenas por um silencioso ‘sentar-se ao lado’. (KUBLER-ROSS, 2008, p.94). Esse momento é o estágio da depressão e Kubler-Ross a divide em dois tipos, um em que a pessoa tem a necessidade de conversar e outro em que ela só precisa de alguém para dividir o silêncio. É esse dividir o silêncio que encontramos na história.

Figura 20. (YUMOTO, p. 30 e 31).

Enquanto ouvia a música, o Urso ia se lembrando de vários momentos que passou com seu amigo. Parece um quebra-cabeça de lembranças e, como acontece quando as pessoas morrem, a maioria das lembranças são dos bons momentos e é mencionado que ele também se recorda das brigas que tiveram para que em seguida diga que também recorda de como faziam pazes. O Urso se lembra desde coisas que foram marcantes para o seu amigo e com as quais ele fica admirado com sua reação, como as coisas comuns e que faziam parte

de seu cotidiano, as coisas pequenas que existem no dia-a-dia e que são inestimáveis. Parkes (1998) menciona como no caso de algumas viúvas até as brigas que mantinham com frequência com seus maridos acabam tendo uma pitada de idealização ou, no caso, uma idealização negativa dele que com a sua ausência trouxe à tona mais reflexão para que pudesse olhar as situações sobre outra perspectiva. Também há de se considerar que as recordações são as positivas porque quando se olha para trás o que se vê melhor são as coisas que eram importantes e mesmo as brigas que tiveram se tornam pequenas e sem relevância.

Quando acabam as reminiscências do Urso, nos deparamos com uma página em branco. Por mais que a pessoa esteja pronta para aceitar a morte de alguém, a perda sempre deixa um vazio e essa é uma das possibilidades de interpretação para a página 38, que é uma página vazia no meio da história. Depois de lembrar com detalhes alguns momentos vividos com seu amigo, a página em branco tem a possibilidade de marcar o vazio que as pessoas enlutadas sentem. Em seus exemplos sobre casos de viúvas enlutadas, Parkes cita como as pessoas que amamos fazem parte de nosso *self*, ou seja, elas acabam fazendo parte de nós por momentos compartilhados e por um eu que a pessoa constrói ao lado da outra. Desse modo, quando partem elas deixam um vazio.

Quando a música termina o Urso está pronto para se despedir do seu amigo e com a ajuda do Gato ele o enterra e diz: “Não vou mais ficar triste. Afinal, eu e o Passarinho seremos amigos para sempre.” (YUMOTO, 2012, p.40). Chegamos ao estágio da aceitação. “Não se confunda aceitação com um estágio de felicidade” (KUBLER-ROSS, 2008, p.118). Este não é um estado feliz ou de alegria, é só a superação de algo que não tem como ser mudado. O Urso passa por quase todos os estágios do luto (não temos o momento da barganha) e com a ajuda de alguém ele consegue seguir em frente com a vida dele. “Geralmente, o final feliz vem quando a fé ou a esperança são restauradas pelo amor de outra pessoa.” (PARKES, 1998, p.30). Na literatura e na vida o amor cura muitas das feridas das pessoas e o nosso personagem conseguiu olhar as coisas de forma positiva e continuar com as memórias de seu amigo Passarinho.

2.2 O vazio, o silêncio e o *Ma*

O livro apresenta uma página que está em branco no meio da narrativa, ela não apresenta nem figura e nem texto. Trata-se da página 38 (Figura 21). A sua dupla que seria a página 39 apresenta a imagem do Passarinho morto dentro de uma caixa que foi feita pelo Urso. Essa dupla de páginas acaba ganhando notoriedade por essa distinção, por apresentar o vazio.

Na nossa cultura, o “nada” tem um significado diferente do que tem nas religiões orientais. Quando nós dizemos “nada” existe um buraco, um vazio, algo como a morte. Quando o oriental diz “nada” ele quer dizer *nada há*, não há coisas. É apenas um processo, um acontecer. O nada não existe para nós no sentido mais estrito, porque se baseia na percepção do nada, e se há a percepção do nada, existe alguma coisa. E quando aceitamos e *entramos* neste nada, no vazio, descobrimos que o deserto começa a florescer. O vazio estéril torna-se o vazio fértil. O vazio, vazio (empty void) ganha vida, se enche. (PERLS, Ferderick S., 1977, p.86)

Ao nos debruçarmos sobre esse “vazio, vazio”, citado por Perls, percebemos que ele pode expressar mais do que algumas páginas com texto ou imagem e é quando ele se torna o “vazio fértil” citado pelo autor e pelo qual estávamos procurando.

Como dissemos anteriormente, essa dupla de páginas é classificada como dissociação quanto a diagramação, a que a imagem fica na página à direita e o texto na página à esquerda. A página 39 tem imagem, por definição, a 38 teria algum texto e, desse modo, percebemos que ela é a página do silêncio.

Figura 21. (YUMOTO, p. 38 e 39).

Eni Puccineli Orlandi, em *As Formas do Silêncio*, faz a seguinte reflexão: “O silêncio é representável? Não acreditamos.” (2007, p.50), no entanto, a análise da obra de Yumoto e Sakai nos permite inferir a existência de tal representação; pode-se dizer que o silêncio é representado com o vazio, o vazio das palavras. Pode-se dizer que as duas autoras fazem o inimaginável, representar o silêncio. Orlandi, porém, afirma: “O silêncio não é o vazio, ou o sem- sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do ‘vazio’ da linguagem como um *horizonte* e não como uma *falta*.” (p.68). Dessa forma, ao pensarmos o vazio como um “horizonte”, e não mais como uma “falta”, a mera escolha de palavras parece fazer com que os sentidos se multipliquem, nos trazendo a ideia, por exemplo, de que o Urso já aceitava, dentro de si, a ausência que se fazia latente, de seu amigo, no dia a dia; e que depois de conseguir desabafar sua dor, ao encontrar alguém que se propôs simplesmente a ouvir, sem criticar, ele pôde então calar as outras muitas palavras que trazia dentro de si. Nesse horizonte de silêncio podemos apenas imaginar o que o Urso talvez gostasse de poder transmitir, se pudesse estar com seu amigo novamente.

Além de todas as palavras que poderiam ser ditas, o silêncio também ressalta quem não as disse:

Quando se pensa o sujeito, em relação com o silêncio, a opacidade do 'Outro' se manifesta. Assim, pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos. (Orlandi, 2007, p.48)

Orlandi, dessa forma, ressalta a solidão diante dos acontecimentos, a impotência das pessoas diante da morte; não só a dificuldade de quem sofre a perda, como também a das outras pessoas que têm de lidar com essa situação e não sabem o que fazer ou dizer. Não há palavras "certas" que podem ajudar a superar essa dor de forma que, talvez, o silêncio seja a melhor resposta. Distingue-se a individualidade do sujeito e como ele reage a essa situação, realça uma tristeza que nem sempre pode ser dividida e compartilhada com as pessoas. Ou seja, esse espaço vazio, no qual o sujeito encontra no silêncio seu consolo e sua resposta, nós (leitores), podemos encontrar uma infinidade de significados.

Em suas definições acerca do silêncio, Barthes (2003) afirma que "em música o silêncio é tão importante quanto o som: ele é um som, ou ainda, ele é um signo". Essa relação da música e do silêncio também ocorre na cultura japonesa:

Os músicos japoneses costumam considerar a 'pausa' importante. Como bem se sabe, a 'pausa' é o intervalo entre dois sons, a distância temporal, é o comprimento da duração do silêncio. Não é que esse comprimento esteja fixado como o dobro de uma unidade de tempo, ele muda delicadamente de acordo com a situação. Sob uma situação dada, tomar a 'pausa' é regular a duração do silêncio, em suma, a sua variação diferencial mínima. Diretamente, isso, no que se refere a uma situação de um momento, é a decisão de um instante de saber quando se toca o som seguinte, na relação com o som tocado antes, e das circunstâncias dessa decisão, a eficácia do som que se toca então é definida. (KATO, 2012, p.109)

Assim como na música, a eficácia das palavras está na duração do silêncio. E como dissemos, nessa obra o silêncio está muito bem marcado ao ponto de ter sido representado pelo vazio. Ele está em evidência, não está escondido, por exemplo, entre os espaços das palavras. Na narrativa, essa evidência na pausa é o momento quando o Urso aceita a perda, quando todas as outras vozes se calam e ele pode seguir em frente. Ao ter essa pausa

representada no livro, a escritora e a ilustradora estão oferecendo esse momento de contemplação para o leitor. O leitor tem a chance de dividir esse momento com o Urso, tem a chance de participar.

Como Kato (2008) menciona, a “pausa” é muito importante para os músicos. Mas não só para eles, na cultura japonesa essa pausa é bastante significativa e faz parte de suas vidas e de seus cotidianos, como também de sua arte e de tudo. Miyazaki²² em uma entrevista define como *MA*: “Nós temos uma palavra para isso em japonês. É chamado de *ma*. Vazio. Está ali intencionalmente (tradução nossa).”²³ Ele responde na sua entrevista quando dizem gostar dos momentos de “movimento gratuito”²⁴ que existem em seus filmes, momentos que não há ação e que ao existirem passam uma ideia de tempo e espaço sobre os personagens, não apenas para seguir uma linha da história. E para entender o que é o *Ma* ele diz ao seu interlocutor: “O tempo entre meu bater de palmas é *ma*.”²⁵ E que ação o tempo inteiro é apenas entorpecente e que o essencial são as “emoções subjacentes”²⁶. É por intermédio do *Ma* que entramos em contato com essas emoções veladas. É por meio do silêncio que entramos em contato com nossos verdadeiros sentimentos e com nosso verdadeiro eu. Diz-se muito sobre a importância da prática da meditação, em que em silêncio a pessoa terá que olhar para si mesma entrando em contato com diversas emoções que ficam escondidas e com as quais muitas vezes não tem de lidar. Nos filmes e nos livros temos o *Ma* que no lugar da meditação acaba sendo um catalisador dessas emoções veladas dos personagens, como se expusesse aquilo que eles têm de mais íntimo.

Okano (2012) traz outros significados para esse conceito do *Ma*: “A espacialidade *Ma* é um entre espaço e pressupõe uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio, etc.” Ao se referir ao *Ma* como espacialidade, Okano está a considerar quando ele pode

²² Hayao Miyazaki é um famoso diretor e roteirista de animações japonesas. Muito conhecido no Ocidente pelo filme *A Viagem de Chihiro*.

²³ “We have a word for that in Japanese. It’s called *ma*. Emptiness. It’s there intentionally.”

²⁴ “gratuitous motion”

²⁵ “The time in between my clapping is *ma*”

²⁶ “underlying emotions”

ser reconhecido no mundo de forma concreta. Devido a ser uma noção abstrata que como a autora mesmo explica faz parte da vida dos japoneses e permeia todo o seu mundo, nem sempre ele pode ser percebido e identificado aos olhos ocidentais. Tendo em mente essas definições acerca do *Ma* e usando como referência a análise de filmes que a autora faz, identificamos outras páginas com a sua presença. Apesar de no filme as cenas terem movimento, o que se contrapõem ao livro ilustrado, as cenas são separadas por quadros e temos assim elementos visuais que encontramos nas ilustrações.

Algumas das páginas selecionadas não apresentam um vazio, são páginas em que a ilustração é maior e portanto ocupa duas páginas, mas não apresentam texto e não apresentam ação. São páginas que o silêncio está disfarçado nas imagens e que o nosso olhar passa a apreciar o momento que os personagens estão vivendo. Além disso temos uma pausa na narrativa:

Quando há a suspensão do fluxo narrativo, necessariamente, ocorre a do espaço-tempo, com a introdução de um outro elemento distinto, o que provoca discontinuidades. Nesse hiato produzido, os objetos são oferecidos como centro de atenção, acompanhados de um consequente descentramento do sujeito. (OKANO, 2012, p.136)

Percebemos esse descentramento no início da história quando o Urso está a preparar a caixa onde vai colocar o Passarinho. Temos uma cena geral que mostra o Urso com a caixa em cima da mesa e também algumas flores que ele estava usando para enfeitar o interior da caixa. Ele está com a pata próxima aos olhos em sinal de estar chorando. Na página seguinte, como mostra a Figura 22, temos um close da caixa que estava em cima da mesa e podemos ver melhor seu interior com o Passarinho rodeado pelas flores como também alguns detalhes, como demonstrada na Figura 23. O foco sai do Urso para o objeto que ele tem. Tal momento denota “suspensão de um sentimento” (OKANO, 2012, p.138). O silêncio diante da morte, um silêncio cheio de tristeza.

Figura 22. (YUMOTO, p.07).

Figura 23. (YUMOTO, p. 08 e 09).

Outra cena em que temos esse mesmo enquadramento é quando o Urso e o Gato enterram o Passarinho. Temos a cena geral deles no bosque e em seguida temos um close do local que foi sepultado o Passarinho.

Figura 24. (YUMOTO, p. 41).

Figura 25. (YUMOTO, p. 42 e 43).

Na página 41 (Figura 24), apesar de ser uma ilustração em página dupla, os personagens aparecem apenas em uma delas, nos permitindo apenas ver o enterro de longe, para nas páginas seguintes ter uma aproximação, como se esperasse que eles saíssem. Como se tivesse a intenção de não incomodar a dor do outro, de respeitar esse momento em que ele se mostra pronto a aceitar a perda.

Das páginas selecionadas apenas as 44 e 45 (Figura 26) apresentam um vazio semelhante ao das páginas 38 e 39 (Figura 21). Podemos perceber aqui que essa dupla de páginas é uma diagramação associativa, onde texto e imagem dividem espaço em uma mesma página. Há, no entanto, uma ausência da figura que ilustraria a cena; este é o momento em que o Gato diz estar na

hora de ir embora, que vai para onde sentir vontade e convida o Urso a ir com ele:

Meu trabalho é viajar de cidade em cidade tocando meu violino.
Quer vir comigo?

- Eu? Ir com você?

O Urso nunca se havia afastado de casa. E ele não podia tocar violino como o Gato-Montês. Mas gostou da ideia de viajar para lugares desconhecidos. (p.45)

Isso acontece logo após o enterro do Passarinho, havendo, nas páginas seguintes, texto e imagens novamente. Tal fato não só intriga o leitor, como o surpreende graças à infinidade de significados, bem como por conseguir, talvez, transformar em “concreto” e visual, conceitos antes abstratos e intangíveis. “Aquilo que é invisível aos olhos se revela na sua livre interpretação, despertando, em nossa mente, uma força imaginativa que se manifesta de modo mais vívido e aberto ao infinito: quanto mais ausente é a visualidade, maior é a visualidade aguçada.” (OKANO, 2012, p.145/146).

Nessa passagem na narrativa, como mencionamos, o Urso enterrou seu amigo, e deve se sentir mais consolado na sua tristeza, e é quando se abre para o novo, o momento de indecisão talvez, de não saber o que poderia fazer

Figura 26. (YUMOTO, p. 44 e 45).

de agora em diante e quando recebe a proposta do Gato. Nas páginas seguintes ele aceita ir viajar com o Gato. É um momento de certa relevância que marca uma transformação na vida do Urso, se ele aceitar ir com o Gato ele estará disposto a fazer novas mudanças em sua vida que acabou se alterando de várias formas quando alguém próximo morre. Por não ter imagens é que permite ao leitor imaginar como poderia ter sido, aliás, ele convida o leitor a completar esse espaço com alguma imagem. Aguça a visão para vermos além da aparência, além das coisas físicas e nos convida a olhar para os sentimentos dos personagens. Como estaria a expressão do Urso? Qual seria a expressão do Gato? Acaba por despertar uma curiosidade no leitor em saber o que o Urso irá decidir, criando uma expectativa.

A duração dessa expectativa, e dessa pausa, é o virar das páginas do livro, é o tempo que se leva para ler e poder ir para a próxima página e descobrir o que acontecerá depois. Ela varia de pessoa para pessoa, não é um tempo estipulado e marcado, pois se molda de acordo com o cenário e com o leitor. Se comparada à música, essa pausa é como o segurar da respiração antes das últimas notas, que darão o percurso final da melodia que trará um acalento ao coração de quem ouve.

Um outro elemento que denota *Ma* é a ponte. Ela aparece apenas uma vez e não temos certeza se o Urso atravessou ou não. Okano caracteriza a ponte como “lugar de passagem” (p.165) e talvez a sua mera presença ilustrativa na história já faz com que exerça essa função de lugar de passagem. Pois em seguida o Urso encontrará com o Gato que acabará ajudando-o a lidar com o luto. É um símbolo que se apresenta discretamente em um canto da ilustração e que passa despercebido e, no entanto, tem a incumbência de marcar a entrada de um personagem novo na história e na vida do protagonista.

Figura 27. (YUMOTO, p. 22).

As cenas nas quais aparecem o Urso e o Gato também podem ser consideradas *Ma*. De início existe uma distância entre os personagens que chega a ser visual e concreta, como na Figura 27, e só após o Gato tocar uma música em seu violino em homenagem ao Passarinho é que podemos vê-los juntos. São as páginas 23, 25, 26, 27, 30, 31 e 41 respectivamente:

Figura 28. (YUMOTO, p. 23).

Figura 29. (YUMOTO, p. 25).

Figura 30. (YUMOTO, p. 26 e 27).

Figura 31. (YUMOTO, p. 30 e 31).

Figura 32. (YUMOTO, p. 41).

Na página 23 (Figura 28) é quando o Urso vê o Gato ao longe, enquanto o próprio Urso quase nem aparece na imagem. Quando eles começam a conversar, ainda estão distantes e separados em imagens distintas que não se

conectam. Em seguida, chegam a estar em páginas diferentes e continua assim enquanto o Gato toca música e só no final, depois de o Urso ter encontrado alguém que compreende a sua dor, vemos os dois próximos um do outro. Essas sequências são “espacialidades índices do estado de envolvimento emocional dos dois personagens” (OKANO, 2012, p.169). Podemos, portanto, observar um retraimento do personagem que momentos antes havia se isolado do mundo como também aspectos da cultura japonesa que enfatiza a distância entre as pessoas. Tada (2009) menciona que no Japão o princípio social é “o da hesitação e da reserva, de um respeito pela distância social” (p.53). Passamos a ver a progressão da relação dos personagens que passam de desconhecidos a amigos íntimos visto que o Urso divide com o Gato um problema que o atormenta e que marca intensamente sua vida. “Nosso relacionamento torna-se ‘mais estreito’ à medida que ficamos, literalmente, mais próximos um do outro fisicamente.” (TADA, 2009, p.52).

O último aspecto *Ma* observado se relaciona com a morte. Okano (2009) diz que como o tempo pela visão do budismo é esse “*continuum* circular infinito”, nesse ciclo contínuo entre vida e morte temos o Urso que passava seus dias com o Passarinho, após a morte desse ele passa um tempo sozinho até se encontrar com o Gato e ter um novo amigo que vai compartilhar dos seus dias. Podemos interpretar nessa trajetória que a ausência do Passarinho se configura como um *Ma*, um *Ma* que denota ausência. Essa ausência se configura de duas formas, como um intervalo entre uma ausência de presença amorosa na vida do protagonista e uma ausência representativa da morte que sempre se fará presente, pois não importa quanto tempo passe e mesmo tendo superado a perda, o vazio permanece. Porque o amor se renova, mas assumindo novas facetas na vida. “No nosso caso, a vida dá significado à morte, da mesma maneira que a morte dá significado à vida: espaços-tempos intervalares de um ciclo em fluxo é o que revela a dimensão metafísica do *Ma*.” (OKANO, 2012, p.175). A morte do Passarinho e a tristeza que o Urso sente por isso ressalta a importância que a existência do Passarinho possuía na vida do Urso, o esforço necessário para lidar com as mudanças que invadem sua vida, e abre espaço para o novo e para as novas relações que ele construirá ao longo da sua trajetória.

2.3 Do fio vermelho do destino à simbologia das cores

Em japonês existe uma lenda muito conhecida pelo nome de *Akai Ito* (赤い糸). O nome dessa lenda utiliza os ideogramas de vermelho e de fio, respectivamente, e refere-se exatamente a um fio vermelho que se diz existir em todas as pessoas, conectando-as a quem estão destinadas a encontrar. A versão chinesa dessa lenda diz que é o Deus da Lua que amarra o fio nas pessoas, o mesmo Deus que é considerado o Deus do matrimônio. Na versão chinesa, o fio está amarrado nos tornozelos, e na versão japonesa, está no dedo mindinho. Apesar das suas origens desconhecidas²⁷, essa lenda é mencionada em diversas histórias, músicas e às vezes até em propagandas produzidas no Japão.

Para exemplificar como ela é difundida no imaginário oriental temos, no Japão, a banda Kobukuro, que possui uma música com o título de *Akai Ito*. Aparece também no filme *Dolls* (2002), de Takeshi Kitano, e no filme *Your Name* (2016), de Makoto Shinkai, entre outros. No ocidente, na série norte-americana *Touch* (2012), na abertura do primeiro episódio eles contam sobre a lenda chinesa e é narrado que o fio pode esticar ou emaranhar, mas nunca irá partir.

²⁷ Encontramos uma menção que considerava a origem da lenda japonesa ao mito da Montanha Miwa. Nesse mito, a mulher amarrava um fio à roupa de seu amado e seguia o fio para descobrir quem ele realmente era, e nessa jornada descobria que ele era um Deus e acabava por ter um filho com ele. Essa lenda tem como intuito mostrar uma das ligações que existem de alguns personagens com suas origens divinas.

Figura 33. Filme Dolls – o personagem masculino amarra uma corda vermelha na cintura de sua namorada depois que ela acaba ficando doente e os dois ficam perambulando pela cidade assim.

Fonte:

https://www.screenweek.it/images/41836?context_type=film&context_id=22141

Figura 34. Filme Your Name - quando eles se encontram no metrô a personagem feminina entrega ao menino o cordão vermelho com que costuma prender seu cabelo.

Fonte: <https://d-suga.com/tag/%E3%82%A2%E3%83%8B%E3%83%A1>

Figura 35. Propaganda de alianças que se utiliza do tema do fio vermelho.
Fonte: http://www.love-jewelry.com/love_of_destiny.html

Podemos perceber diversas maneiras com as quais nas histórias, em sua maioria orientais, o tema do fio vermelho se repete. Ele está muito presente no imaginário das pessoas, ao ponto do fio, que na lenda é um fio invisível, ganhar aparições concretas. No filme *Dolls* (2002), os namorados estão fisicamente atados um ao outro, e no filme *Your Name* (2016), o fio é dado para a pessoa que a menina gosta. Em propagandas, ele aparece junto com as alianças como símbolo de união do casal (Figura 35).

No livro estudado aqui, também notamos uma aparição semelhante à dos filmes citados. Como o livro é em sua maioria em preto e branco, o primeiro momento que surge uma nova cor, um tom mais para o rosa do que vermelho, é em um novelo de linha que o Urso se utiliza para amarrar folhas no lugar das penas perdidas da cauda do Passarinho. A partir dessa imagem, as lembranças que o Urso tem de seu amigo serão acompanhadas de pequenos tons de rosa.

Figura 36. (YUMOTO, p. 34).

Figura 37. (YUMOTO, p.35).

Como podemos perceber nas duas ilustrações acima, o fio que aparece na página 34 (Figura 36) não está colorido, mas no momento em que está amarrado ao Passarinho, ele apresenta um tom de rosa (Figura 37). Não seria necessária a referência à lenda japonesa para que pudéssemos ver os laços de amor que unem os personagens, mas a sua alusão reforça o fato de que a ligação entre eles é muito forte. O próprio significado desses símbolos desassociado da lenda aponta para o mesmo caminho, fio significa união e o rosa, amor: “O amor é vermelho, em segundo lugar vem o gentil cor de rosa.” (HELLER, 2013, p.54).

O gentil cor de rosa faz lembrar outra citação de Campbell (2014), sobre a exigência do amor procurar um coração gentil. E sua definição de gentil:

“Alguém que seja capaz de... bem, a palavra chave, para mim é compaixão.” (p. 204). Compaixão que o Gato demonstrou quando conheceu o Urso por não pedir para que ele esquecesse o Passarinho. Campbell também diz que a compaixão é um sofrer com, e novamente associamos a imagem do Gato que se põe ao lado do Urso, toca uma música para ele e deixa-o à vontade para pensar e lembrar toda sua história com o Passarinho. O Gato está lá para ser uma companhia ao Urso e para aceitá-lo enquanto este sofre com a ausência do seu amigo.

As cores vermelho e rosa podem ser cores consideradas quentes, associadas dessa maneira, e nos orientando de que “são as formas, e não as cores, que exprimem o significado original ou essencial da obra” (GAGE, 2012, p.69). Observamos que todos os elementos que no livro aparecem com essa cor conotam a calor e aconchego, assim como o amor. São: o cobertor que o Urso usa, umas frutinhas, espirros de água enquanto tomam banho, enfeites, flores e de novo o fio.

O fio aparece junto ao Passarinho e em seguida amarrado no pandeiro que o Gato empresta ao Urso. O instrumento parecia ter sido muito usado e isso faz o Urso se perguntar quem o teria tocado, se foi algum amigo do Gato. Por o elemento do fio se fazer presente novamente, vemos como o amor se repete. O amor estava lá enquanto o Urso vivia junto com o Passarinho, se fez ausente quando esse morreu, e voltou com a chegada do Gato. Temos um *Ma* do amor. Se voltamos a relacionar o amor com as cores e a composição do livro, vemos que as guardas de páginas e a lombada do livro são rosas. As guardas, como já foi dito, servem para ligar o livro à capa, é o amor no início e no final. A lombada do livro cobre a costura das folhas, o amor como cerne de tudo. Porque o amor é o cerne da história, o Urso sofre com a morte do Pássaro porque ele o ama, “Bem, na vida, não há dúvida de que o pior dos infernos que alguém pode suportar é estar separado de quem ama.” (CAMPBELL, 2014, p.214).

Esse inferno, nós o sentimos pelas ilustrações serem em preto e branco. Como se a alegria tivesse ido embora da vida do Urso junto com as cores. A história apresenta descrições em que são mencionadas as cores, no entanto

estas não se apresentam nas imagens: “Suas penas cor de coral estavam macias, e seu pequeno bico preto reluzia como uma pedra preciosa de ônix.” (YUMOTO, 2012, p.7). Apesar da existência das ilustrações, o leitor ainda é forçado a imaginar, porque o verbal e o visual não são iguais e suas informações se complementam. As emoções instáveis do Urso impregnam as imagens e apesar da história ser em terceira pessoa, é como se víssemos o mundo através do seu olhar. “O pintor Wassily Kandinsky descreve o preto do seguinte modo: ‘Como um nada sem possibilidades, como um nada morto, após a extinção do sol, como um eterno calar, sem futuro e sem esperança: assim soa interiormente o preto’” (HELLER, 2013, p.129). Essa expressão de como o preto soa interiormente nos remete a pensar no interior do Urso, nos seus sentimentos e emoções, parecem assim que elas se tingiram de preto e nesse silêncio a que ele foi submetido não há esperança de se reencontrar com quem ele mais deseja ver.

A cor preta muitas vezes é correlacionada a emoções negativas. “Uma pesquisa realizada por estudantes mexicanos na década de 1960 mostrou que o preto era a cor mais propensa a gerar associações subjetivas, todas elas negativas: morte, depressão, etc.” (GAGE, 2012, p.47). De modo que podemos dizer que historicamente é uma cor mais densa. Ao ser normalmente associada à morte e a tristeza, ela é muito apropriada à temática da história e transmite muito bem tal atmosfera. O branco também pode ser associado à morte e ao luto. Isso porque em muitas religiões ele é vinculado à reencarnação:

O luto é branco sobretudo entre os povos para quem o preto é símbolo da fecundidade: se a fecundidade é preta a morte tem de ser branca.

Porém há uma regra internacional: quanto mais o pensamento religioso desaparece, mais o preto fica oficializado como cor do luto. (HELLER, 2013, p.130).

As duas cores acabam tendo o significado de vazio e morte. E a história em análise acaba por exprimir um eterno ciclo que se repete: a tristeza da morte com o vazio que ela proporciona as cores que também transmitem esse sentido e demonstra o quanto o Passarinho era amado. Corroborando nossa análise sobre as cores preto e branco, temos outra representação do tema da

morte com o uso, como podemos ver no quadro *Máscara tangendo o sino para anunciar a hora da morte*, de Odilon Redon, 1882:

Figura 38. (Odilon Redon, 1882). Máscara tangendo o sino.
Fonte: <https://www.pinterest.com.mx/rogersidney/odilon-redon/>

O quadro semelhante às ilustrações do livro tem não apenas as imagens monocromáticas, como também o fundo preto. Elas são marcadas não apenas pelas poucas cores que são usadas, mas também porque com o fundo preto elas proporcionam uma imagem triste que mais nada parece sobressair, como se fosse marcado pelo sentimento de resignação e falta de esperança.

Esbarramos também na questão da luminosidade. As páginas da história não são brancas, não podemos dar certeza quanto ao tipo de papel, talvez seja reciclado, o que podemos dizer é que por se tratar de uma coloração mais para o bege, o livro transmite uma ideia de introspecção e intimidade. Como se nos aproximássemos do coração do Urso e dessa posição víssemos o mundo através do seu olhar apagado pela tristeza. A presença do Gato aos poucos deve trazer mais cor e mais vida aos seus dias, como foi no momento em que o Urso se permitiu lembrar com tanto carinho de seu amigo falecido. Também pelo fato do Urso encontrar no Gato, alguém amoroso que demonstre

compaixão pela sua dor, representado pela atitude gentil dele e pelo fio que, como dissemos, aparece no pandeiro que o Urso recebe.

Figura 34. (YUMOTO, p.47 pandeiro).

2.4 Tempo

É perceptível na história o tema da transitoriedade que naturalmente acompanha a morte. A vida é muito frágil e tanto nas histórias quanto na realidade tudo pode se esvanecer em um piscar de olhos. Isso não só está presente na narrativa por ela começar com a morte do Passarinho, que parece ter sido repentina, como em uma das conversas que o Urso se lembra que eles tiveram:

O Urso recordou sua conversa com o Passarinho na manhã do dia anterior:

- Sabe Passarinho – o Urso disse -, você não acha curioso que todas as manhãs sejam ‘esta manhã’? Foi assim ontem e anteontem. E amanhã teremos outra manhã e novamente depois de amanhã... E todas elas certamente serão ‘esta manhã’. Estaremos sempre ‘nesta manhã’. Sempre, sempre juntos, não é?

Ouvindo isso, o Passarinho virou de leve o pescoço.

- Tem razão, Urso. Mas saiba que eu gosto mais da manhã de hoje do que da de ontem ou da de amanhã. (YUMOTO, 2012, p.10)

Nessa conversa entre eles, notamos que estão a refletir sobre a passagem do tempo e valorizando o momento presente, o agora. De forma sutil a autora salienta a importância de não nos apegarmos ao passado e nem sermos ansiosos quanto ao futuro. A atitude do Urso é confiante quanto ao tempo que estarão juntos, que nada poderá separá-los, e complementada com a do Passarinho que tem mais estima pelo momento vigente.

Essa sensível exaltação do presente nos remete às filosofias e religiões orientais que preconizam isso em seu cerne. Kato (2012) menciona como a visão do tempo muda de acordo com a cultura. Como comparação ele usa como referência o tempo histórico no mundo judaico cristão que se contrapõe ao tempo japonês com forte influência budista, que leva em consideração o conceito de samsara da reencarnação. De modo que o tempo na cultura japonesa se divide em três: “[...] uma linha reta sem começo e sem fim = tempo histórico; o movimento cíclico sem começo e sem fim = tempo cotidiano; e o

tempo universal da vida, que tem começo e fim. E todos os três tempos se voltam para a ênfase do viver no ‘agora.’” (p.53). O tempo histórico que ele relata sobre a mitologia japonesa da criação do Japão e o surgimento dos deuses, esse tempo não chega a ter um início sobre a criação do mundo, mas apenas sobre o país deles. O budismo e o confucionismo quando entram no Japão não trazem nenhuma noção sobre isso. O tempo cotidiano, que é o tempo do mudar das estações, e lá a mudança delas sempre foi muito bem marcada, como podemos perceber pelas inúmeras vezes que é expressa na literatura. E o tempo universal que é o tempo da efemeridade das coisas.

Detenhamo-nos em dois provérbios mencionados por Kato (2012), um deles é: “Deixe a água levar o passado” (p.15). Ele nos remete à questão de não nos apegarmos ao que já aconteceu e por isso precisamos nos concentrar no presente. Uma atitude que não apenas condiz com o diálogo entre o Urso e o Passarinho, como também com a atitude dos animais ao encontrarem o Urso e pedirem para ele se esquecer. Sendo o passado esse lugar no tempo que você não pode mudar, seus esforços e suas atitudes tem que se encontrar no presente para que no agora você possa fazer alguma coisa e construir algo no futuro, ou simplesmente estar receptivo para que algo novo possa entrar e fazer as mudanças necessárias. De qualquer forma, nos respaldamos no valorizar do tempo tanto pelos personagens principais quanto nos animais do bosque.

O outro provérbio é “Se o inverno veio a primavera não está distante.” (p.49), que nos faz refletir não apenas no aspecto cíclico do tempo, como podemos ver essa representação das estações na história. Se considerarmos o momento que o Passarinho morre como o outono, a estação que as folhas caem, teremos o inverno com o Urso não aceitando essa mudança e se trancando dentro de casa, como é a imagem que fazemos do inverno com as pessoas passando mais tempo dentro de casa para não se expor ao clima frio do lado de fora, e por seu aspecto introspectivo. A primavera seria quando o Urso conhece o Gato e é o momento quando a neve está para derreter e temos as árvores florescendo de novo. Por fim, o verão, quando o Urso aceita viajar com o Gato e eles partem para outra cidade.

Ao pensar no momento em que o Urso encontra com o Gato como a primavera, deparamo-nos novamente com as ilustrações que apresentam um colorido rosa, e nos faz pensar como o mundo do Urso começa a florescer aos poucos, como a flor de cerejeira, que é uma das primeiras árvores no Japão a florescer no início da primavera, marcando desse jeito o final do inverno e o derreter da neve. Essa apologia do derreter da neve também serve para o derreter dos sentimentos do Urso, ele estava com seus sentimentos congelados, mergulhado na dor da perda, como se faltasse calor na sua vida como fazia sentir com o amor. No instante que encontra compreensão na atitude amorosa do Gato, começa o degelar dos seus conflitos e se abre para a aceitação.

Quando o Urso se encontra pronto para aceitar a morte e eles estão enterrando o Passarinho, ele diz ao Gato que não vai mais ficar triste porque sempre serão amigos (p.40), acreditando dessa maneira em um laço que não acaba após a morte e que nos remete à visão budista sobre a continuação da vida.

2.5 Reflexões sobre morte

A morte pode ser um assunto delicado e difícil para a maioria das pessoas. Kubler-Ross (2008), ao final de seu livro, sugere que poderia ter associações para que as pessoas tivessem a chance de conversar sobre a morte e o morrer, afinal poucas pessoas estão realmente preparadas para o momento que ela chega em suas vidas. Uma das formas que temos para lidar com nossas emoções e sentimentos é a literatura, e isso é ainda mais válido ao se tratar de crianças. Na literatura, ela encontrará ferramentas para que aprenda a lidar com suas emoções e encontre uma forma de canalizá-las. Bettelheim defende que os contos de fadas são as histórias mais ricas em significado para as crianças e que melhor oferece ideias sobre como lidar com a situação que vivenciam.

Em muitos contos de fadas a morte se faz presente, como em Cinderela ou João e Maria, entre muitos outros, mas na maioria o espaço que ela ocupa na história é pequeno e são poucas as narrativas que mostram o luto de maneira tão detalhada como Yumoto e Sakai fizeram.

Em João e Maria, as crianças são abandonadas na floresta e têm que se virar sozinhas para sobreviver: “Se tentamos escapar da angústia da separação e da angústia da morte mantendo-nos desesperadamente agarrados a nossos pais, apenas seremos cruelmente forçados à separação, como João e Maria.” (BETTELHEIM, 2014, p19). De modo que existem coisas que não podem ser evitadas e teremos que lidar com elas mais cedo ou mais tarde. Em Cinderela, mesmo com as diferenças entre as versões de Perrault e dos irmãos Grimm, ela recebe esse nome por ter a tarefa de cuidar das cinzas da lareira, atividade que está relacionada ao luto. “O luto é necessário como uma transição temporária para continuar a vida sem a pessoa amada.” (BETTELHEIM, 2014, p.357). E depois desse luto vemos como ela enfrenta as dificuldades com a sua família e suas irmãs.

Bettelheim, em sua análise de Cinderela, diz que um dos temas é a disputa entre irmãos e que muitas crianças podem se identificar com a história por essa característica. Ou seja, a morte, a perda e o luto são só mais um dos temas desenvolvidos nas histórias de contos de fadas, não é o tema principal.

Uma história mais recente que traz esse tema é Harry Potter. Harry sente profundamente a ausência dos pais, e ao longo da narrativa outros personagens perdem a vida. “O Universo de Rowling não poupa as crianças dos inevitáveis sofrimentos advindos do crescimento” (CORSO, 2006, p.266). Harry e seus amigos tem que enfrentar diversos desafios nessa sua jornada de crescimento e, como não poderia deixar de ser, a perda de alguém querido também faz parte desse desenvolvimento. Tanto para os personagens como para os leitores que entretidos nas histórias cresceram junto com eles.

De forma que não podemos poupar as crianças de certos assuntos, porque a vida não as poupará. Temos que oferecer a maior diversidade de assuntos e temáticas possíveis para que elas possam se identificar nas narrativas e encontrem soluções para seus problemas. “Como a criança está exposta a cada momento à sociedade em que vive, certamente aprenderá a enfrentar suas condições, desde que seus recursos íntimos lhe possibilitem fazê-lo” (BETTELHEIM, 2014, p.12). Expondo-as a tantas histórias diferentes estaremos fortalecendo os recursos íntimos das crianças. Assim, uma criança passando por um momento de luto pode encontrar nesse livro o mesmo auxílio que o personagem Gato proporciona e encontrar meios de se recuperar.

Yumoto e Sakai constroem uma narrativa delicada e envolvente. Passamos pelos estágios do luto junto com o Urso e o livro ser em preto e branco só aumenta o tom de tristeza e pesar da história. A alegria parece ter ido embora junto com as outras cores, o mundo do Urso se torna preto e branco para mostrar o quanto ele ficou devastado com a tragédia que se abateu em sua vida.

Obviamente referimo-nos às crianças tendo em vista a obra que está sendo analisada, mas nem alguns adultos se encontram preparados a lidar com essa realidade, tanto para ser suporte das crianças quanto para terem de enfrentar essa situação.

Os adultos se encontram com o mesmo desafio, como podemos exemplificar por um filme que estreou neste ano de 2017, *Beleza Oculta*. Nessa história, o personagem principal, Howard, está deprimido desde que sua filha morreu. Ele tem uma empresa de publicidade que possui bastante sucesso na sua área e a divide com um sócio e tem dois outros grandes amigos que participam de algumas decisões relacionadas a ela. Nesse processo de não aceitação da morte da filha, ele se isola das pessoas e se afasta do trabalho, e passa a escrever cartas para a Morte, o Amor e o Tempo. Até que um dia se encontra com eles e trazem respostas a ele sobre os conteúdos das cartas. O que acaba sendo um processo doloroso e emocionante nessa trajetória de aceitação de um fator inevitável da vida.

A fantasia aparece aqui no que parece ser uma mágica reunião com elementos do universo que, apesar de evocar reflexões que aparentam ser óbvias e de conhecimento de todos, é exatamente o mais difícil de apreender. E como o longo estágio de negação e raiva dele tem consequências para as pessoas que fazem parte da sua vida. As duas histórias possuem uma roupagem diferente, destinadas a diferentes públicos, mas giram em torno dos mesmos elementos. E podemos ver como esses elementos se entrelaçam.

Kellehear (2016) alude como ao longo da História, a medicina se desenvolveu como uma forma das pessoas não só se curarem de suas doenças como para lidar com a morte e com a perda, e que com o tempo isso também se transformou nas terapias modernas como a psicologia e a psiquiatria. E que a medicina trabalha não para evitar a morte, já que não é possível, mas ela lida com o tempo da morte. O autor coloca como é o tempo em que a pessoa morre que torna a situação dolorosa. Se for muito depois, então quer dizer que ela pode ter sofrido muito com alguma doença, e se for antes ela então morreu cedo e isso torna o processo de aceitação mais prolongado. Esse é o caso de Howard (no filme *Beleza Oculta*) que, como dissemos, perde a filha de seis anos, e o fato de ser uma criança e um ser humano tão novo no planeta que mal acabou de começar a sua existência, resulta em uma enorme recusa de se assentir ao fato.

O tempo para Kellehear é: “uma medida das nossas relações sociais, não uma ideia abstrata e neutra de duração.” (p.436). O desenvolvimento de como quantificar o tempo tem uma contribuição na ciência e para regulamentar as horas de trabalho das pessoas. Ele também afirma que em 1984, Giddens apresenta uma teoria com o nome de “estruturação” e que Kellehear define-a como:

Entre outras coisas, sua teoria postulava o tempo como um ingrediente essencial da identidade e da organização social. Ele argumentava que a colocação das pessoas pelas outras é fundamental para toda a vida social. Entender como elas se localizam na vida social fornece-nos informações vitais a seu respeito. Sua disposição em um contexto de tempo e espaço auxilia-nos a ‘posicioná-las’. O tempo e o espaço ajudam-nos a criar entendimentos “assinaturas” (i.e., abreviados) do que as pessoas fazem no mundo e de qual pode ser seu significado – ou não – com relação a nós., (KELLEHEAR, 2016, p.437-438)

Ele exemplifica dizendo como uma pessoa fantasiada de Papai Noel na frente de uma loja sem ser na época do Natal vai causar um estranhamento ao invés de uma identificação, porque ele estaria no “tempo errado”. De modo que o nosso tempo é marcado pela forma como socializamos com as pessoas e pela cultura na qual estamos inseridos. Quando pensamos no Urso e no Passarinho, vemos apenas um recorte de suas vidas, e por ser tão curto e sem marcações de quanto tempo eles passaram juntos, não podemos mensurar sua vida social apenas por meio deste, também temos que levar em conta o tipo de laços que os unia. Como o Passarinho não parece ter morrido de forma prematura, não podemos dizer que ele morreu “cedo”, mas como foi de forma tão natural e não parece que ele tenha sofrido com alguma doença, não deve ter sido “tarde”.

2.6 O papel do Gato

Quando pensamos na natureza social do tempo (KELLEHEAR, 2016), podemos pensar também na importância do nosso “papel” no mundo, da nossa função e que nós temos uma atuação ativa, que não pode ser neutra e que depende de nossas escolhas, da qual não devemos nos ausentar e, portanto, nos isolar do mundo (FREIRE, 2016). É nesse sentido que Freire valoriza a educação como um processo formador e humanizador do indivíduo.

“É por isso que transformar a experiência educativa em puro treinamento técnico é amesquinhar o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo: o seu caráter formador. Se se respeita a natureza do ser humano, o ensino dos conteúdos não pode dar-se alheio à formação moral do educando. **Educar é substantivamente formar.**”, (FREIRE, 2016, p.34-35, grifo nosso).

Leva-se em consideração o indivíduo e sua participação no mundo e o trabalho de uma consciência crítica que não é imposto e se estabelece diante de uma troca na qual o escutar tem grande relevância para estabelecer a comunicação: “o espaço do educador democrático, que aprende a falar escutando, é ‘cortado’ pelo silêncio intermitente de quem, falando, cala para escutar a quem, *silencioso*, e não *silenciado*, fala.” (FREIRE, 2016, p.115). É esse espaço que se instaura na relação que se cria entre o Urso e o Gato, esse permite que o Urso sofredor possa expressar sua dor e desse modo encontrar meios para lidar com ela. Se pensarmos na palavra *silenciado* que Freire usa, podemos comparar com a reação que os outros animais do bosque tiveram quando viram a caixa e pediram para o Urso esquecer, quando ele não poderia fazer isso, ou por não encontrar meios que o ajudassem a fazer isso. O Urso havia sido silenciado pelos outros e se tranca em casa, isolando-se.

Porque “(...) ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção.” (FREIRE, 2016, p.24). É oferecer recursos para que aquele em formação encontre maneiras de superar seus próprios obstáculos e possibilite ao agente formador também

aprender. O caminho da aprendizagem não é determinado por alguém que estaria a despejar conhecimento em alguém, mas que acontece de forma recíproca. O que o Urso aprendeu nesse encontro que eles tiveram fica claro, como podemos ver com o desenrolar da história, mas o que o Gato aprendeu é deixado para o leitor inferir.

Podemos inferir que o Gato ficou impressionado pelo modo como o Urso lidou com o vínculo que perdeu com o Passarinho e concluiu que ele e o Passarinho serão amigos para sempre, porque não importa o que aconteça o sentimento dele não vai mudar. Talvez essa sensível reação do Urso é o que tenha feito o Gato convidá-lo a viajar com ele para tocar nas cidades.

Nesse desenvolvimento de formação, o Gato cria as possibilidades para o Urso, como o livro que cria possibilidades para o leitor. Os dois viram agentes que instigam a formação das pessoas levando-se em conta como as pessoas são seres inacabados (FREIRE, 2016) e podemos construir uma nova presença no mundo à medida que evoluímos.

Considerações Finais

A literatura como forma de arte proporciona ao leitor meios para que ele reconheça a sua própria humanidade e para que as pessoas consigam organizar e entender seus próprios sentimentos, de forma que pode ser considerada essencial na vida de uma criança que, no seu processo de desenvolvimento e amadurecimento, necessita de ferramentas para lidar com todas as transformações e descobertas que ocorrem. Nesse ínterim, a fantasia promove com criatividade um feliz estranhamento pelo qual podemos interpretar a realidade.

No desenrolar do trabalho, procuramos analisar a narrativa nos diversos vieses por ela oferecidos. Aspectos da psicologia, pedagogia, da literatura e da arte se inter-relacionam, revelando uma perspectiva interdisciplinar do livro em estudo.

Analizando o formato do livro e comparando-o com a história *Rumo a um novo mundo*, nos deparamos com o formato e a disposição das imagens que contribuem para a mensagem que o autor quer passar para o leitor. *Rumo a um novo mundo* tem as imagens que sangram em todas as páginas, os gansos transbordam a página e continuam sua viagem à terra prometida. As guardas são amarelas, o que nos lembra o sol, que também é um dos objetivos da viagem migratória dos pássaros, eles vão em busca de um lugar mais quente. E a composição “azul – branco – prata, o acorde cromático do gélido e do frio” (HELLER, 2013, p.27) ressalta a ideia do frio que vemos na paisagem. *O Urso e o Gato montês* tem em sua maioria imagens emolduradas que afastam o leitor, do mesmo modo que o Urso está a se afastar das pessoas e mergulhar em solidão e tristeza depois de perder alguém que lhe é querido. No seu período trancado em casa o sofrimento se expande para ocupar as duas páginas.

Acompanhamos o profundo pesar do Urso que sofre com a perda de seu amigo Passarinho e, identificando os estágios do luto pelos quais ele passa,

vamos junto com ele vivenciando a tristeza de se perder alguém que se ama. No decorrer dos estágios do luto pelos quais o Urso passa, nos deparamos com o vazio proporcionado pela ausência que pode se transformar em *Ma*, o entre espaço preenhe de possibilidades que nos reserva a vida e o encontro com o Gato. Por meio do *Ma* também reconhecemos a evolução da relação entre o Urso e o Gato, que se dá a medida em que o espaço entre eles diminui, ou seja, que a distância espacial entre os dois fica menor. E eles evoluem de desconhecidos para amigos que se preparam para viajar juntos.

A narrativa se constrói pautada nos laços de amor estabelecidos entre os personagens, e como confirmação da importância da presença do Passarinho temos o elemento do fio vermelho, que relacionamos com a lenda japonesa de mesmo nome,, que diz que pessoas destinadas a ficarem juntas possuem um fio em seus dedos ligando-as. Temos também a temática das cores em que distinguimos o rosa como a expressão do amor que aparece em pequenos fragmentos das lembranças do Urso para depois continuar no caminho que ele seguirá com o Gato. Nota-se também as figuras serem em preto em branco, como uma visão carregada de sofrimento do Urso, que não encontra alegria em viver. As próprias páginas do livro, por não serem brancas, transmitem uma sensação de reflexão e recolhimento.

Como suporte para que o Urso alcance a aceitação, temos o Gato que, como agente mediador, cria oportunidades para que o Urso se expresse e possa, de maneira espontânea, aprender a lidar com seus sentimentos turbulentos, assegurando-se que ele e o Passarinho sempre serão amigos, numa perspectiva temporal de que o agora é o mais importante e que nada poderá mudar a amizade que existia entre eles. No entanto, o Urso, nesse ciclo da vida que se modifica semelhante às estações, ainda tem muito o que experienciar.

Referências Bibliográficas

25ª BIENAL E ILUSTRAÇÕES DE BRATISLAVA. **SIB**: Sociedade dos Ilustradores do Brasil. Disponível em: <<http://sib.org.br/sib-news/25a-bienal-de-ilustracoes-de-bratislava/>>. Acesso em: Ago. 2017.

ABE, Hiroshi. *Shinsekai e*. Tóquio: Kaseisha Publishing CO, Ltd. 2012.

ALBERS, Josef. *A interação da cor*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BELEZA OCULTA. David Frankel, Anthony Bregman, Bard Dorros, Kevin Scott Frakes , Allan Loeb , Michael Sugar , Ankur Rungta , Toby Emmerich. EUA: Warner Bross, 2017. DVD.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

BIBIANA HISTORY. **BIBIANA**: International House of Art for Children. Disponível em: <<http://www.bibiana.sk/en/about-us/history>>. Acesso em: Ago. 2017.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro Infantil*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2014.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. In: *Ciência e Cultura*, n.9, vol.24, São Paulo, 1972.

CECCANTINI, João Luís. “Álbum de Todos os Matizes: O meu amigo pintor, de Lygia Bojunga Nunes.” In: Ceccantini, João Luís e Pereira, Rony Farto (orgs.), *Narrativas juvenis outros modos de ler*. São Paulo: Editora Unesp, 2008, pp. 111-121.

Children’s Books Going Overseas from Japan. **International Library of Children’s Literature**. Disponível em: <<http://www.kodomo.go.jp/anv10th/e/culture/oldstory.html>>. Acesso em: Ago. 2017.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: Teoria, Análise, Didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. *Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi*. São Paulo: Hedra, 2002.

CORSO, Diana; CORSO, Mário. *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis*. Rio Grande do Sul: Artmed Editora S.A., 2006.

絵本賞 [Prêmios para livros ilustrados]. 講談社 [Kodansha]. 2012. Disponível em: <<http://www.kodansha.co.jp/about/nextgeneration/archive/22700>>. Acesso em: Ago. 2017.

FARIA, Maria Alice. “O literário e o pedagógico no fio da navalha.” In: Ceccantini, João Luís e Pereira, Rony Farto (orgs.), *Narrativas juvenis outros modos de ler*. São Paulo: Editora Unesp, 2008, pp.225-273.

FREDERIC, Louis. *O Japão – Dicionário e Civilização*. Tradução: Alvaro David Hwang. São Paulo: Globo Editora, 2008.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia – Saberes necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

FUKUINKAN SHOTEN PROFILE. **Fukuinkan Shoten Publishers**. Disponível em: <<http://www.fukuinkan.com/aboutus.html>>. Acesso em: Abr. 2016.

GAGE, John. *A cor na arte*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

GRACIANI, Juliana Santos. *A Prática Educativa à Luz da Pedagogia Social e da Psicologia Social Comunitária: Estudo do Programa Integração AABB Comunidade*. São Paulo, 2015, 335 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, 2015.

HALL, John W., *The Cambridge History of Japan – Volume 1: Ancient Japan*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

HAYAO MIYAZAKI INTERVIEW. **Roger Ebert Interviews**, 12 Set. 2002. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/interviews/hayao-miyazaki-interview>>. Acesso em: Abr. 2017.

HAYASHI, Michiyo; KAWABATA, Ariko. *Children's literature research in Japan*. In : Children's Literature Association Quarterly, Volume 28, Number 4, Winter 2003, pp. 241-246 (Article).

HELLER, Eva. *A psicologia das cores. – Como as cores afetam a emoção e a razão*. Tradução: Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo, Gustavo Gili, 2013.

HENRY, David A. *Momotarô, or the Peach Boy: Japan's Best-Loved Folktale as National Allegory*. Michigan, 2009. 244f. Dissertação (Doutorado) - Asian Languages and Cultures, University of Michigan, 2009.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. [1945]. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Japanese Children's Literature: a history from the International Library of Children's Literature Collections. **International Library of Children's Literature**. Disponível em: <<http://www.kodomo.go.jp/jcl/e/introduction/index.html>>. Acesso em: Ago. 2017.

JBBY. **Japanese Board on Books for Young People**. Disponível em: <<http://jbby.org/en/>>. Acesso em: Abr. 2016.

児童文学賞一覧 [Lista de prêmios de literatura infantil]. **International Library of Children's Literature**, 19 Mai. 2016. Disponível em: <<http://www.kodomo.go.jp/info/award/index.html>>. Acesso em: Ago. 2017.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na Cultura Japonesa*. Tradução: Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KELLEHEAR, Allan. *Uma História Social do Morrer*. Tradução: Luiz Antonio Oliveira de Araújo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

KUBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a Morte e o Morrer*. Tradução: Paulo Menezes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro-ilustrado*. Tradução: Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOTTERMANN, Clarice. *Escrever para armazenar o tempo: arte e morte na obra de Lygia Bojunga*. Tese (Doutorado em Letras). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006.

LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. Tradução: Mario Krauss, Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUYTEN, Sonia Bibe. *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*. São Paulo: Hedra, 2011.

MARCUSCHI, L. A. Compreensão textual como trabalho criativo. **Acervo digital da UNESP**, 6 Out. 2011. Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40358/3/01d17t07.pdf>>. Acesso em: Ago. 2017.

MICHAELIS: dicionário prático japonês – português/ coordenação Katsunori Wakisaka. – São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 2003.

MIZUKAMI, Maria da Graça Nicoletti. *Ensino – as abordagens do processo*. São Paulo: E.P.U., 2014.

McCULLAM, Jane; McCULLAM, Bill. *Japanese Picture Books*. In: The looking glass [1551-5680] yr:2006 vol:10 iss:2.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução: Cid Knipil. Rio de Janeiro: Cosac Naify (2011).

OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. Tradução: Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade. 2008.

OKANO, Michiko. [MA] *Entre-espço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, Fapesp, Fundação Japão, 2012.

OKUHARA, Rieko. *Walking along with Nature: A Psychological Interpretation of My Neighbor Totoro*. In: The looking glass [1551-5680] yr:2006 vol:10 iss:2.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio - no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PAIO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura Infantil Voz de Criança*. São Paulo: Ática, 2006.

PARKES, Colin Murray. *Luto - Estudos sobre a perda na vida adulta*. Tradução: Maria Helena Pereira. São Paulo: Summus Editorial, 1998.

PEDROSO, Patricia Pires. *Angela Lago e o Processar de Vozes e Registros: Do Riso Medieval ao Grotesco Contemporâneo*. São Paulo, 2012. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PERLS, Frederick. *Gestalt – Terapia Explicada*. Tradução: George Schlesinger. São Paulo, Summus, 1977.

PINTO, Aroldo José Abreu. “A opção pelo não utilitário”. In: Ceccantini, Jão Luís e Pereira, Rony Farto (orgs.), *Narrativas juvenis outros modos de ler*. São Paulo: Editora Unesp, 2008, pp.123-147.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução: Angela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de Imagens*. São Paulo, Melhoramentos, 2012.

TADA, Michitarô. *A cultura gestual japonesa – Manifestações modernas de uma cultura clássica*. Tradução: João Carlos Pijnappe. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SHIBANO, K. A study of akahon in the modern era. **Todai Yale Initiative**, 26 Mar 2008. Disponível em: <<http://utokyo-yale.jp/common/Ms.ShibanoEn.pdf>>. Acesso em: Ago. 2016.

TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e Folha*. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

WAKABAYASHI, Judy. *Foreign bones, Japanese Flesh: Translations and the Emergence of Modern Children's Literature in Japan* – in Japanese Language and Literature, 2008, p.227-255.

YODA, K. Japanese Picture books. In: IFLA GENERAL CONFERENCE AND ASSEMBLY, 78., 2012, Helsinki. **Anais eletrônicos**. Helsinki: IFLA, 2012. Artigo. Disponível em: <<https://www.ifla.org/past-wlic/2012/99-yoda-en.pdf>>. Acesso em: Ago. 2017.

YUMOTO, Kazumi. *O Urso e o Gato- montês*. Tradução: Jefferson Teixeira. São Paulo: Outono, 2012.