

Hanna Talita Gonçalves Pereira de Araújo

Livros de Imagem:
três artistas narram seus processos de criação.

Campinas
2010

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes

Hanna Talita Gonçalves Pereira de Araújo

Livros de Imagem: três artistas narram seus processos de criação.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lucia Helena Reily

**Campinas
2010**

BO BC 89829
C. 16-130-1
0 X
CO 11100
122-2-11
TIT. 782551

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

15
Ar 12L

Araújo, Hanna Talita Gonçalves Pereira de.

Livros de Imagem: três artistas narram seus processos de criação. / Hanna Talita Gonçalves Pereira de Araújo. –
Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof^a. Dra. Lucia Helena Reily.

Dissertação(mestrado) -Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Processo criativo. 2. Educação estética. 3. Narrativas –
Recursos audiovisuais. 4. Ilustradores. 5. Livros artísticos.
I. Reily, Lucia Helena. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Picture Books: three artists talk about their creative
processes.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Creative processes ; Aesthetic education ;
Narratives-Audiovisual resources ; Illustrator ; Artists' books.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Lucia Helena Reily.

Prof. Dr. João Francisco Duarte Junior.

Prof^a. Dr^a. Regina Lara Silveira de Mello.

Prof^a. Dr^a. Lygia Arcuri Eluf.

Prof^a. Dr^a. Ana Luiza Bustamante Smolka.

Data da Defesa: 16-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Errata:
Área de Concentração: Artes Visuais

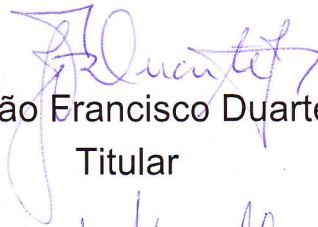
4.12.2010
Prof. Dr. Emerson Luiz de Diaggi
Coordenador dos Cursos de Pós-Graduação
UNICAMP
2010-2010-2010

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Hanna Talita Gonçalves Pereira de Araujo - RA 33235 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lucia Helena Reily
Presidente



Prof. Dr. João Francisco Duarte Junior
Titular



Profa. Dra. Regina Lara Silveira Mello
Titular

Para Catarina

Agradecimentos

Início agradecendo à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, que financiou minha pesquisa, o que viabilizou as viagens para as entrevistas e a dedicação exclusiva para a realização deste estudo.

À Universidade Estadual de Campinas, instituição pública que favoreceu minha formação.

À minha orientadora Prof^a Dr^a Lucia Reilly, pela afetuosa relação que cultivamos, pela orientação sempre perspicaz e pela compreensão nos momentos mais delicados.

Aos professores João-Francisco, Regina Lara e Ana Luiza Smolka, pelo carinho com que acolheram a temática e pelas colocações no Exame de Qualificação, que tanto contribuíram nos rumos da pesquisa.

Aos queridos artistas André Neves, Angela Lago e Graça Lima por partilhar generosamente suas experiências sobre criação artística e permitir que estudasse a trajetória poética de seus trabalhos, buscando entender o universo do livro de imagem. Obrigada!

Ao Luís Camargo, por dividir seus saberes sobre imagem e infância na entrevista que realizamos.

Ao Tuneu, que como bom professor, permitiu que eu aprendesse com ele um pouco sobre como fazer entrevista com artista.

Ao Leonel, pela parceria na vida.

À Sofia e Catarina, minhas filhinhas, que são a razão para tudo.

Aos meus pais, Ana Luiza e João.

Aos meus sogros, Eunice e Waldyr.

À Ravena Sena Maia, amiga querida, que tantas contribuições deu a este trabalho, oferecendo suporte técnico, tecnológico e afetivo.

Aos queridos amigos (em ordem alfabética): Amanda Morato, Carlos Gontijo, Carolina Costa, Claire Gomes, Danilo Stamponi, Flora Caldas, Kênia Diógenes, Juliana Borges, Juliana Coelho, Luana Vieira, Marcela Stamponi, Mari, Paulo Sérgio de Souza Jr., Suzana Akemi, pelo carinho e amizade.

Ao CECI e CAS/UNICAMP, em especial às professoras Márcia Freire, Simone, Aleide, Catarina, Márcia Jacobucci, Carla, Eliete, Jacira, pelo afetuoso trato na educação de minhas princesas. Muito Obrigada!

Resumo

Esta pesquisa visou investigar o processo criativo de artistas plásticos que produzem livros de imagem no sentido de compreender os modos de sua produção poética e criativa da narração visual. Os livros de imagem são produções nas quais a narrativa é desenvolvida a partir da sequência de imagens, visando, geralmente, ao público infantil. Para o desenvolvimento desta pesquisa, escolhemos três renomados e premiados artistas na categoria livro de imagem, cujos processos criativos de construção narrativa serão o objeto do estudo. A abordagem da psicologia que fundamenta a pesquisa é a sociocultural (tendo Lev S. Vygotsky, como principal expoente), com apoio das contribuições de Fayga Ostrower e Ernst Gombrich no campo das artes visuais. Os dados foram coletados por meio de entrevistas semi-estruturadas, filmadas em vídeo e transcritas. Neste estudo, pudemos vislumbrar as especificidades que permeiam os processos criativos de narrativas visuais, nos quais, pautados na experiência, o artista estrutura suas obras sem que esteja, necessariamente, consciente dos modos que o faz. Por outro lado, observamos que suas intenções baseiam-se na tentativa de ampliação de repertório imagético de seus leitores, corroborando na formação estética das crianças.

Palavras-chave: *livro de imagem; processo de criação; educação estética; narrativa visual.*

Abstract

The aim of this study was to investigate the creative processes of three visual artists that produce picture books, in order to understand how poetic production and visual narratives are engendered. Picture books, geared, usually, towards children, are works in which the narrative is developed through a sequence of images. In this study, three renowned artists who have won several prizes in the picture book category (namely André Neves, Angela Lago e Graça Lima) participated in the study, discussing their creative processes in narrative construction. The study is founded on the sociocultural approach (Lev S. Vygotsky being the main exponent of this theoretical construct). Other contributions came from the writings of Fayga Ostrower and Ernst Gombrich in the field of visual arts. The data was collected using semi-structured interviews that were filmed and transcribed. In this study, we were able to uncover characteristics that permeate these artists' creative processes for making visual narratives. The artists draw on the own artistic experiences, childhood memories, and visual references, in order to structure their compositions, though this process may not always be a conscious one. As they interact and negotiate with publishing houses, the artists reported that their aim is to broaden the visual repertoire of their readers, contributing to children's aesthetic development.

Key-works: *picture book; creative processes; aesthetic education; visual narrative.*

Índice das imagens

Imagem 01 - Deuxième Taureau	8
Imagem 02 – Detalhe The Orbis Pictus. J.Comenius	10
Imagem 03 - <i>Outra vez</i> , Angela Lago, 1987	16
Imagem 04 - Detalhe do livro <i>Outra vez</i> , Angela Lago.	16
Imagem 05 - <i>Chiquita Bacana e outras Pequetitas</i> , Angela Lago.	17
Imagem 06 – capa do livro <i>Seca</i> , André Neves.	41
Imagem 07 – capa do livro <i>Casulos</i> , André Neves.	41
Imagem 08 – capa do livro <i>Cena de rua</i> , Angela Lago.	42
Imagem 09 - capa do livro <i>O Cântico dos cânticos</i> .	42
Imagem 10 - capa do livro <i>Outra vez</i> , Angela Lago.	42
Imagem 11 - capa do livro <i>Só tenho olhos pra você</i> , Graça Lima.	43
Imagem 12 - capa do livro <i>Noite de cão</i> , Graça Lima.	43
Imagem 13 – capa do livro <i>Hora da Boia</i> , Graça Lima.	43
Imagem 14 - capa do livro <i>Sai da lama jacaré</i> , Graça Lima.	43
Imagem 15 - <i>Seca</i> , André Neves	55
Imagem 16 - <i>Cena de Rua</i> , Angela Lago.	55
Imagem 17 - <i>Sai da Lama Jacaré</i> , Graça Lima.	61
Imagem 18 - <i>Só tenho olhos pra você</i> , Graça Lima.	61
Imagem 19 - <i>Hora da Boia</i> , Graça Lima	61
Imagem 20 - <i>Sai da Lama Jacaré</i> , Graça Lima.	62
Imagem 21 - <i>Sai da Lama Jacaré</i> , Graça Lima	63
Imagem 22 - <i>Outra vez</i> , Angela Lago.	63
Imagem 23 - <i>Cântico dos Cânticos</i> , Angela Lago.	64
Imagem 24 - <i>Cântico dos Cânticos</i> , Angela Lago	68
Imagem 25 - detalhe do livro <i>Seca</i> , André Neves.	69
Imagem 26 - <i>Cena de Rua</i> , Angela Lago.	70
Imagem 27 – Angela demonstra o movimento de leitura.	71
Imagem 28 - detalhe do livro <i>Mestre Vitalino</i> , André Neves	74
Imagem 29 - <i>Cena de Rua</i> , Angela Lago,	74
Imagem 30 - <i>Cântico dos Cânticos</i> , Angela Lago	77
Imagem 31 - <i>Cântico dos Cânticos</i> , Angela Lago	77
Imagem 32 - <i>Casulos</i> , André Neves,	78
Imagem 33 - <i>Casulos</i> , André Neves,	78
Imagem 34 – André demonstra o sentido da leitura	79
Imagem 35 - André demonstra o sentido da leitura	79
Imagem 36 – <i>Noite de cão</i> , Graça Lima.	80
Imagem 37 - <i>Noite de cão</i> , Graça Lima.	80
Imagem 38 - <i>Noite de cão</i> , Graça Lima.	81
Imagem 39 - <i>Noite de cão</i> , Graça Lima.	81
Imagem 40 – <i>Seca</i> , André Neves.	83
Imagem 41 - <i>Seca</i> , André Neves.	83
Imagem 42 - <i>Seca</i> , André Neves.	83
Imagem 43 – Graça aponta as diferenças entre o original e o livro	88
Imagem 44 – <i>Casulos</i> , André Neves.	90
Imagem 45 – <i>Casulos</i> , André Neves.	90

Sumário

Introdução	2
1. O livro de imagem.	7
1.1 Relação homem-imagem	7
1.2 Expansão da Literatura Infantil	12
1.3 Livro de imagem e Picture books: origens e definições atuais	14
1.4 Livro de imagem e circulação: contexto editorial	18
2. Referencial teórico	22
2.1 A teoria histórico-cultural	22
2.2 Dialogismo e polifonia: as contribuições de Bakhtin	30
2.3 Gombrich e a função social da arte	32
2.4 O <i>fluir</i> de Mihaly Csikszentmihalyi	33
2.5 Fayga Ostrower: processos de criação	34
3. Metodologia de Trabalho	39
3.1 Formas de análise dos resultados	48
3.2 Categorias de análise	49
4. Processos de Criação: o fazer artístico e suas especificidades	51
4.1 Artistas e processos criativos	51
4.1.1 Por que imagem?	52
4.1.2 A quem se destina o livro de imagem?	56
4.1.3 Tema e conteúdo	58
4.2 A forma como ferramenta de criação	65
4.2.1 Repertório Imagético: formação visual	72
4.2.2 O enquadramento e a construção de sentidos	76
4.3 Redes de criação: o outro no processo criativo	84
4.3.1 Interferência favorável: desenho impregnado de outrem	84
4.3.2 Adversidades do processo criativo	87
5. O livro de imagem e suas implicações educativas	93
5.1 Leitura e interpretação de imagem	95
5.1.2 Mediação	101
Considerações Finais	106
Referências Bibliográficas	109
Anexo A – Roteiro das entrevistas com os artistas	114
Anexo B - Roteiro das entrevistas com o pesquisador	114
Anexo C – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	115



Eu não tinha chance de fazer esse livro com palavras. Eu tenho que fazer uma reportagem, mas uma reportagem visual, porque as pessoas não vão acreditar se eu falar.

Angela Lago

Introdução

Uma melodia suave de sotaque mineiro embala os dizeres de Angela Lago neste trecho que iniciamos este trabalho. A fala e a imagem, ambas de Angela Lago, são oriundas da mesma complexidade que permeia o processo de criação de cada obra, em cada imagem. Neste breve episódio, se tornam evidentes a intencionalidade da criação de imagens e a consciência do poder das imagens enquanto veículo de comunicação.

Este estudo teve por intuito uma aproximação com o momento de construção de imagens narrativas produzidas por três artistas plásticos brasileiros que direcionam suas produções, sobretudo, ao público infantil. Recompomos este momento de criação a partir dos dizeres dos artistas sobre seus processos criativos. Propusemo-nos a analisar a produção de uma categoria que está inserida no mercado editorial, na chamada literatura infanto-juvenil, denominada 'livro de imagem', na qual a narrativa ocorre através da composição imagética.

O interesse acerca das imagens presentes na literatura infantil, enquanto objeto de estudo, surgiu durante o curso de graduação em pedagogia, dado seu poder de atração com crianças de diversas idades. O fascínio que as histórias despertam nas crianças é impressionante: as menores colocam os livros na boca, como se estivessem os experimentando ao seu modo, ou estabelecem um jogo lúdico no ir e vir das páginas; quando maiores elas desenham sobre as ilustrações, como se buscassem complementar o desenho. Encenam as histórias ou inventam outras a partir dos desenhos. Elas vivem a literatura infantil.

Desenvolvemos junto ao GPPL (Grupo de Pesquisa Pensamento e Linguagem), na Faculdade de Educação da Unicamp, um projeto de iniciação científica¹ que visava compreender as formas de elaboração coletiva da memória, a partir das contribuições de Halbwachs (1990), na Sociologia e Vygotsky (1988), na Psicologia, numa escola de ensino fundamental na rede municipal de

¹ “A elaboração coletiva da memória: narrativas e lembranças de uma quarta série”. Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Bustamante Smolka. (CNPq) (2006, 2007). FE -UNICAMP

Campinas-SP. O trabalho desenvolvido buscou compreender os modos que as crianças narram suas memórias acerca do cotidiano escolar. Os resultados mostraram o quanto a literatura infantil esteve/está presente na vida escolar daquelas crianças. A literatura infantil e, principalmente, a ilustração presente nos livros, se mostraram significativas nos momentos compartilhados e, posteriormente, nos exercícios de memória. Percebemos a grande diferença que existe no interesse das crianças pelo livro se este contém ou não ilustrações. Pudemos constatar a importância da presença da ilustração na construção de significados com a literatura infantil e nas relações de ensino. A interação entre as crianças e os livros com ilustrações se mostraram bastante enriquecedoras, bem como a mediação da professora na leitura da imagem. Esta mediação através da atenção conjunta do adulto direciona o olhar da criança à imagem e aponta possibilidades de leituras, podendo ser complementares ou divergentes do texto escrito.

As situações que emergiram durante o desenvolvimento do projeto de ensino no qual presenciamos a recepção da ilustração nos instigaram a questionar a produção destas ilustrações. Quem é o artista que produz ilustrações para crianças? Quais são suas intenções poéticas, morais e pedagógicas no momento da criação? Através destes questionamentos e aliada a leituras específicas, o projeto de IC se expandiu, transformando-se em pesquisa de mestrado em Artes Visuais, junto ao Programa de Pós-Graduação no Instituto de Artes da Unicamp, da qual este trabalho é fruto.

Para esta pesquisa direcionamos o foco da literatura infantil nas ilustrações presentes nos livros. Dado o contato que tivemos com a interação criança e imagens, decidimos definir nosso objeto de estudo no processo de criação do artista/autor do livro de imagem. Esta categoria da literatura infantil tem por especificidade a narrativa por imagens, podendo ser 'lida' por crianças pequenas e grandes, e de diversas maneiras. Ademais, esta categoria encontra-se em expansão, tornando-se um mercado de trabalho promissor nas chamadas artes gráficas, pois conta com alguns incentivos para sua produção, sendo esta uma parcela muito significativa do mercado editorial.

Existem diferentes segmentos neste ramo do mercado editorial, em relação à qualidade estética e propósito educativo. Nosso foco de observação visou as obras brasileiras criadas por artistas com apurado senso estético, com um projeto editorial consistente, que visam a formação estética e educativa das crianças. Felizmente, encontramos muitas produções nacionais nas quais reconhecemos estas características que julgamos essenciais em livros de literatura infantil. No entanto, este filão do mercado editorial é tão amplo e diverso, que abarca também produções de qualidade estética e educativa duvidosa, podendo ser reducionistas, moralistas, preconceituosas, reproducionistas, ou visando, apenas, e, sobretudo, o lucro.

O livro de imagem é comumente apontado como livro para crianças não-alfabetizadas. No entanto, ao explorarmos as publicações do gênero, constatamos que existem diferentes 'graus' de complexidade narrativa. Existem livros de imagem com enredos visuais simples (não simplistas!), como também existem livros de imagem com narrativas visuais complexas, tratando de temas fortes - como é o caso da imagem no início desta introdução.

Entendemos que as narrativas de imagem permitem que o leitor se coloque enquanto ser ativo em relação à história, levando consigo, durante a leitura, toda sua bagagem cultural, seu repertório de vida. Deste modo, este tipo de literatura infantil não afunila seus leitores, restringindo a fruição às faixas etárias pré-determinadas pelas editoras. Em cada leitor haverá uma leitura. O livro de imagem se apresenta para a criança pequena como um interlocutor lúdico, que nomeia e é nomeado, que esconde e se desvela, que constrói significados com a literatura infantil e seus mediadores, sejam pais, professores ou demais crianças. E, acima de tudo, permite inúmeras possibilidades de leitura!

Haja vista que a responsabilidade do artista está além de entreter, está para envolver e seduzir um peculiar interlocutor que inicia sua trajetória de leitura e assim o faz através de seu processo criativo. A produção de imagens de um livro não é um mero colocar de representações na folha que correspondem a sentidos das frases escritas; quando o artista trabalha no livro, ele busca atribuir sentidos na imagem que constrói, sendo estas detentoras de uma poética e de uma

estética própria, derivadas do processo criativo do artista e fixadas na imagem. O processo de construção de uma narrativa por imagens exige do artista além da técnica, consciência das estruturas necessárias para alicerçar a narrativa.

Para efeito de nomenclatura, chamamos de IMAGEM NARRATIVA as composições visuais presentes nos livros de imagem, já que comumente elas são conhecidas por ilustração. Entendemos que as ilustrações pressupõem texto escrito, já que são interlocutoras de um texto literário. Existem inúmeras relações que podem ser estabelecidas entre texto e imagem, variando de acordo com as imagens sugeridas pelo texto, quanto à habilidade do ilustrador. Não coube, no entanto, neste estudo o universo do livro ilustrado², sendo estas relações problematizadas em diversos outros estudos³.

Nosso escopo consiste nas falas de artistas acerca do processo de criação de suas obras, quando da elaboração da sequência de imagens que, em associação, comporiam um livro de narrativa visual. Detivemos-nos no momento de produção em que a imagem é estruturada e fixada em um suporte; todas as obras sobre as quais os artistas se referem estão publicadas e já foram lidas pelos leitores, dando ao artista uma visão externa de seu trabalho, podendo, através do *feedback* de seus leitores, reelaborar suas memórias do momento de criação, quanto à sua intencionalidade criativa.

O objetivo desta pesquisa foi estudar o processo criativo do artista na produção de livros de imagem. Pretendeu-se investigar as relações poéticas entre as imagens e as narrativas -Arte e linguagem, buscando:

- Explicitar, por meio do discurso do artista, o processo criativo de produção de imagens para a composição de suas obras, de três renomados ilustradores de literatura infantil.

2 Livro infantil ilustrado é uma produção gráfica composta de texto verbal e ilustrações, que visam o público infantil.

3 Neiva Panozo, 2007; Mara Ferraro, 2001; Luís Camargo, 1998, 2008; Maria Tereza Breves, 1996; Anelise Zimmermann, 2008; dentre outros.

- Estudar e registrar a intenção poética dos artistas eleitos ao narrar seus processos de criação, investigando os desafios e resoluções deste campo de atuação.
- Estudar os modos de construir a narrativa utilizando a linguagem da ilustração

No capítulo 1 desenvolvemos um breve panorama sobre a relação do homem com a imagem narrativa e sobre a constituição do livro de imagem enquanto categoria editorial e sua intencionalidade estética-educativa.

No capítulo 2 trazemos as principais contribuições que nortearam a realização deste estudo, através do referencial teórico escolhido. Dada a abrangência de nosso objeto de estudo buscamos respaldo teórico nos campos das artes visuais, da psicologia, assim como da educação.

No capítulo 3 consta a metodologia que empregamos na realização deste estudo. Explanamos sobre as etapas da coleta de dados, com ênfase na realização das entrevistas. Discorremos, também, sobre a criação das categorias de análise e os procedimentos para o tratamento dos dados.

No capítulo 4 apresentamos a análise na qual confrontamos a teoria com os dados coletados. Subdivididos em três categorias, discutimos as especificidades do processo criativo, a técnica e materialidade do processo criativo e a atuação do outro no processo criativo.

No capítulo 5 expomos nossas considerações sobre o estudo realizado e o potencial do livro de imagem enquanto ferramenta de formação estética e fomentador de práticas de leitura de imagem.

Buscamos, através da realização desta pesquisa, contribuir teoricamente com os poucos estudos nacionais na área de livros de imagem, valorizando-os em sua especificidade e potencialidade narrativa, bem como aprofundar o estudo do processo criativo do artista visual.

Capítulo 1. O Livro de Imagem

1.1 Relação Homem-Imagem

A produção de imagem sempre permeou a vida do homem em suas relações com o mundo. Sem muito esforço, podemos identificar alguns exemplos da relação estabelecida entre diversas civilizações e as imagens. Rastros de desenhos e inscrições são encontrados em todas as civilizações antigas que conhecemos. No entanto, essas imagens tinham sua razão de ser diversa da nossa compreensão atual de arte.

As chamadas sociedades primitivas compreendiam a função da imagem como uma relação muito próxima entre a forma e a função. Para esses povos primitivos não havia diferenciação entre construir um teto e produzir uma imagem, segundo sua funcionalidade. Suas cabanas eram produzidas para protegê-los da chuva, sol e vento, e para os espíritos que geravam essas intempéries. Já as imagens eram produzidas para protegê-los de outros espíritos que, para eles, eram tão reais quanto as forças da natureza (GOMBRICH, 1993). A funcionalidade da imagem calcada em uma parede está muito além da contemplação.

Inscrições encontradas em cavernas⁴ nos séculos XIX e XX sugerem que esses humanos que viveram há quinze mil anos tinham outros objetivos ao produzir uma imagem de um bisão ou mamute. Os antropólogos se mostraram resistentes, quando foram descobertas representações tão animadas e reais, que estas pudessem ter sido produzidas por homens da Era Glacial. Mas, após encontrarem apetrechos que possivelmente tenham sido utilizados para a confecção das imagens foi considerado que essas inscrições foram realizadas pelos mesmos homens que caçavam os animais, que os conheciam profundamente. Especula-se que esses homens produziam as imagens crendo que se reproduzissem suas presas, e até as espicaçassem com suas lanças e machados de pedra, os animais reais também seriam atingidos e sucumbiriam,

⁴ Caverna de Altamira (Espanha) e cavernas de Lascaux (França).

dessa forma, ao seu poder. Para Gombrich, as inscrições rupestres seriam a mais antiga relíquia da crença universal do poder das imagens (GOMBRICH, 1993). O fato de as imagens terem sido produzidas em locais de difícil acesso facilita a compreensão do poder das imagens. Essas inscrições não eram feitas nos locais de convívio dos homens, mas em escondidas cavernas escuras. As imagens eram produzidas a partir de marcas calcadas como auxílio de instrumentos ou pintadas sobre o teto e paredes das cavernas, muitas vezes pintadas em sobreposição, como pode ser observado na imagem 1.



Imagem 1: Deuxième taureau⁵

A imagem figurativa tem a intenção de remeter a algo externo, real. Elas foram utilizadas tanto pelos egípcios como pelos maias, há milhares de anos, como forma de fixar um conteúdo, uma mensagem, que poderiam ser acessados posteriormente. Os hieróglifos partem de combinações de imagens que, através da convenção, determinam seu significado. Esse tipo de escrita, após a influência de outras formas mais eficazes de escrita foram se estilizando, deixando de ser figurativas e tornando-se signos. Embora os hieróglifos fossem acessíveis apenas para alguns, já que necessitavam de uma preparação, um saber prévio, tanto para a estruturação da escrita como para sua leitura, podemos especular que eles

⁵ Detalhe do Panneau de la Licorne, da Salle des Taureaux. Disponível em http://www.lascaux.culture.fr/mobile/contenu2.php?fichier=02_01_00_07.xml (acesso em 28/02/2010)

foram a primeira forma de narrativa por imagem, já que a sequência de elementos figurativos representavam histórias, crenças e acontecimentos. A produção dessas imagens estava vinculada à crença do poder das imagens, de que a imagem fixada, pintada ou esculpida em rocha, era uma forma de culto aos deuses ou de garantir longevidade ao imperador. Outro período marcado pela presença e uso da imagem foi a Idade Média. Nas igrejas medievais, com inscrições nas paredes e tetos, as imagens tinham a tarefa de ilustrar os fatos narrados na Bíblia, conferindo aos “personagens” uma feição. São Nilo de Ancira, no século IV, acreditava e incentivava a produção de imagens nas paredes das igrejas, já que essas imagens serviriam como uma forma de acesso à história bíblica para os iletrados (MANGUEL, 2001).

Aqueles que pensavam em acordo a São Nilo reconheciam a capacidade narrativa que uma imagem pode ter. Por meio das imagens narrativas, os iletrados (que eram quase a totalidade da população) teriam acesso às cenas narradas na Bíblia. Dois séculos depois, o papa Gregório Magno daria continuidade ao pensamento de São Nilo, conferindo valor à imagem, como forma de acesso aos iletrados ao conteúdo da Bíblia, dando-lhes possibilidade de 'ler' a Bíblia. Para ele, explorar a narratividade da imagem era uma forma de aprofundar no aprendizado da Bíblia e relacionar os fatos ouvidos nos sermões, criando, dessa forma, uma unicidade para a história narrada na Bíblia. (MANGUEL, 2001)

No século XIII, quando a influência da arte gótica se torna evidente na construção das igrejas, as imagens contendo narrativas bíblicas foram transferidas para os vitrais, decorações em madeiras e em peças de pedra. Essas narrativas passaram a ser produzidas em formato reduzidos, por iluminadores e gravadores, em papel ou pergaminho:

os livros que criaram eram feitos exclusivamente de cenas justapostas, com poucas palavras, às vezes com legendas nas margens das páginas, as vezes saindo da boca das personagens em cártulas semelhantes a bandeiras, como os balões das histórias em quadrinhos de hoje. (MANGUEL, 2001: 123)

O termo *Bíblia Pauperum* significa Bíblia dos Pobres. Existem, porém, algumas divergências quanto a origem de seu nome: alguns afirmam que na Idade

Média elas não eram conhecidas como 'Bíblia dos pobres' mas que, em algum momento, um bibliotecário antigo teve que classificá-la em seu acervo, e como este objeto dispunha de muitas imagens, deveria ser a Bíblia dos analfabetos, portanto, dos pobres. Outros afirmam que estes livros eram muito caros, sendo, deste modo, inviável para o povo adquiri-la. De qualquer modo, estes materiais estavam presentes e eram utilizados como recurso visual durante o ano litúrgico. Dependendo da época do calendário cristão as páginas dos livros, com as imagens correspondentes, ficavam expostas de modo que os fiéis tivessem acesso a elas. Nestas Bíblias, o iletrado era impelido a interpretar e, deste modo, completar os sentidos das imagens, e, se o faziam, era a partir de uma história que conheciam, após ouvi-la inúmeras vezes.

No século XVII, Joann Amos Comenius, conhecido como o pai da pedagogia moderna, autor da Didática Magna (1650), elaborou a Orbis Pictus, uma enciclopédia ilustrada destinada às crianças. (Imagem 2)

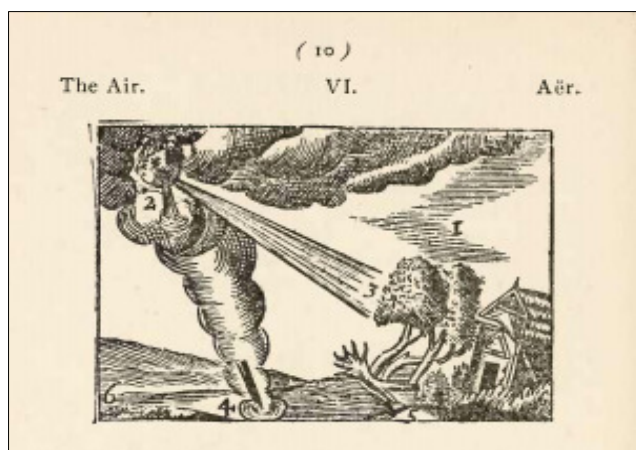


Imagem 2: Detalhe: Air, p.10- The Orbis Pictus. J.Comenius, Dardeen publisher:NY, 1887.

Esta enciclopédia foi elaborada tendo como princípio 'ensinar tudo a todos', utilizando o poder das imagens junto às crianças como ferramenta auxiliar na elaboração do conhecimento. Em seu prefácio, Comenius indica a seus jovens leitores o modo que esta enciclopédia deve ser utilizada.

Sua didática, reforçada, também, no prefácio, defende que o conhecimento deva ser 1. Verdadeiro; 2. Completo; 3. Claro , e 4. Sólido. Deste modo, as

indicações de uso da enciclopédia orienta que as imagens sejam relacionadas com os elementos da vida real. O uso da imagem e seu modo de associação texto-imagem na enciclopédia de Comennius é precursor dos livros didáticos atuais. A imagem tem papel de destaque e é reconhecida como veículo de conhecimento. As representações figurativas são responsáveis pela aproximação da vida real, concreta, da criança. Partindo da categorização e exemplificação de substantivos concretos, são apresentados sons produzidos pelos animais, padrões de comportamento, definições de Deus, Paraíso, fogo, ar (imagem 2), etc.

Como pudemos observar neste breve panorama histórico das relações do homem com as imagens, o homem demonstra necessidade de produzir imagens, de fixar, calcar uma representação do mundo em qualquer suporte que seja. Pudemos observar, também, que as imagens foram e são produzidas para os mais diversos usos: como expressão, representação, narração, comunicação, e inúmeras outras funções.

As imagens sempre estiveram presentes, também, nas produções literárias voltadas para o público infantil. Seja uma ilustração no topo da página, chamada de vinheta, até mesmo algumas edições reservavam página dupla para ilustrar um período do livro. No entanto, o papel disponibilizado para a ilustração junto ao texto literário, tradicionalmente, é o de adorno, quando muito de complementação.

O uso de imagens junto a textos literários voltados para crianças nos remete às edições dos chamados contos de fadas, histórias de literatura infantil providas de narrativas orais europeias, sedimentadas a partir do registro dos irmãos Grimm⁶ e de Hans Christian Andersen⁷.

6 Os irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm Grimm, alemães do século XVII/XVIII. Registraram diversas fábulas da narrativa oral, tais como 'Cinderela', 'Branca de Neve', 'João e Maria', Rapunzel, Os Músicos de Bremen, dentre outros.

7 Hans Christian Andersen, poeta e escritor dinamarquês, viveu no século XIX. Publicou diversas narrativas orais, tais como 'O Patinho Feio', 'A Pequena Sereia', 'A Roupas Nova do Rei' e 'A Princesa e a Ervilha', dentre outros. Atualmente, o maior prêmio internacional de literatura infantil recebe seu nome.

Até meados da década de 1920, o mercado editorial brasileiro destinado às crianças se resumia a traduções e adaptações de obras estrangeiras. Monteiro Lobato surge com *A Menina do Narizinho Arrebitado*, em 1920, trazendo para o cenário editorial uma produção elaborada visando o universo infantil. Repletos de fantasia e aventuras, os livros de Monteiro Lobato se diferenciavam das demais obras por assumir o contexto social e político do país no qual vivemos, agregando em suas histórias elementos que despertam o imaginário das crianças, em consonância com a realidade vivenciada por essas mesmas crianças. Esta concepção de livros de literatura infantil extravasa o caráter exclusivamente didático-escolarizado, tornando o livro instrumento de educação literária e estética. A literatura faz com que as crianças sejam agentes ativas de sua formação, consideradas como seres pensantes e influentes no mundo. As imagens presentes nos livros de Monteiro Lobato complementavam o texto, nutrindo o imaginário das crianças, e eram produzidas por artistas bastante conhecidos na época, como Le Blanc, Belmonte e Voltolino. (YUNES, 1982)

Os livros infantis brasileiros produzidos pós-Monteiro Lobato sofreram, certamente, influências de seu modo de pensar a literatura infantil. A inovação se fez visível demonstrando outra concepção de infância, do caráter da literatura, bem como nos projetos editoriais; outro ponto importante solidificado por Monteiro Lobato (como editor) foi a inserção da literatura infantil nas escolas, já que estas utilizavam, até então, apenas livros didáticos, encorpando, assim a quantidade de livros comprados e sua forma de difusão.

1.2 Expansão da literatura infantil

As décadas de 1970 e 1980 são conhecidas como o período de expansão nas produções voltadas às crianças. Incentivados pelos governos, as editoras passaram a expandir suas produções em literatura infantil. Autores como Ruth Rocha, Ziraldo, Ana Maria Machado, Angela Lago, dentre outros, trouxeram uma nova forma de literatura infantil, que tratava de questões do universo infantil, que incluíam as mudanças político-econômicas no Brasil de então. (COELHO, 2001)

Esses autores incluíram elementos condizentes com a nossa realidade, com personagens nos quais as crianças brasileiras poderiam se identificar. Essa mudança na produção de livros para crianças já havia sido iniciada há algumas décadas anteriores, com Monteiro Lobato. No entanto, seu falecimento deixou uma lacuna. A inovação se fez presente em muitas instâncias da produção editorial, desde os temas das histórias, por vezes, muito polêmicas - em plena ditadura militar!, - como no formato do objeto-livro, preços mais acessíveis, projeto gráfico mais sofisticado, etc. Neste período surgiram ilustradores como Angela Lago, Ziraldo, Ciça Fittipaldi, Gian Calvi, Eliardo França, Rui de Oliveira, etc.

Esta revolução nos modos de fazer literatura infantil no Brasil foi rapidamente observada e se tornou objeto de estudos acadêmicos, dada sua evidente qualidade textual; os autores de literatura infantil eram premiados no Brasil e no exterior, demonstrando, deste modo, que os livros ilustrados tinham qualidade.

As ilustrações destes mesmos livros não acompanharam este salto qualitativo dos textos literários, e muitos podem ser os motivos a especular como a falta de profissionais, padrões de representação oriundos da tradição da belas-artes, etc. Afortunadamente, pode-se observar que, nas últimas duas décadas, o mercado editorial no quesito produção plástica logrou alcançar a qualidade dos textos literários produzidos para as crianças.

A partir da expansão de cursos de Artes Visuais e Desenho Industrial, bem como o incentivo do mercado editorial, atualmente existe um número significativo de artistas que se dedicam a produzir imagens para livros de literatura infantil, incluindo livros de imagem.

Certamente muitas das imagens presentes nos livros infantis atuais não são subjugadas ao texto. A partir do amadurecimento da linguagem plástica dos ilustradores brasileiros, as imagens trilharam seu espaço dentro da literatura infantil, buscando sua autonomia narrativa, permitindo aos artistas desfrutar no mercado editorial de melhor remuneração, de reconhecimento, de direitos autorais de suas imagens, ser autor de livro de imagem, por exemplo.

1.3 Livro de Imagem e *Picture Books*: origens e definições atuais.

A origem do tipo específico de produção que é objeto do presente estudo foi criado no movimento Escola Nova, iniciado na década de 20 do século XX, que, basicamente, procurou criar atividades didáticas que levassem a criança a uma participação mais ativa no processo de sua própria educação. Este tipo de produção para a criança, embora não seja literatura infantil no sentido estrito do termo, pertence tanto ao campo literário quanto ao escopo pedagógico.

Vinculado às origens do livro de imagem temos Paul Faucher, o Père Castor, como veremos adiante. O educador francês Paul Faucher, desde os anos 1920, trabalhava junto aos órgãos oficiais de controle para seleção e aprovação de livros didáticos, na França. Era contrário à estrutura da educação tradicional vigente, totalmente pautada na linguagem escrita e na orientação passiva. Engajado na *Ligue Internationale d'Éducation Nouvelle*, que nesta época ganhava força na Europa, buscava métodos de trabalho que atingissem mais fundo as crianças e que liberasse suas potencialidades e as orientasse para atividades que as engajassem, livremente e por inteiro (COELHO, 1991). Faucher buscava novas estratégias, instrumentos e materiais educativos, no sentido amplo do termo. No início da década de 1930, fez uma viagem representando o Ministério Francês de Instrução Pública, conhecendo experiências inovadoras de ensino na Europa Central. Buscava novas referências para a elaboração de materiais didáticos, em especial de um novo tipo de material gráfico destinado às crianças, no qual a imagem devesse ter um predomínio absoluto (ibidem), visando aprimorar o processo educacional desde a mais tenra infância. O primeiro resultado destas pesquisas se concretizou nas duas primeiras edições dos “Albums du Père Castor” (*Je decoupe* e *Je fais mes masques*), constituindo-se como uma das grandes conquistas editoriais que divulgariam os princípios da Escola Nova.

Este “álbum de figuras” idealizado por Faucher e realizado por uma equipe de profissionais ligados à Educação buscava tornar-se um veículo de educação ativa; de acordo com Coelho (1991), esse tipo de produção era

capaz de tocar diretamente a imaginação e a inteligência das crianças, de maneira muito mais eficaz do que qualquer dos meios usados até então. E mais, estimular também a atividade motriz de seus corpos e mãos. (p.172)

A equipe que elaborava este novo material gráfico era composta por profissionais de diferentes áreas, contando com escritores, professores, desenhistas, técnicos de impressão, tipografia, editores, etc. Outra contribuição dos Álbuns foi a forma de apresentação da literatura infantil e, conseqüentemente, o acesso a essas obras. Os livros destinados ao público infantil, até então, eram volumes pesados, grossos, com encadernações rebuscadas. A nova proposta traria livros leves, com encadernação simples, papel bom e barato, com preços acessíveis e com tamanho apropriado ao manuseio de mãos pequenas.

As contribuições advindas das pesquisas realizadas pelo *Père Castor* e sua equipe se expandiram pelo mundo e mudaram a forma de pensar a criança e o motivo pelo qual se produz literatura infantil. Questionou-se o papel da literatura na vida das crianças.

Desde então, o livro de imagem desenvolveu-se e tornou-se instrumento valioso na educação estética de crianças pequenas, na leitura de imagem ou como estímulo para a produção escrita.

A estrutura do livro de imagem diverge de acordo com a proposta para a qual é idealizado. Existem livros de imagem que não possuem texto escrito, ou com um trecho introdutório e com pouco texto; no entanto, o que o caracteriza como tal é a presença maciça e primordial da imagem, que desenvolve a narrativa principal.

Para este estudo foi sugeridos aos artistas que escolhessem alguns livros de imagem de sua autoria para que discorressem sobre os processos criativos. Pautávamos nossa preferência pelos livros sem texto, buscando as especificidades inerentes da imagem e de sua composição narrativa. Luís Camargo, pesquisador, autor, editor e ilustrador de literatura infantil alerta que um livro de imagem, ainda que não contenha texto narrativo, contém palavras:

Na verdade você nunca tem um livro só de imagens. Porque você tem o nome do autor, você tem o texto, pode ter uma apresentação. Naquele objeto existem palavras, naquele próprio suporte. (CAMARGO, 2008)

Para desenvolver as definições e histórico do livro de imagem trazemos os dizeres da artista plástica Angela Lago sobre a constituição do livro de imagem. Angela nos apresentou uma intrigante postura em relação aos papéis atribuídos à imagem e ao texto, em um livro de literatura infantil. Em Outra vez, o texto está presente, de acordo com a artista.

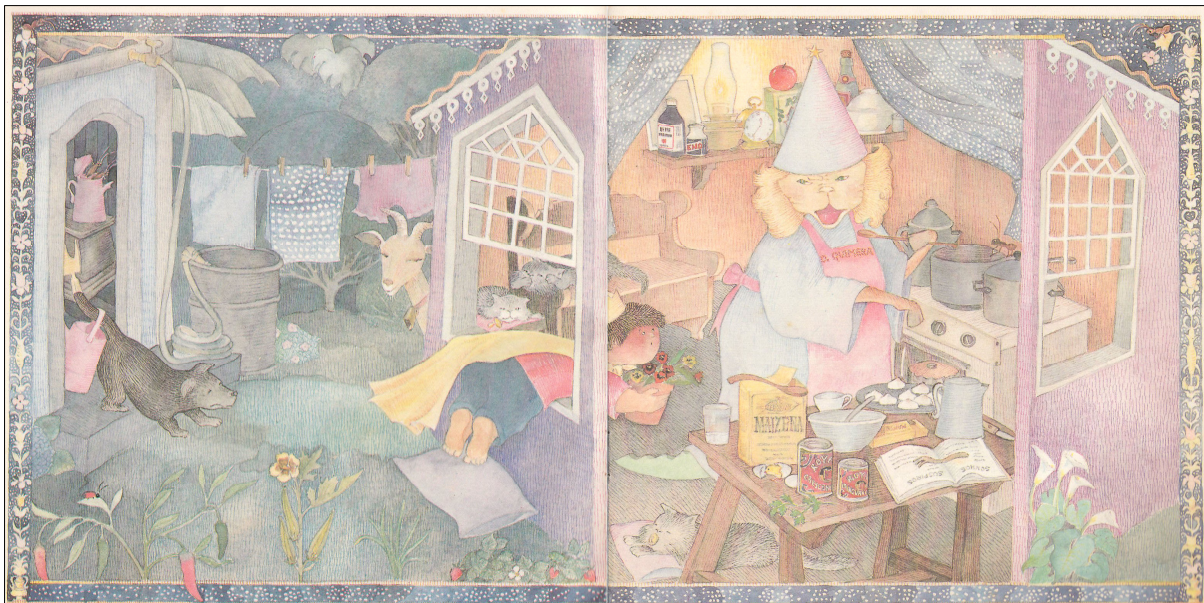


Imagem 3: Outra vez, Angela Lago, 1987.



Imagem 4: detalhe do livro Outra vez, Angela Lago, 1987.

De fato, existem o título na capa e alguns elementos textuais na composição da imagem, como pode ser observado nas imagens 3 e 4, Angela defende que a maioria de seus livros são *picture books*. Este termo corresponde a um gênero literário no qual o predomínio da imagem é preponderante ou absoluto. No entanto, ele não exclui o texto, que se configura como parte integrante da composição narrativa. No Brasil, tradicionalmente, os livros de imagens ou com pouco texto são produzidos visando o público infantil, sobretudo crianças não-alfabetizadas ou em processo de aquisição de leitura e escrita.

Angela defende que seu livro *Chiquita Bacana e outras Pequetitas* (imagem 5) contém palavras que foram desenhadas com letraset⁸, então, de acordo com Angela,

O fato de estar colando letra por letra, simulando o movimento da página, é claro que eu estou desenhando com letra. Então, para mim o texto do Chiquita Bacana, se integra no desenho, e é ilustração, ele é um livro de imagens. Quando ele ganhou um prêmio⁹ sem ser livro de imagem eu estranhei muito, eu até reclamei. É um livro de imagem esse. Ele devia ter sido colocado entre os livros de imagem, porque ele não é um livro de texto. (Lago, 2008)



Imagem 5: Chiquita Bacana e outras Pequetitas, Angela Lago, 1987.

8 Letraset são letras em adesivo que se transferem ao papel.

9 Prêmio da FNLIJ na categoria *melhor ilustração*, em 1986.

Na seleção que a editora americana *Abrams Preiss* fez dos quinze melhores livros infantis, em 1996, encontramos exemplos dos chamados *picture books*, a partir dos quais entendemos o motivo de Angela ao defender que, ainda com a presença de texto literário, pode-se considerar uma obra como livro de imagem ou Picture book.

No *picture book* a narrativa é desenvolvida a partir da imagem e o texto desempenha um papel independente dentro da história. A relação desenvolvida não é de complementação e sim de diálogo. O texto não está para preencher as lacunas da narrativa visual, está para oferecer subsídios para que ela seja, ainda mais, enriquecida.

Referente à presença ou não do texto, Angela defende:

E essa diferença é uma coisa só brasileira. De achar que bastou ter letra pra não ser um livro de imagem. No mundo todo, todo picture book tem letras também, ou desenha com essa letra, ou não desenha com essa letra, mas a história principal é narrada através das imagens e o texto que ilustra a imagem de alguma forma, então essa ausência da letra pra mim não implica no livro. O livro de imagem pra mim é essa intenção de contar histórias através da imagem e do texto ilustrado. (Lago, 2008)

A partir desta concepção de livro de imagem, ou *picture book*, Angela Lago considera muitos de seus livros que também possuem texto literário, livros de imagem. Na tentativa de demonstrar esta sua concepção de palavra como imagem, Angela nos apresentou seus esboços dos textos que estariam no livro *Cântico dos Cânticos*, o qual, em seu projeto inicial contaria com texto.

1.4 Livro de imagem e circulação: contexto editorial

A produção de livros de imagem não está desarticulada do mercado editorial, de modo que deteremo-nos na busca de compreender quais são os incentivos que fomentaram o aumento significativo das produções de livros de imagem. O mercado respondia à demanda e investimentos em produções gráficas

de qualidade começaram a ser empreendidas mediante a ampliação do público letrado.

Historicamente, a leitura constituía-se como um privilégio de que uma ínfima parte da sociedade dispunha. Há menos de um século o número de produções literárias, assim como de leitores, era exponencialmente inferior aos números atuais. Ademais, a infância, enquanto categoria delimitada –entenda-se, também, como público consumidor- é muito recente. Com a ampliação do acesso à escolarização, o número de leitores e de consumo de literatura ampliou-se; para o mercado infantil se mostrou um campo que poderia crescer. (HALLEWELL, 2005:695)

Exemplo deste avanço é o número de publicações de literatura infantil ao longo do século XX. Certamente, a realidade brasileira reflete a tendência do mercado editorial internacional, a partir das últimas décadas do século XX.

Nas produções denominadas infanto-juvenil no Brasil, em 1979, apenas 50,5% das produções eram produzidas por autores nacionais. Entre 30 a 40 editoras publicavam literatura infantil, sendo que um terço destas lançavam, apenas, dois a três livros por ano. Destas, apenas três editoras se dedicavam exclusivamente a produzir livros infantis. (HALLEWELL, 2005:696)

O avanço da produção sofreu um salto quantitativo tendo, em 1939, 92 títulos infantis publicados, e, em 1979, 1160 títulos! Este número avançou em 1993 para 4038 títulos.

As tiragens das obras nos dão outros indícios do aumento do uso/consumo da literatura infantil e sua difusão: a tiragem dos livros infantis correspondia, em 1969, a cerca de 4,5 milhões de livros; já, em 1993, aumentou para mais de 32 milhões. (ibidem:697)

As livrarias brasileiras especializadas em literatura infantil somavam, em 1982, apenas 15 espalhadas por 3 estados brasileiros. Em apenas dois anos, somavam 300 em diversos estados.

Os prêmios concedidos à produção de literatura pela FNLIJ¹⁰ refletem a expansão pela qual passou o mercado editorial da categoria ao longo dos últimos trinta anos. No fim da década de 1970, a Fundação oferecia dois prêmios nas categorias *Criança* e *Jovem*, apenas. As premiações concedidas posteriormente refletiriam a expansão e avanço da presença da imagem na literatura, salto qualitativo acompanhado do aumento quantitativo de livros publicados, assim como o desempenho de outros profissionais no avanço na qualidade pelo qual passou a literatura infantil. Os prêmios da FNLIJ em reconhecimento da produção editorial para o público infanto-juvenil, no fim dos anos 1990, somavam 19 categorias, dentre as quais podemos destacar: *melhor livro para crianças*; *melhor ilustração*; *ilustrador revelação*; *melhor livro de imagem*;

A Câmara Brasileira do Livro (CBL), através do Prêmio Jabuti, reconhece a ilustração produzida para a literatura infantil na categoria *Ilustração de literatura infanto-juvenil*.

O reconhecimento por premiação é uma forma de legitimação da qualidade ofertada por organizações que primam pela qualidade literária e estética. Sem dúvida, estas premiações interferem na carreira dos artistas, uma vez reconhecido por seu trabalho de qualidade, tornam-se requisitados para projetos futuros.

No entanto, o incentivo para a produção não deriva, apenas, do reconhecimento. É preciso, de antemão, que haja demanda de produção de literatura infantil.

O Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), criado em 1997, e gerido pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), a partir de recursos oriundos do Orçamento Geral da União, tem por finalidade a implantação e manutenção de bibliotecas escolares. A cada dois anos são abertos editais de concorrências para que as editoras proponham livros a serem adquiridos pelo PNBE. Esta oportunidade representa para as editoras a possibilidade de venda

10 Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil representa a seção brasileira do *International Board on Books for Young People (IBBY)*, associação existente em 64 países.

absolutamente superior às possíveis compras avulsas nas livrarias. No edital do PNBE 2010 foram aprovados na licitação 250 títulos! Estes serão distribuídos nas bibliotecas escolares de todo o país, compondo e repondo os acervos que servem às crianças. Salientamos que estes livros são livros de literatura; o programa voltado à distribuição de livros didáticos segue edital distinto. Os números que o programa atinge representam uma revolução na distribuição e acesso a material de leitura para crianças de 0 a 11 anos, através das escolas que as atendem. Nos dados estatísticos¹¹ apresentados pelo PNBE 2010, são mais de 200 mil escolas públicas de Educação Infantil, assim como do Ensino Fundamental I são beneficiadas pelo programa. As escolas recebem mais de 9 milhões de livros de literatura infantil distribuídas pelo Programa. Dentre as obras que compõem os acervos das escolas, muitos títulos são livros de imagem, disponibilizados, no contexto pedagógico, para crianças não-alfabetizadas ou em processo de aquisição de leitura e escrita. Este material, por ter sua narrativa através da imagem, torna-se acessível às crianças pequenas. Sem depender da leitura do adulto, as crianças podem ser ativas no trato com os livros.

11 Dados retirados em <http://www.fnde.gov.br/index.php/be-dados-estatisticos>, acesso em 17/05/2010.

2. Referencial Teórico

Em nosso estudo, sondamos as especificidades do fazer criativo dos artistas plásticos selecionados, os quais produzem imagens para crianças. A criação de imagens em sequência narrativa exige do artista uma preparação que transpõe o domínio da técnica, esta entendida como um conjunto de processos de determinada arte. Para compor imagens com valor estético, os artistas necessitam de um conjunto de habilidades inerentes ao trabalho artístico, somado às intenções educativas que permeiam esta modalidade de produção, quando pensadas para o público infantil e juvenil. As imagens podem reforçar ideias estereotipadas e preconceituosas, como podem ser libertárias, ampliando e reelaborando a tolerância em relação ao outro, ao diferente. Compor uma imagem que estará em um livro não é um mero colocar de representações na folha que correspondam a sentidos das frases escritas. Quando o artista trabalha no livro, ele busca atribuir sentidos à imagem que constrói, sendo estas detentoras de uma poética e de uma estética próprias, derivadas do processo criativo do artista e fixadas na imagem. A composição de elementos que desencadeiam uma narrativa exige um conhecimento prévio das estruturas plásticas necessárias, como domínio técnico do fazer artístico, forçosamente. Não obstante, a complexidade da estruturação narrativa, pensando em imagens em sequência narrativa (num livro de imagem, por exemplo), consiste em um complicado trabalho de artista, detentor de um planejamento espacial, um apurado senso estético, um humor refinado, consciência de seus propósitos educativos, etc.

2.1- A teoria histórico-cultural

Nosso olhar neste estudo parte dos pressupostos teóricos da psicologia sócio-histórica, da qual Vygotsky¹² é o principal expoente.

Lev Semyonovitch Vygotsky foi estudioso russo da psicologia humana, que viveu entre o fim do século XIX e início do século XX. Teve como principal

¹² Existem variações quanto à ortografia do nome de Vygotsky, sendo encontrado Vigotski e, ainda, Vigotsky. Optamos pela grafia Vygotsky pois é a que consta em várias edições que utilizamos.

interesse a investigação dos processos psicológicos superiores, em sua gênese, função e estruturação. As funções psicológicas superiores são os mecanismos complexos que envolvem o controle consciente do comportamento, a ação intencional, a memória, o pensamento abstrato, por exemplo.

Vygotsky concebe o ser humano composto a partir de quatro planos de desenvolvimento genético, a saber: 1. plano da *filogênese*, correspondente à história de sua espécie, sendo este seu suporte biológico para as atividades cerebrais; 2. plano da *ontogênese*, que corresponde às especificidades do ser em si, de seu metabolismo; 3. dentro de dada cultura encontra-se o plano da *sócio-gênese*, em que estão os significados culturais, o sistema simbólico; 4. plano da *micro-gênese* no qual encontram-se as particularidades de cada indivíduo, neste plano constituem-se as singularidades dos indivíduos.

A partir desta concepção de constituição do indivíduo, Vygotsky demonstra que não somos determinados por um fator biológico, nem por um fator social. Nossa constituição enquanto seres humanos, no tocante à especificidade de seres conscientes, está imbricada em todos estes planos de desenvolvimento genético. Nesta interdependência, o ser humano nasce como um ser biológico, com estruturas psicológicas elementares (como sugar o seio materno, por exemplo), e a partir das interações sociais desenvolve-se o que Vygotsky denominou de Funções Psicológicas Superiores. Estas referem-se à possibilidade de pensar em objetos ausentes, imaginar eventos nunca vividos, planejar ações a serem realizadas em momentos posteriores, etc. (Oliveira, 2001). Esta possibilidade, eminentemente humana, confere ao homem a tomada de decisão defronte a uma nova informação, sendo esta atitude intencional e voluntária.

Vygotsky desenvolveu seus estudos na União Soviética pós-revolução de 1917, e foi assumidamente marcado pelo materialismo histórico de Marx e Engels. Deste modo, para compreender a consciência humana, é necessário considerar o modo de organização da sociedade, inclusive a produção e a distribuição dos bens. De acordo com os pressupostos marxistas, os modos de produção material determinam como se estrutura a vida social, da mesma forma que deve-se considerar a sociedade como um sistema dinâmico em constante transformação.

Ademais, mudanças históricas na sociedade e na vida material provocam mudanças na consciência e no comportamento humano. Os estudos de Engels¹³ acerca do papel do trabalho na transformação do homem foram importantes na elaboração da teoria de Vygotsky em seus estudos sobre mediação. Para ele, os elementos mediadores dividem-se em instrumentos e signos.

Os instrumentos são elementos mediadores externos ao homem; eles mediam a relação do homem com o mundo. São entendidos a partir dos postulados marxistas – na relação do homem com o trabalho - em que, sobre a ação transformadora com a natureza se produz a cultura e a história humana, desenvolvem-se as relações sociais e a criação e utilização de instrumentos.

Os signos são os elementos mediadores que agem como meio das ações psicológicas, já que são orientados para o próprio sujeito, para dentro do indivíduo. Os signos são representações mentais –ações abstratas - que substituem os objetos do mundo real, que libertam o homem da necessidade de interação concreta com o objeto de seu pensamento. Nas palavras de Vygotsky,

A invenção e o uso de signos como meios auxiliares para solucionar um dado problema psicológico (lembrar, comparar coisas, relatar, escolher, etc.) é análoga à invenção e uso de instrumentos, só que agora no campo psicológico. O signo age como um instrumento da atividade psicológica de maneira análoga ao papel de um instrumento no trabalho. (2003: 60)

O signo, enquanto elemento mediador, detêm uma carga de significados criados e transmitidos através da cultura. Desta forma, o grupo cultural no qual o indivíduo está imerso é que fornece condições para que ele perceba, se aproprie e organize o real. Ao nascer, seu grupo social já compartilha sistemas simbólicos, como os números, uma língua, sistema de trânsito, uma história, e diversas outras estruturas simbólicas ajustadas por convenção, as quais os indivíduos paulatinamente se apropriam. É o que denomina-se *internalização* das funções psicológicas superiores, como, de acordo com Vygotsky ,

¹³ ENGELS , F. *O papel do trabalho na transformação do macaco em homem*. São Paulo: Global,1986.

Chamamos de internalização a reconstrução interna de uma operação externa, [...] uma operação que inicialmente representa uma atividade externa é reconstruída e começa a ocorrer internamente. É de particular importância para o desenvolvimento dos processos mentais superiores a transformação da atividade que utiliza signos, cuja história e característica são ilustrados pelo desenvolvimento da inteligência prática, da ação voluntária e da memória.(Ibidem:64)

A partir deste postulado, a linguagem não se restringe, apenas, à comunicação entre os seres humanos. Os sistemas simbólicos e, particularmente a linguagem, são os veículos da constituição de sentidos entre os indivíduos e os elementos nos quais os grupos sociais estabelecem os significados compartilhados entre si.

Deste modo, a linguagem tem papel fundamental na organização das ações conscientes. O pensamento designa e nomeia, organizando na memória os objetos e eventos, lidando com eles ainda que ausentes. Assim, o pensamento duplica o mundo perceptível, de mundo exterior e mundo interior, com base na linguagem. Muitas vezes utilizamos imagens na elaboração do pensamento, na descrição de lugares e sentimentos. Deste modo, ela também é uma possibilidade de ampliar as experiências vividas pelo sujeito, e de fixar conteúdo. Quando assistimos a um filme, relacionamos com nosso repertório de experiência e com os signos aos quais compartilhamos.

O significado propicia a mediação simbólica entre o indivíduo e o outro, entre si e o mundo. É através do significado, que encontra-se na fronteira entre o pensamento e a linguagem, que o homem age sobre o mundo, como

O significado de uma palavra representa um amálgama tão estreito do pensamento e da linguagem, que fica difícil dizer se se trata de um fenômeno da fala ou um fenômeno do pensamento. Uma palavra sem significado é um som vazio; o significado, portanto, é um critério da 'palavra', seu componente indispensável. Pareceria, então, que o significado poderia ser visto como um fenômeno da fala. Mas, do ponto de vista da psicologia, o significado de cada palavra é uma generalização ou um conceito. E como as generalizações e os conceitos são inegavelmente atos de pensamento, podemos considerar o significado como um fenômeno do pensamento. (Vygotsky, 2003: 104)

Por fim, trazemos os conceitos de significado e sentido, nesta tentativa de compilar as principais contribuições da teoria histórico-cultural ao nosso estudo.

Os significados são construídos e estão inseridos em um contexto histórico, a partir das relações que os homens estabelecem com o mundo físico e social. Desta forma, os significados não são estáticos e sofrem transformações desde a esfera social quanto individual (Oliveira, 2001). Uma criança pequena já está inserida em um conjunto de sistemas simbólicos e se apropria dos significados colocados em questão nas suas interações com a sociedade. A ampliação de significados se torna evidente na aquisição da oralidade, quando da ampliação de vocabulário e da generalização de conceitos. Estas transformações acompanham o indivíduo por todo seu desenvolvimento, e são delineadas no início de seu processo de escolarização, no qual sua aprendizagem se torna sistematicamente direcionada, com base na história da humanidade e toda sua cultura acumulada, extrapolando sua interação direta com o mundo.

Vygotsky distingue dois componentes do significado da palavra: um deles é o significado, propriamente dito. O outro aspecto é o *sentido*. O primeiro refere-se ao significado compartilhado dentro de determinado grupo, como a palavra casa dentro da língua portuguesa, por exemplo. Milhões de pessoas compartilham o significado deste termo, a partir da generalização. No entanto, o sentido corresponde ao significado da palavra aliado à experiência vivida em cada subjetividade. Isto é construído através do plano da micro-gênese. Deste modo, o termo *casa* tem sentidos diferentes para uma pessoa que mora numa favela, como uma pessoa que mora em uma mansão, assim como se diferenciará de outro que não tem onde morar.

As contribuições de Vygotsky para a compreensão do desenvolvimento da criança foram sistematizadas, também, em sua obra *Imaginação e criação na infância*, na qual expõe os modos que a imaginação e a capacidade de criação, que são capacidades exclusivas do ser humano, interferem na formação dos processos psicológicos. Neste texto, destinado a pais e educadores, Vygotsky aponta meios de os adultos contribuírem positivamente na formação de suas crianças. Neste sentido, Ana Luiza Smolka, na edição brasileira, tece comentários,

A preocupação de Vygotsky era apontar a fundamental importância do trabalho pedagógico na criação de condições e na abertura de novas formas de participação das crianças na cultura. (Smolka; Vygotsky, 2009:9)

As reflexões de Vygotsky ampliaram nosso entendimento acerca da imaginação e dos processos criativos englobando dois atores de nosso estudo: o artista e a criança. O homem cria e frui as obras a partir de sua experiência individual que está carregada de cultura. Ainda,

É na trama social, com base no trabalho e nas ideias dos outros, nomeados ou anônimos, que se pode criar e produzir o novo. Não se cria do nada. A particularidade da criação no âmbito individual implica, sempre, um modo de apropriação e participação na cultura e na história. (Ibidem: 10)

Assim, as capacidades de imaginar e fantasiar têm relação direta no desenvolvimento e no comportamento humano. Para Vygotsky, “A imaginação não é um divertimento ocioso da mente, uma atividade suspensa no ar, mas uma função vital necessária” (ibidem: 20). Ademais, a imaginação é a base da atividade criadora e está presente em todos os campos de atuação do homem, nas áreas técnicas, científicas e artísticas.

Existem algumas formas de relação entre imaginação e realidade. Toda obra da imaginação constrói-se sempre de elementos pautados na realidade e presentes na experiência anterior da pessoa, sendo esta a primeira forma da imaginação a relacionar-se com a realidade. Uma imagem, por exemplo, é observada a partir das percepções próprias de cada leitor, seja criança ou adulto. A partir de um objeto ou acontecimento ao qual não conhecemos, aproximamo-lo de nosso escopo de experiências vividas, naquilo que nos é familiar. Desta forma, um bebê que domina o significado de cachorro, nomeará todos os animais de ‘au-au’, até que ocorra a ampliação de seu vocabulário.

A segunda forma de relação da imaginação com a realidade é a possibilidade de apreender o mundo através da experiência de outrem. Criamos imagens mentais, dotamos a capacidade de ver, imaginar a partir de percepções alheias a nós. Este fenômeno se torna possível pela linguagem, e esta capacidade está subordinada à primeira (elementos pautados na realidade experienciada). “É

preciso uma grande reserva de experiência anterior para que desses elementos seja possível construir imagens” (idem: 24), já que se busca, no repertório imagético, as estruturas que construirão essas imagens.

Na possibilidade de relacionar a imaginação com a realidade percebemos o caráter social das relações interpessoais na ampliação de repertório de vida, uma vez que, através dos sistemas simbólicos, aprendemos, também, a partir da experiência empírica de outra pessoa. E assim, aprendemos e expandimos nossa existência, nos reconstituindo, a partir do outro. Para Vygotsky,

A imaginação adquire uma função muito importante no comportamento e no desenvolvimento humanos. Ela transforma-se em meio de ampliação da experiência de um indivíduo porque, tendo por base a narração ou descrição de outrem, ele pode imaginar o que não viu, o que não vivenciou diretamente em sua experiência pessoal. (2009:25)

Assim, a imaginação trabalha a serviço da realidade na apropriação de experiências vividas por outros. Ao lermos um romance, conhecemos lugares e pessoas, sem estarmos presentes. Do mesmo modo, através de um jornal, sabemos dos acontecimentos de países distantes sem nunca termos estado lá.

Outra forma de relação entre realidade e imaginação diz respeito às emoções humanas. Neste caso, a imaginação tem relação com a emoção de duas formas. Por um lado, ela cria sensações internas a partir de imagens externas, como quando vemos determinada cor e temos um sentimento despertado a partir do estímulo cromático. Vygotsky (idem) enfatiza que este sentimento pode ocorrer de forma coletiva, quando muitos categorizam os sentimentos em relação às cores, por exemplo. O azul e suas tonalidades são considerados ‘cores frias’, pois dão a sensação, o sentimento de frio. Do mesmo modo se dá com o vermelho e suas ‘cores quentes’.

Por outro lado, a possibilidade de a imaginação lidar com a emoção é, de acordo com Vygotsky, um estímulo externo produto da imaginação. Ele causa sentimentos reais na pessoa, ainda que sejam decorrentes de fatos irreais. Ele apresenta um exemplo hipotético acerca desta possibilidade: uma roupa pendurada no quarto, ao ser observada rapidamente, pode dar a impressão de ser uma pessoa desconhecida ou um ladrão. A imagem deste bandido, criada pela

fantasia, é irreal; mas, o sentimento de medo e de susto, vivenciados pela criança são verdadeiros. (2009:28) Os frutos da imaginação intervêm em nossos sentimentos, causando mudanças físicas no sujeito, acelerando seu coração, fazendo-o suar, etc. A esta capacidade de intervenção, Vygotsky relaciona a lei psicológica que pode explicar a fruição artística.

Pode nos explicar porque as obras de arte, criadas pela fantasia de seus autores, exercem uma ação bastante forte em nós. As paixões e os destinos dos heróis inventados, sua alegria e desgraça perturbam-nos, inquietam-nos e contagiam-nos, apesar de estarmos diante de acontecimentos inverídicos, de invenções da fantasia. Isso ocorre porque as emoções provocadas pelas imagens artísticas fantásticas das páginas de um livro ou do palco de teatro são completamente reais e vividas por nós de verdade, franca e profundamente. (ibidem: 29)

A isso se deve à capacidade humana de deleitar-se através de um objeto artístico, de chorar diante de um quadro, de extasiar-se com um concerto, de imaginar-se o herói do livro infantil. É através dessa capacidade que nos relacionamos com a arte e é por este viés que ela nos toca.

Existe ainda uma última forma de relação entre imaginação e realidade colocada por Vygotsky. Para ele, esta relação é interdependente às demais apresentadas. Entretanto, ela se diferencia por ser a elaboração material da imaginação, quando ela toma concretude. Vygotsky aponta que qualquer dispositivo técnico pode ser utilizado como exemplo desta *imaginação cristalizada*. Estes dispositivos são criados a partir da imaginação combinatória do homem, mas não correspondem a nenhum modelo existente da natureza (2009:29). Mas estes dispositivos mantêm relação com a realidade, pois ao passarem a existir, passam a integrá-la. A este movimento entre realidade e imaginação, Vygotsky denomina *círculo completo da atividade criativa da imaginação*, no qual

Os elementos de que são construídos foram hauridos da realidade pela pessoa. Internamente, em seu pensamento, foram submetidos a uma complexa reelaboração, transformando-se em produtos da imaginação. Finalmente, ao se encarnarem, retornam a realidade, mas já como uma nova força ativa que a modifica. (ibidem:30)

Vygotsky alerta, no entanto, que esta capacidade de cristalização da imaginação não se detém na atuação prática sobre a natureza, na elaboração de dispositivos técnicos. Esta cristalização da imaginação pode ser observada, de acordo com Vygotsky, em outras áreas, como, por exemplo, na criação artística, quando questiona

Para que, de fato, é necessária uma obra artística? Será que ela não influencia nosso mundo interior, nossas ideias e sentimentos da mesma forma que o fazem os instrumentos técnicos sobre o mundo externo, o mundo da natureza? (Ibidem: 31)

Acerca das especificidades da obra artística, podem elas exercer influências sobre a consciência social das pessoas apenas porque possuem sua própria lógica interna. Vygotsky afirma que o autor de qualquer obra artística combina as imagens da imaginação de forma estruturada de acordo com seus propósitos; essas imagens seguem uma lógica interna que regula a relação da obra com seu próprio mundo e mundo externo.

2.2- Dialogismo e polifonia: as contribuições de Bakhtin

Utilizamos, também, como referencial os escritos de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo e polifonia para subsidiar nossas reflexões. Teórico literário, filósofo e semiólogo russo, Bakhtin foi contemporâneo de Vygotsky; embora convivendo no mesmo ambiente cultural, não chegaram a se conhecer (Wertsch, 1991).

Bakhtin tinha por preocupação central o estudo dos enunciados, que consiste na “verdadeira unidade da comunicação”(ibidem: 31). Considerar um enunciado, para Bakhtin, é pensá-lo sempre como uma elaboração realizada por, no mínimo, duas vozes. Desta forma, nunca falamos e nos comunicamos de forma isolada, nem somos autores únicos de nossos dizeres. A este fenômeno Bakhtin chamou de polifonia. Estamos constantemente reelaborando nossas percepções e concepções através da contínua experiência cotidiana. Essas reelaborações mentais são reconstruídas a partir do contato direto ou mediado com o mundo ao nosso entorno, seja uma notícia no jornal, uma palestra assistida, defrontar-se com um novo ponto de vista, apreender novos conhecimentos. Todas as influências interferem em nossa percepção de mundo que se reelabora

incessantemente. Para Bakhtin, ao emitir um enunciado, sempre trazemos outras vozes, outros pontos de vista, ainda que não tenhamos plena consciência da presença das vozes incorporadas à nossa fala (ibidem: 71).

Ligado a este conceito de polifonia está o mais central da teoria bakhtiniana, o dialogismo. Neste conceito, Bakhtin se refere ao enunciado como uma elaboração que prevê um interlocutor prévio. Deste modo, ao produzir um enunciado já está pressuposto o sujeito receptor, o qual pode ser, também, uma das vozes sujeitas do enunciado. A produção artística, desse modo, pressupõe um leitor, ainda que idealizado. O artista tem em mente um interlocutor quando produz. Ao criar uma obra para o público infantil, por exemplo, ele idealiza a faixa de idade de acordo com a temática que insere em sua composição. Infância é uma etapa da vida que envolve, no mínimo, dez anos. Existem muitas especificidades que diferenciam os bebês de uma criança alfabetizada. De acordo com o leitor idealizado pelo artista, será a temática, a disposição, os significados que serão incutidos na obra.

O significado de um enunciado é compreendido também para Bakhtin como um processo ativo e não como uma entidade estática (1991). O significado não está presente apenas no enunciado e nem no receptor, está na interação que ocorre entre ambos. De acordo com Wertsch “a significação pode chegar a existir somente quando duas ou mais vozes têm contato: quando a voz de um ouvinte responde à voz de um falante” (ibidem; tradução nossa). Assim, temos que os enunciados demandam signos, sejam eles sonoros ou visuais e que estes signos são sempre signo-a-interpretar. Deste modo, a compreensão de um enunciado implica um processo em que todos os outros enunciados entram em contato e o confrontam (ibidem:72); assim, num movimento dinâmico, os enunciados se mesclam e se refazem, seguindo suas próprias lógicas. A esta dinâmica se refere a compreensão de um enunciado, sempre em consonância com as percepções próprias do sujeito da ação. Deste modo, ao ouvirmos determinada palavra buscamos em nosso repertório, em nossa memória, os significados marcados para esta palavra. Wertsch(ibidem) esclarece que “a compreensão consiste em vincular a palavra do falante a uma contra-palavra - entendendo contra-palavra

como uma alternativa do repertório do ouvinte”.(p. 72) Assim, de acordo com o leque de repertório do sujeito poderá ser ampla ou restrita sua capacidade de compreender o significado de um enunciado.

2.3 Gombrich e a função social da arte

Utilizamos no desenvolvimento deste trabalho as contribuições dos estudos sobre arte e imagem realizados por Ernest Gombrich, historiador da arte austríaco, que viveu no século XX. Gombrich produziu algumas obras (1993, 2003) nas quais apresenta e aproxima o universo das artes visuais a leitores leigos, e realiza um aprofundamento na constituição da obra de arte, acerca de sua função social.

As obras de arte têm significados distintos de acordo com suas bases físicas. As intenções do artista são diferentes de acordo com o substrato que dá forma à sua obra. Assim, uma pintura em tela tem função que difere de uma escultura em mármore, da mesma forma que uma imagem em um livro diverge de uma imagem de cinema. Os estudos de Gombrich sobre a função social da arte e o uso da imagem pelo homem abarcam a imagem em diversas possibilidades de atuação: dos ursos de pelúcia aos desenhos animados, das tumbas egípcias a vasos da Grécia Antiga. Uma estátua que será elaborada visando ser disposta em uma praça não é estruturada, apenas, de acordo com a ideia do artista. Serão considerados deste a adequação do tema da estátua com o espaço ao qual estará disposta, o material a ser utilizado, a estátua e seu entorno, etc. Inúmeros detalhes são levantados na produção artística, que visam seus interlocutores e o cumprimento da função social da arte.

Gombrich (2003) destaca que a discussão acerca do papel que desempenha ou devesse desempenhar uma imagem foi abandonada em nosso tempo. A este fato ele atribui ao paradigma da 'arte pela arte'. Entretanto, distante das galerias de arte e dos ambientes nos quais a arte é estandarizada, a demanda por imagens é presente e absurda. Cita como exemplo uma casa que não tenha uma televisão em cores. Esta é tida como carente, assim como se os pais não pudessem oferecer brinquedos a seus filhos (2003:7). A partir das

contribuições de Gombrich analisaremos o fazer artístico na relação conteúdo, suporte, interlocutores e sua função social.

Diante da complexidade que abrange o fazer artístico, nisto incluímos a obra em si, o destinatário da obra, os projetos editoriais, as expectativas de leitura, da própria questão de ser artista, de estar no mundo, criar imagens, o fazer artístico em relação ao mercado, todas essas indagações requerem uma reflexão e um posicionamento por parte da proposta de pesquisa. O artista é um sujeito social que desempenha seu papel no grupo no qual está inserido. Para analisar o processo de criação dos artistas tivemos que nos pautar em alguns pontos cruciais que permeiam a criatividade e os processos criativos em artes plásticas.

2.4 O conceito *Fluir* de Csikszentmihalyi

Para olharmos para os processos criativos dos artistas procuramos as contribuições advindas dos estudos sobre criatividade e o conceito de *fluir* de Mihaly Csikszentmihalyi (1998), psicólogo húngaro radicado nos Estados Unidos.

Para Mihaly, a criatividade humana não se inicia isolada e individualmente. Do mesmo modo que a necessidade de criar não é apenas interna, individual. O homem está inserido num grupo, numa coletividade, que demanda interação e alimenta, também, sua criatividade. Para ele, a criatividade não é um privilégio de poucos eleitos, de gênios. A criatividade perfaz indivíduos de todas as camadas da sociedade e abrange todas as áreas de atuação do homem:

A criatividade não se produz dentro da cabeça das pessoas, mas na interação entre os pensamentos de uma pessoa e um contexto sociocultural. É um fenômeno sistêmico, mais que individual.
(1998:105; tradução nossa)

O artista, quando inicia um novo projeto, já conta com um histórico dos motivos que o levaram a elaborar um problema. Quando um problema passa a incomodar? Quando uma ideia tem necessidade de tomar concretude?

Em certas circunstâncias, o processo criativo começa com a meta de resolver um problema que alguém planta na pessoa ou que é sugerido pelo estado em que se encontra a área. (ibidem: 105)

Sobre a criatividade, Mihaly discorre que consiste em um processo dinâmico, mas que não se condiciona a regras determinadas. O movimento a que estão sujeitos os processos criativos, em todos os âmbitos, requer um número de interações, de idas e vindas, de avanços e retrocessos, dependentes da profundidade e da amplitude dos temas de que trata (1998). Por esta vulnerabilidade os projetos podem perdurar por anos ou serem resolvidos em poucas horas. O período de incubação varia de acordo com o autor e até mesmo entre seus projetos.

Um importante conceito elaborado por Mihaly acerca da criatividade humana é o fenômeno ou condição à qual ele denominou *fluir*¹⁴, que consiste no grau de envolvimento do sujeito na atividade que desempenha, na qual ele sente-se bem e satisfeito. Exclui-se qualquer possibilidade de desprendimento, de dispersão por outra atividade. Neste *fluir*, o sujeito sente-se pleno e feliz. Mihaly enfatiza que em diversos ramos da atividade humana pode-se encontrar sujeitos imersos num *fluir*, todavia, é na atividade artística que mais transparece a satisfação do sujeito da ação, na qual o trabalho aparenta ser extremamente prazeroso. Mello, estudiosa da criatividade artística, explica que

Para o artista, a motivação que o leva ao *fluir* é a sedução da arte, o desejo de fazer arte, de expressar-se na linguagem da arte. Mas não basta apenas o encantamento, pois para manter o *fluir* são necessárias disciplina e retroalimentação do processo. (1998:43)

Este conceito nos ajudou a olhar a relação dos artistas com seu fazer artístico e seu grau de envolvimento com a Arte. Pudemos vislumbrar as razões que movem o artista a produzir, e compreender, também, a dualidade morosidade e prazer, presentes nos processos criativos.

2.5 Fayga Ostrower: Processos de Criação

Neste estudo sobre processos de criação relacionamos nosso material empírico com as contribuições teóricas de Fayga Ostrower, a partir de sua

14 Do inglês *flow*.

concepção de criação artística. Polonesa radicada no Brasil, artista plástica e teórica das artes visuais, tem diversas publicações nas quais aborda a questão da criatividade e os processos de criação (1987; 1990; 1997), textos diretamente relacionados com o objeto deste trabalho. Para ela,

Ao criar, o artista não precisa teorizar a respeito de suas vivências, traduzir os pensamentos e as emoções em palavras. Ele tem mesmo que viver a experiência, incorporá-la em seu ser sensível, conhecê-la por dentro. Daí, espontaneamente, lhe virá a capacidade de chegar a uma síntese dos sentimentos - naquilo que a experiência contém de mais pessoal e universal - e de transpor esta síntese para uma síntese de linguagem, adequando as formas ao conteúdo. [...] por vezes, a decisão de uma única pincelada torna-se bastante difícil, extremamente difícil até, decisão como que de vida e morte e o artista sofre com ela, pelo sentimento de responsabilidade que a acompanha. (1990:17)

Podemos interpretar que, ao produzir criativamente, o artista posiciona-se e coloca-se em seu trabalho, e ao produzir algo destinado ao universo infantil, suas vivências da infância são proeminentes e se fazem presentes em sua obra artística. Da mesma forma, as vivências que compartilha com a sociedade na qual está inserido estarão presentes em seu trabalho.

Neste ponto, as contribuições de Ostrower vão ao encontro da necessidade dos artistas de produzir projetos significativos para si e para seus leitores. Conforme o artista percorre sua trajetória artística percebe que a técnica corresponde ao fazer manual, que pode ser aprendida por qualquer pessoa, na cultura em que vive, expressando assim certas vivências pessoais que se tornaram possíveis em determinado contexto cultural (1990:17).

O fazer criativo deriva de uma necessidade intrínseca do artista, sendo inevitável. Para Ostrower, ainda que o artista não procure conscientemente o objeto a ser produzido, o artista tem um trabalho incessante de busca e reelaborações mentais. Para Fayga, “no cotidiano do artista sempre há novos apelos de algo não-realizado aspirando a ser realizado, a tornar-se forma e fazer-se compreender, apelos irresistíveis à imaginação criativa”. (1995:6)

As escolhas realizadas pelos artistas não ocorrem de maneira aleatória e sem embasamento; usualmente, elas são feitas a partir de sua experiência de

artista e de seu cabedal, que lhe permitem realizar as escolhas com maior propriedade, com maior segurança.

Ostrower (1995) enfatiza que inclusive o acaso, que sempre marca as produções artísticas, não é um acontecimento meramente fortuito. A busca de uma solução interfere no cotidiano do artista de modo que ele segue em busca de uma resposta. Deste modo, está sempre disponível para que este 'acaso' ocorra. Quanto maior a experiência do artista, (e nisto Ostrower vai ao encontro de Vygotsky) maior é a possibilidade do artista encontrar relações em suas obras; ampliando, significando e facilitando (ou ganhando complexidade em) seu fazer criativo. Ainda sobre o acaso, quesito muito importante no fazer artístico, Ostrower diz que

Não se trata de acontecimentos aleatórios. (...) Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todos inesperados - ainda que numa expectativa inconsciente. (ibidem: 4)

No desdobramento de nosso trabalho poderemos exemplificar estas afirmações de Fayga em relação ao material empírico coletado, quando, nas falas dos artistas eles discorrem sobre esta busca criativa, esta abertura frente ao acaso, esta espera pelo *insight* criativo. Para tanto, Fayga diz que estamos sempre atentos ao mundo, sempre ao encontro de nossas expectativas.

As pessoas não são passivas frente aos estímulos e não é qualquer estímulo que poderá tornar-se 'acaso' ou 'inspiração'. As pessoas estão é receptivas; receptivas a partir de algo que já existe nelas em forma potencial e que encontra no acaso como que uma oportunidade concreta de se manifestar. Por mais surpreendentes que sejam os acasos, eles nunca surgem de modo arbitrário e sim dentro de um padrão de ordenações em que as expectativas latentes da pessoa e os ermos de seu engajamento interior representam um elo vital na cadeia causa e efeito. (1995:4)

Ainda nos pautamos nas questões sobre estilo e criação, sempre vinculando estes pontos à linguagem plástica e suas possibilidades poéticas. Acerca da discussão sobre estilo, Ostrower diz que:

O estilo de um artista se revela em inúmeras decisões intuitivas (conscientes ou inconscientes), cobrindo todas as etapas e

detalhes do trabalho, desde a escolha inicial da técnica e do material, dos elementos visuais e seus relacionamentos formais, à configuração da imagem. (ibidem: 17)

Ao buscarmos entender os modos de composição das estruturas narrativas que compõem as imagens nos deparamos com um fazer artístico executado de modo intuitivo, de modo inconsciente, guiado pela experiência. As formas de estruturação do pensamento caminham por áreas distintas neste tipo de atuação, a artística. Principalmente, em se tratando de imagens narrativas, as formas de organização, de composição se diferem do modo verbal, linear de estruturação. Para Ostrower,

Os pensamentos não precisam ser verbalizados nem sequer pensados. Basta o artista agir. Mesmo assim envolvem decisões, escolhas, avaliações, que vêm do foro íntimo da pessoa e exigem coragem e coração (...) em maior ou menor grau de habilidade, mas que não é que o diferencia no seu fazer. Com o passar dos anos, a artista busca novos desafios para si, que o impulsionem adiante, o estimulem e resignifiquem seu fazer criativo. (ibidem: 9)

Sobre a técnica, Fayga Ostrower declara que ela é parte fundamental no fazer criativo, mas a arte não se restringe, de modo algum, a ela.

Pois cabe entender bem o seguinte: após 10 anos de trabalho, qualquer artista seria capaz de produzir muita coisa que depende da mera habilidade técnica. Mas não é este 'muita coisa' que o interessa e sim algo que se lhe apresente como essencial e necessário, e até mesmo inevitável, algo com que ele possa identificar-se e pelo qual possa assumir inteira responsabilidade. Algo que ele queira e precise dizer. (Ibidem: 9)

Este pensamento foi, sobremaneira, essencial na elaboração de nossa discussão sobre este tipo de fazer artístico, na qual a obra visa por interlocutor uma criança. Corriqueiramente, o que é destinado às crianças é entendido como algo que não precisa, necessariamente, ser bem elaborado. Pensamos que o artista investe em projetos verdadeiramente significativos, colocando elementos que farão sentido, também, para seus leitores. Sua produção artística tem motivo intencional para existir, seus propósitos são claros. Sua intencionalidade é marcada pelo anseio de uma necessidade de comunicação, de formação estética e educativa.

Deste modo, ainda de acordo com Ostrower,

A técnica representa um instrumento de trabalho, que o artista precisa conhecer- evidentemente- e dominar com plena soberania (aqui entenda-se bem: cada artista há de encontrar suas técnicas; não todas as técnicas do mundo, nenhum artista pretende ser um dicionário ambulante de técnicas). Mas nas obras de arte, as técnicas acabam se tornando invisíveis sendo absorvidas inteiramente pelas formas expressivas. (ibidem:18)

As contribuições de Fayga Ostrower foram fundamentais para compreender o fazer artístico e suas especificidades. Ao nos aproximarmos da tênue linha de raciocínio que une o trabalho artístico, tivemos maior segurança para analisar os dados e buscar semelhanças no fazer criativo dos artistas.

Compreendemos que o artista deixa marcas de diversas naturezas na obra sem que esteja necessariamente consciente destes gestos. Buscamos nas falas dos artistas quais são os elementos de construção de sentido que foram calcados intencionalmente por eles nas imagens, com a clara distinção que o fazer pode ocasionar/direcionar a leitura da imagem, conduzindo o olhar do leitor. No entanto, procuramos, também, nas falas dos artistas, sinais percebidos após o contato com leituras alheias, e que re-significaram suas próprias percepções da imagem produzida.

E neste ponto nos detemos na constituição da obra de arte, que acontece, e se faz obra de arte, quando se encerra o ciclo do qual Bakhtin nos fala. A obra se torna arte se nela estiverem relacionados dialeticamente o conteúdo, a forma e o material. A arte, como qualquer produção humana, está na e para a sociedade, sendo feita por e para sujeitos sociais. Deste modo, a sociedade afeta a arte ao mesmo tempo em que busca resposta direta e intrinsecamente dentro dela (Bakhtin, 1992).

A partir de nossos pressupostos teóricos entendemos que o artista está inserido em um grupo social e atua intencionalmente na (e pela) sociedade. Ao produzir criativamente ele idealiza quem são seus interlocutores, partindo de suas experiências prévias, retomando suas experiências de infância, projetando-se como criança em sua produção.

3. Metodologia de Trabalho

Esta pesquisa se mostrou singular durante a construção da metodologia, já que tratamos de um tema que se encontra na fronteira entre a arte e a vida. Ao olharmos para o processo de criação de um artista que produz livros em sequências de imagens, as quais, em conjunto, constituem uma narrativa visual, entendemos que estes livros são objetos artísticos, passíveis de fruição estética.

Este estudo é uma pesquisa qualitativa (LÜDKE, ANDRÉ, 1987), uma vez que o ambiente natural do artista é a nossa fonte direta de dados, sendo os dados coletados predominantemente descritivos¹⁵.

O objeto de estudo exigiu uma metodologia que abarcasse um estudo aprofundado de alguns artistas selecionados que produzem livros de imagem. Optamos por três artistas, número este que julgamos representativo dentro do mercado editorial do gênero. Para tanto, estipulamos critérios objetivos como a quantidade de produções e o reconhecimento da qualidade, o que será melhor detalhado adiante.

Como vimos ao desenvolver a parte sobre os processos criativos segundo diversos autores, os processos de criação de artistas envolve intencionalidades poéticas, estéticas e educativas, diluídas em seu fazer artístico. Pretendemos identificar estes elementos nos depoimentos dos artistas aqui estudados. Entende-se haver processos que podem ser individuais, particulares, como também processos partilhados, comuns aos vários artistas que atuam com imagens narrativas.

O material empírico utilizado nesta pesquisa consiste em entrevistas semi-estruturadas realizadas com os artistas, bem como com um pesquisador na temática de ilustração de livro infantil. Buscamos estudar, através das entrevistas com os artistas, o processo de produção e de constituição da poética nas suas obras, buscando o significativo emergente do(s) processo(s) de criação. As

¹⁵ O projeto desta pesquisa, bem como o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), foram submetidos e aprovados pelo Comitê de Ética em Pesquisa/FCM-Unicamp, sob o protocolo de nº 518/2008.

entrevistas foram de suma importância para o estudo, pois nos pautamos nos dizeres do artista sobre a obra finalizada, esboços e materiais do processo de criação, sendo o significado que as pessoas dão às coisas e à sua vida foco de atenção especial dos pesquisadores, na tentativa de capturar a perspectiva dos participantes (LÜDKE;ANDRÉ, 1987).

Além disso, outras fontes contribuíram para a compreensão dos processos criativos em questão, destacando-se outros estudos acadêmicos realizados com estes mesmos artistas (PANOZZO, 2004; CAMARGO, 2006; MENDES, 2007; ZIMMERMAN, 2009), depoimentos no final dos livros, de entrevistas da Angela Lago disponível na internet¹⁶.

Para o estudo que nos propusemos tínhamos que escolher alguns artistas. Iniciamos a busca através de um levantamento das produções brasileiras e detectamos que a partir da década de 90 houve um aumento significativo nas produções do gênero, dado o incentivo advindo de projetos de leitura nas escolas e formação de bibliotecas escolares e nos municípios, fomentados pelo poder público.

Fizemos um levantamento de uma série de artistas brasileiros que produzem livros de imagem. A etapa seguinte consistiu na contemplação das obras que havíamos escolhido. Neste ponto, utilizamos como critério de escolha a fruição e o deleite do objeto artístico. Este momento, dada a sua subjetividade, representou grande dificuldade, dado o número de artistas que produziam livros de imagem de qualidade, que nos agradavam e que, a nosso ver, contemplavam as características que julgamos essenciais em um livro de imagem, em questões estéticas, poéticas e pedagógicas. Características essas requeridas, também, em outras mídias tais como: consistência narrativa, qualidade das imagens, enquadramentos inusitados, etc., elementos estes que incitam a curiosidade e a inteligência de seus leitores.

Posteriormente, estabelecemos um índice que atesta a qualidade de produção artística, qual seja, o reconhecimento dos pares por meio da premiação.

¹⁶ Disponíveis em www.angela-lago.com.br

Assim, selecionamos três artistas que tenham recebido algum dos prêmios de *Melhor Ilustração* e/ou *Melhor Livro de Imagem* pela FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infanto-juvenil) e/ou Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria *Ilustração Infantil*. Outro critério de escolha dos artistas estava na produção de uma diversidade de livros de imagem e que estes tivessem uma variedade de repertório técnico das ilustrações.

Os artistas escolhidos e seus respectivos livros foram:

1. André Neves: artista plástico, pernambucano, autor de muitos títulos, alguns deles premiados. É autor dos livros de imagem sem texto: *Seca* (Paulinas, 2000), *Mestre Vitalino* (Paulinas, 2000), *Casulos* (Global, 2007) e *Brinquedos* (Mundo Mirim, 2009).

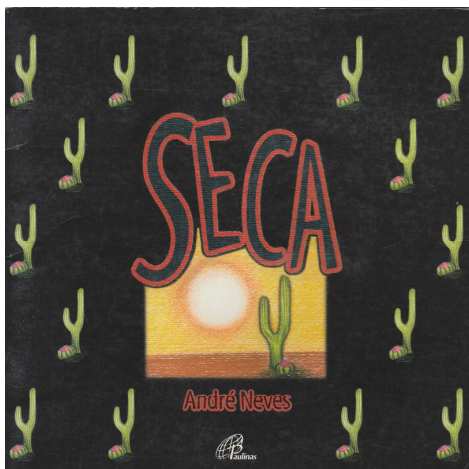


Imagem 6 - *Seca* - 21 x 20,5 cm

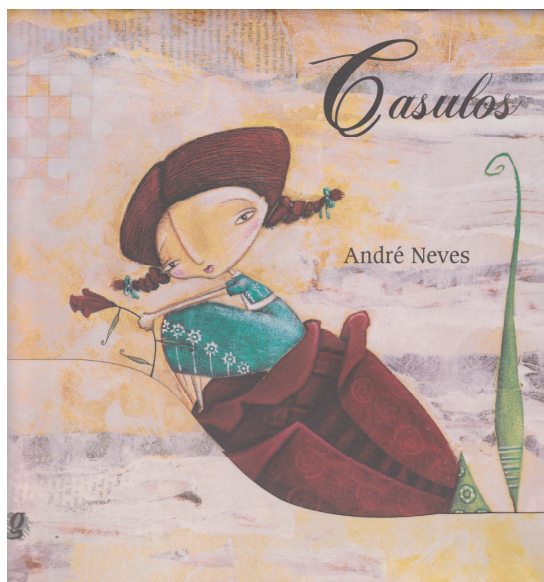


Imagem 7 - *Casulos* - 23 x 23 cm

2. Angela-Lago: artista plástica, mineira, fez curso técnico em desenho gráfico na Escócia. Tem mais de trinta obras publicadas no Brasil e no exterior. Traz no currículo muitos prêmios e indicações nos mais diversos países. É autora dos livros de imagem sem texto: *Outra Vez* (Editora Miguilim, 1984), *O Cântico dos cânticos* (Paulinas, 1992) e *Cena de Rua* (RHJ, 1994).



Imagem 8 - *Cena de Rua* – 21x20 cm



Imagem 10 - *Outra Vez* - 20,5x20 cm

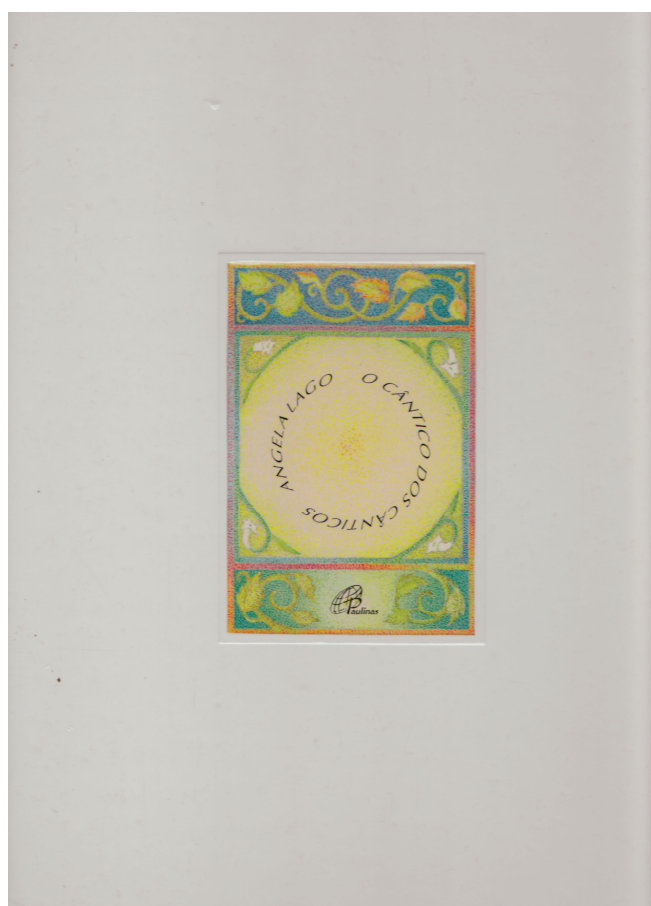


Imagem 9 - *Cântico dos Cânticos* - 24x34cm

3. Graça Lima: Ilustradora e designer, carioca, doutoranda em Comunicação Visual pela Escola de Belas Artes da UFRJ, Mestre em Design na PUC-RJ. Ilustrou muitos livros e recebeu premiações por alguns títulos. Autora dos livros de imagem sem texto: *Sai da lama Jacaré* (Paulinas, 2000), *Só tenho olhos pra você* (Paulinas, 1998), *Hora da Boia* (Paulinas, 1994), *Noite de cão* (Salamandra, 1991) e *Abaré* (Paulus, 2009).

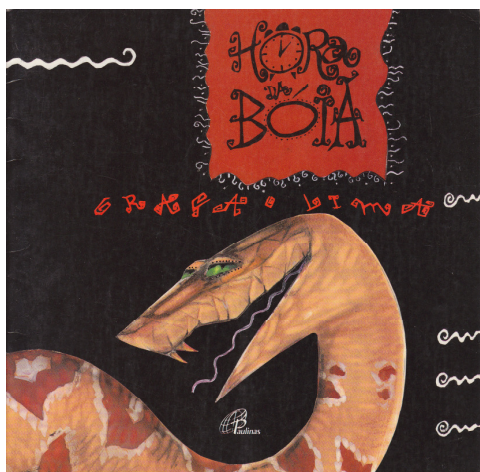


Imagem 11 - *Hora da Boia* – 21x20,5 cm

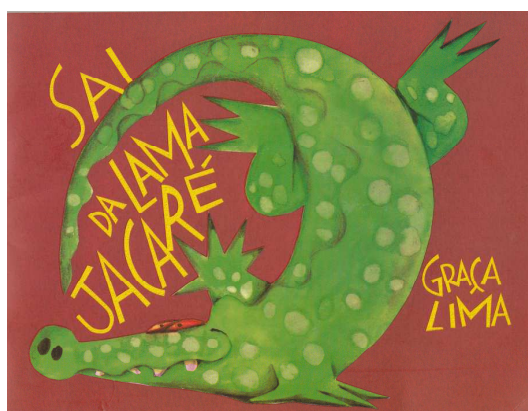


Imagem 14 - *Sai da Lama Jacaré* – 24x18 cm



Imagem 12 - *Noite de Cão* – 21x20,5 cm



Imagem 13 - *Só Tenho Olhos pra Você* - 20,5x21cm

Além de entrevistar os artistas, realizamos a análise de três livros por artista/autor (seleção definida pelo artista), que tivessem uma variedade na linguagem plástica, (realizadas em técnicas de colagem, pintura, desenho; com traçados delicados ou bruscos e expressivos, com opções de cor delicada, forte e contrastante ou em tonalidades escuras, por exemplo). Consideramos interessante que houvesse uma diversidade quanto ao público pretendido (quanto à faixa etária), quanto à polissemia, ao detalhamento, ao enquadramento, além das opções (técnicas, poéticas), histórias paralelas nas margens- que mostram como a narrativa se dá.

Além de entrevistar os artistas, optamos por realizar entrevista com um pesquisador especialista na área de literatura infantil, na qual buscamos aproximar a fundamentação teórica com o material empírico. Escolhemos Luís Hellmeister de Camargo, autor da dissertação de Mestrado: *Poesia infantil e ilustração: estudo sobre “ou isto ou aquilo” de Cecília Meireles, (1998)*; e da tese de doutorado: *Encurtando o Caminho Entre Texto e Ilustração: Homenagem a Angela-Lago, 2006*, ambas junto ao Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP. Entrevistar Luís Camargo nos pareceu essencial dado seu conhecimento aprofundado na área, sendo um dos únicos a discutir livros de imagem no país, e também por possuir a peculiaridade de ser um artista plástico por formação, além de ser autor e ilustrador de alguns títulos de literatura infantil. Luís Camargo nos ofereceu contribuições significativas em relação ao mercado editorial na categoria literatura infanto-juvenil já que trabalha atualmente como editor-assistente.

Entendemos que o momento de preparação para as entrevistas merecia um cuidado especial e contamos, como forma de preparação, com uma entrevista-piloto, que serviu como um exercício de escuta de um artista sobre seu processo criativo. Escolhemos Tuneu, artista plástico e docente do curso de bacharel em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp. Tal escolha aconteceu, sobretudo, pelo fato de ser Tuneu um artista por excelência. O encontro aconteceu em seu ateliê em São Paulo, durou cerca de duas horas e as questões giraram em torno do processo criativo e suas intenções no momento da produção. Embora o universo do artista plástico Tuneu aparentemente não tenha nenhuma similaridade

com a forma e o conteúdo das obras as quais estudamos, o processo de criação, esta entrevista se mostrou um excelente exercício de pesquisa, escuta e intervenções no momento de indagar um artista sobre seus anseios artísticos.

Após a entrevista com Tuneu, sentimos maior segurança para realizar as entrevistas com os artistas escolhidos. Os contatos já haviam sido estabelecidos via *e-mail*, ficando pendentes datas para confirmar. Todos os três artistas se prontificaram de imediato a participar da pesquisa. Todo material foi coletado em um curto período, que durou um mês. A ordem foi colocada de acordo com as datas disponíveis dos artistas em confronto com as datas da pesquisadora, para não chocar com os horários das disciplinas cursadas durante o semestre. Todas as entrevistas exigiram viagens de algumas horas e deste modo não poderia haver nenhum desencontro.

A etapa do contato com os artistas representou um marco divisor no andamento da pesquisa, se revelando como um tesouro por se descobrir. As entrevistas exigiam um estudo prévio e criterioso das obras sobre as quais os artistas escolheram pautar suas falas acerca de seus processos criativos. Foram elaboradas também questões, configurando nossa entrevista como semi-estruturada, sendo as questões utilizadas como cursor da entrevista, atendo-nos como principal fonte de dados o discurso do artista.

As entrevistas foram realizadas nos locais estabelecidos pelos artistas. A ideia inicial era sua realização no ateliê do artista. O propósito da visita ao ateliê era buscar compreender a atmosfera do ambiente de criação de cada um dos artistas e observar seus modos de organização. Vislumbramos, no entanto, que idealizávamos um ateliê de criação de artistas que produzem para crianças, como sendo um local lúdico, com referências visuais de diferentes naturezas. Esta expectativa inicial em nada correspondeu à realidade dos ambientes visitados.

O primeiro entrevistado foi André Neves, artista visual, como se autodenomina, natural de Pernambuco, que reside atualmente em Porto Alegre - RS.

A ida à Porto Alegre por ocasião da entrevista, por sugestão de André Neves, coincidiu com a realização da Feira do Livro de Porto Alegre, realizada

pela Câmara Rio-Grandense do Livro, evento tradicional na área, que acontece em plena praça pública, abrigando diversos *stands* de editoras, com sessões de autógrafos e lançamentos de livros. Ocorre paralelamente à Feira, a cada dois anos, a mostra Traçando Histórias, que estava no ano de 2008 em sua sexta edição. O evento reúne e nos possibilitou o contato com inúmeros ilustradores de livros de literatura infantil quando, na condição de palestrantes, refletiam sobre seus próprios processos de criação, sobre o projeto gráfico do livro infantil, sobre a construção da narrativa na imagem, etc. Pudemos, também, entrar em contato com pesquisadores na área de literatura infantil, que estavam no evento apresentando suas pesquisas.

Todo esse ambiente em que a literatura infantil era o foco da atenção foi fomentador de muitas questões que nos colocamos atualmente. Os projetos desenvolvidos com as escolas, o contato das crianças com os artistas em diversas situações nos mostrou outra face do artista que não conhecíamos. Outro ponto que chamou bastante atenção foi a atmosfera de amizade que existia durante a feira. Em muitas palestras de ilustradores o público era formado por outros ilustradores. Do mesmo modo, na sala dos autores, as conversas eram sobre as experiências de cada um na escola pública visitada dentro da programação da Feira ou os diálogos eram sobre as produções dos artistas presentes, etc. André Neves também participava como ilustrador convidado da Feira, expondo dois originais de suas ilustrações na Mostra dos Originais; exposição aberta ao público da Feira, na qual haviam duas Artes-Finais de 39 ilustradores diferentes, junto aos livros em que foram publicadas. André Neves visitou também uma escola pública, desenvolvendo atividades de contação de história com as crianças e participou de uma atividade da Feira chamada 'Encontro com o Artista', na qual foi sabatinado pelas crianças sobre os mais diversos assuntos.

O encontro com André Neves ocorreu durante a Feira, à qual ele havia nos convidado, e, por alguns motivos, André solicitou que a entrevista fosse realizada no local da Feira, estando ele impossibilitado de nos abrir seu ateliê. Infelizmente tivemos que aceitar, embora entendamos que o contato com o ateliê do artista dê indícios de seu modo de trabalhar. Este foi um pedido seu e não tivemos como

negá-lo. Principalmente, porque o enfoque da nossa análise será a partir das falas dos artistas.

Nossa entrevista ocorreu na tarde do dia 12/11/08, na parte externa de um *stand* da Feira do Livro, espaço este denominado 'sala dos autores', em frente ao rio Guaíba, no cais do porto, local onde ocorria a Traçando Histórias. Teve duração aproximada de duas horas. André se mostrou muito descontraído, suas falas revelavam sua preocupação como artista ao produzir livros para a infância, deixando ecoar em seus dizeres.

O material coletado, de excelente qualidade, nos deu indícios do universo do artista, sua intencionalidade, sua perspectiva de infância, seu entendimento acerca da literatura. Encontramos dificuldades técnicas no registro do áudio, já que nos encontrávamos em um local aberto, no qual circulavam pessoas, bem como barcos de grande porte. A gravação encontra-se com ruídos em alguns pontos, embora não comprometa o entendimento das falas.

Graça Lima nos recebeu em seu apartamento na cidade do Rio de Janeiro, local que serve também como seu ateliê. Pequeno cômodo com mesas, armários, prateleiras e um computador. Nenhum material estava visível, apenas os esboços e artes finais os quais ela havia separado previamente para nosso encontro. Doutoranda em Comunicação Visual da Escola de Belas-Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Graça Lima apresenta uma postura em relação à produção artística que reflete seu processo como pesquisadora. Como estudiosa do tema, já desenvolveu uma pesquisa de mestrado junto à PUC-Rio, cujo título é: *O Design Gráfico do Livro Infantil Brasileiro*. Graça Lima apresenta uma atitude muito marcada em suas ilustrações, nas quais busca quebrar ideias pré-estabelecidas, além de ter uma visão muito crítica em relação ao mercado editorial brasileiro e às condições de trabalho dos ilustradores brasileiros, em especial de livros infantis. A entrevista durou cerca de duas horas e quarenta minutos, na qual ela discorreu sobre diversos assuntos em torno da elaboração de ilustrações e sobre processos criativos. Pudemos apreciar alguns materiais restantes das produções de seus livros, como estudos e esboços de ilustrações e a arte-final de algumas produções.

Angela Lago nos recebeu em seu apartamento, em Belo Horizonte - MG, de um modo muito acolhedor. Seu ateliê se concentra em uma bela mesa antiga, na qual está um computador. Angela diz que concentrou todo seu fazer artístico no computador, pois ele é uma ferramenta muito instigante, já que oferece muitas possibilidades de criação. Angela Lago tornou-se, nas últimas duas décadas, uma das mais respeitadas autoras de literatura infantil, tendo como peculiaridade o fato de ser também uma exímia ilustradora. Todos os demais ilustradores se referem a Angela Lago como alguém com muito conhecimento, tomando-a como referência na luta pela valorização da categoria, seja em questões de qualidade artística e estética, seja pela luta por melhores remunerações dos ilustradores e por questões de qualidade de impressão.

Ela nos apresentou alguns estudos realizados quando da produção de algumas obras, seja em apresentação como material digital, sendo o computador atualmente sua principal ferramenta de trabalho. A entrevista teve duração de três horas nas quais Angela discorreu sobre seus procedimentos na elaboração artística em seus trinta anos de carreira.

As entrevistas vídeo-gravadas foram transcritas e editadas. Os textos de transcrição da respectiva entrevista foram encaminhados para os artistas de modo que eles estivessem cientes do material que foi coletado, para a devida autorização. Depois foi realizado o processo de categorização, complementado pela análise dos livros de imagem. As filmagens foram essenciais para a compreensão das falas de cada entrevistado, já que ao falar os artistas apontavam detalhes nas páginas dos livros, discorrendo sobre episódios que ocorreram na condução do seu processo criativo.

3.1 Forma de Análise dos Dados

Para a análise dos dados, criamos categorias para os dizeres, iluminando focos, ao observarmos os diferentes processos de criação, identificando neles diferenças, semelhanças e particularidades.

O estudo visual das obras selecionadas foi realizado, portanto, a partir do:

- Discurso verbal do artista, no qual, através de entrevista semi-estruturada, buscamos que o artista refletisse sobre seu(s) processo(s) criativo(s).
- Interação artista – obras – pesquisadora, em que o artista discorresse sobre seu processo criativo debruçando-se em suas obras.

3.2 Categorias de Análise

Após a transcrição dos dados nos deparamos com uma infinidade de temas diluídos nas falas dos artistas, que mesclavam os pontos questionados, em que os assuntos se sobrepunham e se alternavam, no ir e vir do discurso dos artistas, matéria bruta esta que clamou por organização.

Criamos, a princípio, categorias básicas tendo por guia a estrutura da própria entrevista. Estes pontos percorriam os dizeres dos artistas relacionados a

1. a quem se destina o livro de imagem;
2. estopim de criação (para cada livro de imagem);
3. redes de criação (o outro no processo criativo);
4. por que um livro só de imagens?

Percebemos posteriormente que estas categorias eram amplas, sendo recorrentes aspectos que, de certa forma, eram entretecidos. Os dizeres giravam em torno dos processos criativos, dos leitores e leituras, do *design* gráfico e do projeto do livro. Foram pontos que tomamos por categorias básicas de análise e utilizamos em nossa reflexão sobre o fazer artístico.

No decorrer da análise, observamos, no entanto, que muitos pontos convergiam, ainda que dentro de categorias distintas. Questões recorrentes foram:

- De que modo o leitor idealizado interfere no processo de criação?
- Como o livro desempenha um papel quando se mostra ao leitor;
- Como o artista, ao trabalhar no *design* do livro, reelabora seu fazer criativo, etc.

São muitas as imbricações que ocorrem no material coletado, uma vez que elas refletem o próprio fazer artístico, entrelaçando diferentes temas. Por fim, a partir

das contribuições dos membros da banca de qualificação, assumimos, sob caráter generalizador, e alocamos nosso material coletado em três categorias, a saber:

[Processo de criação artística e suas especificidades]

[técnica e significação]

[redes de criação]

Tendo como disparador didático estas três grandes categorias, olhamos para os dados empíricos com a ótica da teoria buscando responder às indagações levantadas no presente estudo, acerca dos processos de criação de narrativas visuais. Entendemos que a separação em categorias ajuda a enxergar confluências nos dizeres dos entrevistados e torna possível iluminar os dados de vários pontos de vista, a partir da dinâmica dos processos de criação de agrupamentos e reagrupamentos. O resultado ajuda a esclarecer os procedimentos e as condições sob quais os artistas produzem os livros de imagem, buscando aproximações dos processos criativos e as especificidades do fazer artístico. As discussões as quais se referem estas categorias encontram-se nos capítulos posteriores.

4. Processos de criação: O fazer artístico e suas especificidades

As reflexões que o nosso arcabouço teórico suscitou gerou um olhar que auxiliou no agrupamento dos dados, que foram confrontadas com os dizeres dos artistas sobre seus processos de criação. Na pesquisa de campo emergiram questões que já nos colocávamos e foram levantadas outras, mas, sobretudo, redimensionou-se a compreensão dessa arte e das especificidades a ela inerentes.

Ao narrar sua trajetória de trabalho, o artista reconstrói um momento de seu processo criativo, reelaborando-o a partir de sua perspectiva atual. Essa memória se estrutura a partir de signos, sejam imagens, músicas, lugares, textos, matizes, etc. Entremeados à memória de seus processos criativos, os artistas discorrem sobre suas concepções de literatura infantil, sobre questões relativas ao mercado editorial, refletem sobre seus percursos profissionais, sobre processos artísticos e de criação.

A partir dos dados coletados elaboramos categorias para análise dos dados, tal como foi descrito em nossa metodologia. Na primeira categoria, denominada artistas e processos criativos, discorremos sobre os processos criativos dos artistas, no que se refere às singularidades da elaboração poética e estética na construção das imagens. Na categoria seguinte, nos detivemos na explanação da estruturação prática da imagem, sobre técnica e métodos de trabalho. E, por fim, na terceira categoria, a participação do outro no processo de criação dos artistas.

4.1 Artistas e processos criativos

Ao contarmos os artistas para combinar a pesquisa que visava compreender os modos de sua criação artística, solicitamos que elegessem dois ou três livros de imagem sobre os quais discorreriam. Nosso propósito era utilizar estas obras durante as entrevistas como disparadoras de discussão e como

objetos que serviriam de suporte para exemplificação. Durante as entrevistas os artistas remeteram muitas vezes aos seus processos criativos atuais e referiram-se a outros livros que produziram. Suas falas são constantemente entrecortadas sobre o fazer artístico, não havendo distinção clara entre um processo e outro.

Buscávamos esboços, rabiscos, frases escritas, qualquer registro material que nos desse indícios dos caminhos percorridos, das escolhas realizadas e das inúmeras possibilidades que os materiais sugerem. Deparamo-nos, entretanto, com poucos registros concretos dos processos criativos. Encontramos vestígios da produção dos livros; com Graça Lima tivemos contato com rascunhos de desenhos do *Noite de Cão* e do *Só tenho olhos para você* e arte-finais em papel dos livros *Só tenho olhos para você*, *Sai da lama jacaré* e *Hora da boia*; com Angela Lago tivemos contato com rascunhos em papel do projeto do texto do Cântico dos cânticos e as arte-finais em formato digital de outros livros da artista, tais como *Psiquê*¹⁷ (seu livro mais atual) e *João felizardo rei dos negócios*¹⁸. Já André relatou que tinha bonecos¹⁹ de alguns livros e algumas artes, mas não chegamos a conhecer seu ateliê.

4.1.1 Por que imagem?

Quais são os elementos disparadores dos processos criativos? Se todos os artistas estudados produzem/ilustram livros infantis ilustrados qual é o motivo pelo qual criam narrativas apenas com imagens? Quais histórias encaixam-se em narrativas visuais e quais pedem texto? Estas eram algumas indagações que nos colocávamos quando elaboramos o projeto.

Ao longo das entrevistas, identificamos nas falas dos artistas alguns motivos que os levam a produzir narrativas visuais, e, ainda, nos diferentes

¹⁷ Lago, Angela. *Psiquê*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

¹⁸ Lago, Angela. *João Felizardo rei dos negócios*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

¹⁹ *Boneco* é o nome dado pelos ilustradores ao esboço do livro, no qual pode-se simular o projeto gráfico, a disposição das ilustrações, o formato do livro, etc. Muitos ilustradores, ao apresentar um projeto de livro à editora, mostram-no neste formato.

processos criativos dos artistas percebemos que existe, em cada livro, um intento que diferencia sua razão de ser.

A ilustradora e *designer* de livros infantis ilustrados Graça Lima é autora de alguns livros ilustrados e livros de imagem. Graça Lima expôs os motivos que a levaram a produzir seu primeiro livro de imagem *Noite de Cão* (1987). Nesta época, Graça lecionava para crianças em processo de alfabetização e a realidade com a qual se deparou em sua prática pedagógica instigou-a a produzir livros de imagem, já que, em paralelo à docência, tinha, também, uma prática artística.

Eu dei aula durante muito tempo pra criança e vi uma dificuldade enorme das professoras de incentivar o aluno para a escrita. (...) Este livro, depois de publicado, foi utilizado em algumas escolas com este propósito. (Lima, 2008)

A prática da escrita tem que ser uma experiência significativa, para que o sujeito veja sentido em sua ação. Se a escrita se pauta em um motivo verdadeiro, significativo, no qual a criança encontra motivo valoroso, certamente sua ação será prazerosa e construirá elos afetivos com sua prática. Do mesmo modo, a prática significativa criará vínculos com o objeto da ação: o livro de literatura infantil e a literatura como um todo.

Eu pensei: se eu fizer livro de imagem, esse livro sai como co-autoria, eu narro pela imagem e a criança narra pela escrita. (...) No momento que a criança é co-autora do livro ela passa a ter uma ligação com o livro também diferente, porque se ela escreveu alguma coisa aquele livro também é dela. (Lima, 2008)

A artista, em sua fala, denota que teve consciência de sua ação e buscou instigar a prática da escrita de seus alunos a partir da leitura de imagem, desenvolvendo, também, a leitura de imagens narrativa, fruição artística, etc. Como artista, Graça nos revela sua consciência do papel que a imagem pode desempenhar junto às crianças na literatura infantil, tornando-se um elo de criação de significação e construção de sentidos.

A significação se dá de modo distinto entre uma criança e outra, até mesmo dentro do mesmo fato vivido, da mesma leitura compartilhada. O processo de significação está relacionado com a história individual, com as experiências vividas por cada uma. E essas experiências estão sempre permeadas de sentidos que, na

relação com o outro, formam a significação do grupo, no caso, uma turma de alfabetização. Graça tinha algum grau de consciência dos elos que esta prática pode construir ao elaborar uma narrativa que lida com a linguagem visual de modo que incita o olhar.

Já André Neves projetou-se como ilustrador quando publicou seus primeiros livros de imagem *Mestre Vitalino e Seca* (2000), sendo este último ganhador do prêmio de *melhor livro de imagem* da FNLIJ, em 2000 (imagem 15).

A produção de seus primeiros livros de imagem possibilitou sua inserção no mercado editorial como artista plástico. André se posiciona como artista ao explicar os motivos pelos quais produz livros de imagens:

Outra coisa que me faz criar um livro de imagem e tentar tirar dele as palavras, escrever, é pelo simples fato de eu ser um artista visual. A minha palavra vem da imagem e nunca foi ao contrário. Eu entrei nesse trabalho, nessa profissão, como artista visual, e não como artista verbal. Foi a imagem que me levou a criar palavras. (Neves, 2008)

Além dos livros de imagem sem texto, Angela Lago também ilustra textos de outros autores e escreve outros tantos. Indagada sobre a presença ou não de texto em seus livros, sobre as escolhas que lhe recaem em seus processos criativos, a artista esclarece que a cada projeto defronta-se com a questão da presença do texto ou não. Discorre que tem mais intimidade com a imagem, mas que o texto faz-se necessário em determinados momentos e impróprio em outros. Em seu *Cena de Rua (Imagem16)*, Angela Lago disse que a ausência de texto devia-se à inadequação quanto ao tema, atribuindo a ausência de texto na narrativa ao assunto tratado:

Imagine escrever esse livro com texto? Seria intolerável a possibilidade de texto porque ficaria um texto tão demagógico. (...) Com imagem eu posso falar da desigualdade, com palavra eu não daria conta, eu acho que eu seria demagógica. O texto não cabia, e ia ficar ridículo, sem força, sem eloquência, sem dramaticidade, ou com uma dramaticidade piegas, ou com uma dramaticidade demagógica. (Lago, 2008)



Imagem 15: Seca, André Neves, 2000.



Imagem 16: Cena de Rua, Angela Lago, 1994.

Angela Lago ainda atribui a ausência de texto, em parte, à banalização do tema, sendo recorrente sua exploração na mídia televisiva. Angela buscava abordar o tema por outro viés. Consciente do poder de comunicação das imagens,

a partir de sua poética, a artista nos reapresenta um antigo problema das grandes cidades: a desigualdade social. Ela denuncia, reorganiza, revaloriza, desmoraliza e ressignifica a questão da marginalidade, do bom e do mau, a partir de sua narrativa visual. E disse:

Eu não tinha outra chance de fazer esse livro com palavras, eu tenho que fazer uma reportagem, mas uma reportagem visual, porque as pessoas não vão acreditar se eu falar. (LAGO, 2008)

Em outra obra, o *Cântico dos Cânticos*, Angela trabalhou dois anos na elaboração de um texto reestruturado a partir de excertos do poema Cântico dos Cânticos da Bíblia, em busca de um novo poema. Suas tentativas não a deixaram satisfeita, fazendo com ela apagasse o texto. Questionada sobre a ausência de texto neste livro ela disse:

O fracasso com o texto, com toda sinceridade. No Cântico dos Cânticos [...] eu tentei o texto. São todas umas tentativas muito doidas. Mas todas me frustraram, depois de anos eu resolvi tapar o texto com flor e remeter o leitor ao texto bíblico. Que eu achei que de tudo que eu tentava eu não conseguia um resultado tão bonito quanto era o texto pra ser lido na Bíblia. (LAGO, 2008)

4.1.2 A quem se destina o livro de imagem?

Ao buscarmos compreender os motivos pelos quais os artistas escolhem a linguagem visual como forma expressiva e, também, os temas que julgam significativos para serem abordados em seus livros, recaímos no conceito bakhtiniano de dialogismo, no qual, ao emitirmos um enunciado, sempre pressupomos um interlocutor. Perguntamos os entrevistados acerca dos leitores para quem produzem seus livros; quem são os leitores a quem imaginam que os livros se destinam?

Angela Lago, quando questionada sobre quem seriam seus leitores idealizados, assume que o mercado editorial entende que o livro de imagem é voltado para o público infantil, e por isto produz suas obras de modo que atinjam, também, as crianças:

O mercado é pra criança, eu sei disso. Eu tô interessada que a criança entenda o livro, sim. Se o livro se alargar pro público

adulto, tá muito bem também, ele é muito bem-vindo, eu não excluo ninguém, mas a direção é a direção do mercado, e se eu mentir ia ser uma bobagem. (LAGO, 2008)

Do mesmo modo, reconhece que as produções editoriais de livro infantil investem nas produções inovadoras, com projetos gráficos inusitados. Este investimento funciona como um incentivo para a experimentação artística, na exploração de técnicas, poéticas, narrativas, projetos gráficos, etc.

Tenho consciência que o campo do livro de imagem é extremamente interessante porque ele é um campo de experimentação sim, hoje. Mas como ele tá dirigido pro público infantil, eu quero que ele chegue ao público infantil. (LAGO, 2008)

A concepção do uso e destinatário do livro de imagem sobre a qual Graça Lima discorre demonstra sua consciência sobre este gênero e seu potencial enquanto objeto de educação estética.

Esse conceito que o livro de imagem pra criança que não sabe ler, pra mim caiu completamente em desuso. Na verdade eu acho que a gente devia fazer uma campanha “dê um livro infantil pra um amigo adulto”. Porque o livro ilustrado não é uma coisa que tá só dentro do universo infantil, você olha a ilustração, tem um encantamento, é como um objeto de arte, você olha e fala que lindo, então eu acho que ele tinha que ser trabalhado até mais com um espectro maior. (LIMA, 2008)

André Neves discorre sobre quem são seus leitores idealizados quando cria suas obras,

Eu crio uma imagem, e esse visual é pra qualquer olhar. Gosto quando a arte possibilita uma leitura universal, pra qualquer leitor, eu produzo um livro pra qualquer leitor, mas a estrutura do que eu faço é na vivência da infância, não é da criança. Da infância de qualquer leitor. (NEVES, 2008)

André Neves cria seus livros visando atingir a infância de todas as pessoas, daquelas em quem a infância coincide com o momento presente, bem como com aquelas que já vivenciaram-na, e revivem a infância a partir de suas memórias. Não nega, no entanto, que o livro infantil ilustrado e os livros de

imagem são enquadrados no mercado editorial brasileiro como produções para crianças pequenas, com faixas etárias determinadas. Sua produção, diz, é na vivência da infância, e discorre

Mas aquilo que eu produzo, tanto escrito quanto ilustrado, entrou num padrão de comércio que é voltado a um público determinado. Por exemplo, o livro *Casulos* não vai estar numa estante de livraria para adultos, nunca! Vai estar numa estante de livros que eu considero pra infância. Na seção determinada infantil. (NEVES, 2008)

4.1.3 - Tema e Conteúdo

Os conteúdos apresentados pelas narrativas visuais agregam histórias da narrativa oral assim como situações inusitadas criadas pelos artistas. Revelam-se, por vezes, como formas de denúncia.

André Neves produziu seus dois primeiros livros de imagem baseado na cultura popular do nordeste. Sua intencionalidade ao abordar a realidade de sua região foi na tentativa de superar a ideia que os meios de comunicação transmitem sobre o povo nordestino, como pobre, triste, etc. Sua expectativa ao criar *Mestre Vitalino* e *Seca* era mostrar que

Apesar do nordeste viver com o problema da seca, ter dificuldade financeira e tantos problemas sociais, o que mais me chama atenção no nordeste é a felicidade do povo. Eu queria falar disso. (NEVES, 2008)

Em *Casulos*, seu intento foi de renovar, recriando visualmente uma história presente no imaginário popular.

Com *Casulos* eu queria contar uma história simples, que já foi contada por inúmeras pessoas. Mas queria mostrar que é possível usar a criatividade para fazer diferente. A história da lagarta que vira borboleta. Tem várias pessoas que já contaram essa história. E o *Casulos* é essa história. (NEVES, 2008)

As variações dos temas abordados nas narrativas de Angela Lago resultam do momento em que se encontra como artista. Ao contrário do que subentende-

se por obra artística e da necessidade do fazer artístico, como uma necessidade de expressão e comunicação a outrem, Angela diz que precisa fazer seus livros como se os temas e projetos de livros se colocassem como necessidade. Explica:

Talvez ele tenha sido necessário pra mim, engraçado que eu acho que os livros são necessários pro autor. Que não é pros leitores, é pro autor mesmo. (LAGO, 2008)

Csikszentmihaly (1998) atribui esta necessidade que recai ao artista como própria do ato criativo, quando um projeto se delineia enquanto problema, passando a incomodar. O artista se sujeita a esta situação que condiz diretamente com o contexto atual de sua vida e de seu fazer artístico. É neste sentido que Angela coloca que os livros são feitos para ela, para satisfazer uma necessidade interna. No entanto, esta necessidade não se resolve apenas no fazer artístico. É preciso compartilhar! A necessidade de narrar uma história pressupõe interlocutor. Não seria necessário publicar a obra, caso não se vislumbasse um leitor: o trabalho poderia ser guardado dentro de uma gaveta. Com a publicação, o artista compartilha com os demais integrantes de seu grupo social as questões que lhe são colocadas e seu modo de reagir sobre elas. Uma mesma história pode ser contada de inúmeras formas. No entanto, o artista elege, a partir de seu trabalho artístico, qual é o modo que, naquele momento, lhe parece apropriado.

Na criação da narrativa do *Cena de Rua*, a partir do sentimento de orfandade, ela se colocou a necessidade de fazer esta história, de narrar esta situação, e assim o fez e a compartilhou, com o livro publicado. Sobre o motivo que a instigou a abordar o tema da criança de rua, Angela disse

O sentimento de orfandade, então eu tive o sentimento de simpatia aguçado pelo menino de rua. Eu vi o menino abandonado com muito mais simpatia. Eu perdi meu pai muito mais madura, envelhecendo, com mais de 50 anos, mas, na hora que você fica órfã, você é órfã com 50, com 70. (LAGO, 2008)

As narrativas visuais criadas por Graça Lima têm por tema as relações estabelecidas entre personagens-animais, sempre. Acerca disso, Graça observou:

Eu gosto de desenhar mais bicho do que pessoa. Não sei, quando eu era pequena eu achava muito engraçada a possibilidade de um bicho falar. (LIMA, 2008)

Além disso, suas narrativas visuais têm por personagens animais que não são recorrentes nos personagens-animais empregados na maioria das produções culturais para crianças. Sua intenção é resgatar ou apresentar às crianças animais da fauna brasileira. Em *Sai da Lama Jacaré*, os personagens são animais tais como jacaré, anta, sapo, tucano, capivara, macaco, tamanduá, onça, cuíca e rato. (imagem 17)

Já no *Só tenho olhos pra você*, (imagem 18) a narrativa conta uma história de amor entre sapos venenosos. Graça havia desenvolvido um projeto junto ao ilustrador Roger Mello, no qual eles desenharam muitos sapos a partir de modelos.

A gente tinha feito uma coleção de animais, e a gente desenhou muito sapo. E eu adoro inseto e sapo.[...] Sobrou muito sapo que a gente tinha desenhado, aí falei: ah, não quero abrir mão desses sapos, aí acabei fazendo o “só tenho olhos pra você”. (Lima, 2008)

No *Hora da Boia* (imagem 19), em uma narrativa bem-humorada sobre a seleção natural das espécies, o rato escapa de ser devorado por uma cobra faminta usando sua inteligência.



Imagem 17: *Sai da Lama Jacaré*, Graça Lima, 2002



Imagem 18: *Só tenho olhos pra você*, Graça Lima, 1994



Imagem 19: *Hora da Boia*, Graça Lima, 1999.

Os temas abordados por Graça Lima em seus livros demonstram sua preocupação em inserir animais da fauna brasileira, bem como de 'desestigmatizar' os sentimentos atribuídos injustamente aos animais. Como, por exemplo, em seu *Sai da lama jacaré* (imagem 20), no qual Graça busca mostrar outra versão de jacaré. Graça teve necessidade de narrar, e o fez através da composição visual narrativa.

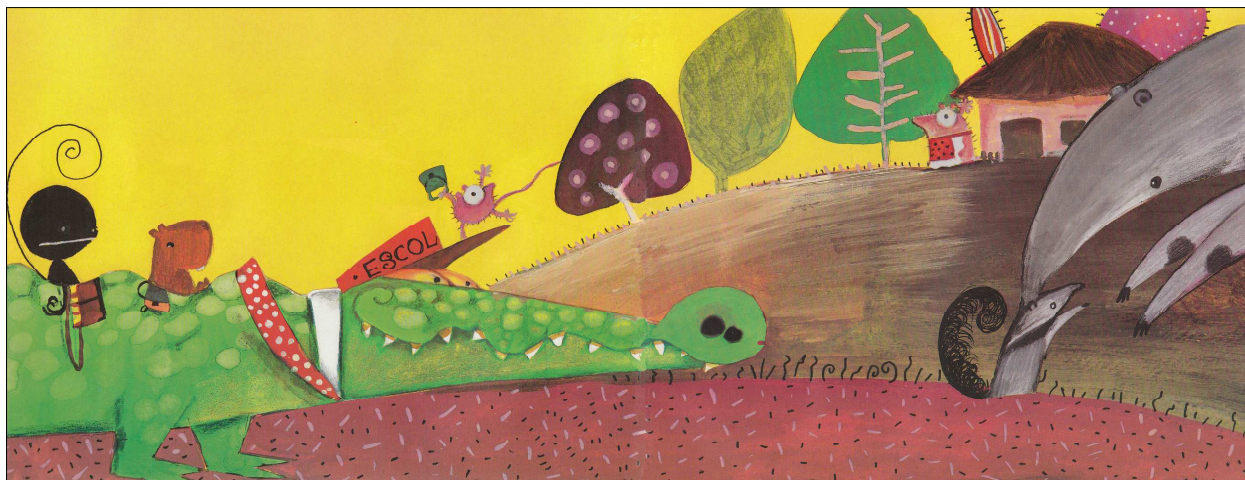


Imagem 20: Sai da Lama Jacaré, Graça Lima, 2002.

Em seus dizeres, vemos que o tema de sua narrativa visual é baseado, primordialmente, em três motivos:

1- gosto pessoal

Eu sempre quis fazer um livro sobre jacaré, porque o jacaré é o bicho que eu mais gosto;

2- desestigmatizar

O jacaré é um bicho que as pessoas costumam ver como hiperperigoso, ele ataca por uma questão de sobrevivência, pra se alimentar, por que tá achando que tá sendo ameaçado;

3- denúncia

As pessoas são muito malvadas, e matam jacaré, e tiram uma faixa aqui da barriga, então eles matam milhares de jacarés pra tirar só uma faixa, porque na barriga o couro é mais macio. (LIMA, 2008)

Por um lado, ao criar uma personagem que é um jacaré motorista de um ônibus escolar, Graça reinventa uma atitude de jacaré, desvinculando-o da ideia de carnívoro, e o torna um senhor terno e amigável, como pode ser um motorista

de ônibus escolar, que muitas crianças leitoras podem conhecer. Por outro lado, Graça denuncia que o jacaré, e outros animais da fauna brasileira, são vítimas de exploração, sendo caçados e mortos, por questões comerciais (imagem 21).



Imagem 21: *Sai da Lama Jacaré*, Graça Lima, 2002.

Angela Lago nos apresentou razões distintas dos demais. Seu primeiro livro de imagem, datado 1987, é *Outra Vez* (imagem 22) no qual, numa narrativa circular, um vaso de amor-perfeito, entre encontros e desencontros, percorre um cenário que faz alusão à arquitetura de Ouro Preto-MG. Angela foi para Ouro Preto- MG, em busca de inspiração para criá-lo.



Imagem 22: *Outra vez*, Angela Lago, 1987

Em *Cântico dos Cânticos*, (imagem 23) Angela disse que sua tentativa era revisitar o tema da ilusão amorosa, sendo um modo de abordar a possibilidade de encontro entre as pessoas:

Eu tava com quarenta anos, revendo o que era ilusão amorosa, já um pouco descolada do movimento juvenil, mas ainda acreditando, e ainda acredito, na veracidade da possibilidade do encontro amoroso,[...] nesse raro momento do encontro entre duas pessoas, isso a todos os níveis, eu acredito nisso, como possível, não só de um homem com uma mulher, mas de uma senhora e uma criança, como minha amizade com o J.. Ou minha amizade com uma amiga da mesma idade, eu acho que há momento que existe mesmo a possibilidade de comunicação. São raros e são muito fugazes. Mas são muito bonitos e intensos. Que eles não falam da ilusão, eles falam da possibilidade humana de encontro, que eu acho que é a possibilidade mais bacana que a gente tem à nossa mão. Como eu tô falando da ilusão amorosa eu tento falar isso também através do desenho. (LAGO, 2008)



Imagem 23: *Cântico dos Cânticos*, Angela Lago, 2005.

4.2 - A Forma como Ferramenta de Criação

A técnica consiste no metiê do fazer artístico, sendo o conjunto dos processos derivados de uma prática. A experimentação de técnicas é o modo de explorar possibilidades plásticas e expressivas. A atuação dos três artistas tem fortes traços de experimentação, de exploração e inquietação. Nesta busca de reinventar as experimentações conduzem o processo de criação (e de significação) para outros caminhos, como num jogo de tentativa e erro, no qual percorrem-se trajetos conhecidos e outros tantos por conhecer. É possível avançar pela experiência, mas existe o anseio de buscar, experimentar o novo, o desconhecido.

As produções dos artistas demonstram que eles dominam todos os processos que incluem a construção de suas imagens, tais como o projeto gráfico, uso da cor, etc., nas quais é evidente o domínio da técnica na composição imagética. Conforme o artista percorre sua trajetória artística percebe que a técnica corresponde ao fazer manual, que pode ser aprendido por qualquer pessoa, na cultura em que vive, expressando, assim, certas vivências pessoais que se tornaram possíveis em determinado contexto cultural.

Para Ostrower, a técnica representa um instrumento de trabalho que o artista precisa conhecer e dominar com plena soberania, *“mas nas obras de arte, as técnicas acabam se tornando invisíveis sendo absorvidas inteiramente pelas formas expressivas”*. (1990:18).

Outro ponto relevante no processo de criação artístico é a compreensão do livro enquanto suporte, enquanto substrato da imagem. Os artistas entrevistados, dada a experiência no fazer, apropriam-se do projeto gráfico na construção dos significados de seus livros, ampliando as possibilidades de criação de sentidos com a literatura.

A composição de elementos que desencadeiam uma narrativa exige um conhecimento prévio das estruturas plásticas necessárias, como domínio técnico do fazer artístico para o objeto livro, forçosamente. Não obstante, a complexidade da estruturação narrativa, pensando em imagens em sequência narrativa, consiste em um complicado trabalho de artista, detentor de um planejamento espacial, um

apurado senso estético, um humor refinado, consciência de seus propósitos educativos, etc.

Entre as inúmeras técnicas disponíveis, os artistas elegem seus modos de trabalho de acordo com suas preferências. A respeito do uso computador, por exemplo, Angela o utiliza como sua ferramenta atual de trabalho, maravilhada diante das infinitas possibilidades de construção visual.

Eu nunca tive tanta chance de ter meu próprio pincel. É claro que você pode fazer isso com pincel, cortando ele, mas a possibilidade de experimentação é maior no computador. É o pincel da nossa época. E desenho passa a ser tudo, é o livro, é o texto, é a imagem e é o conjunto. É claro que é muito mais meu. É um grande pincel. (LAGO, 2008)

Graça Lima, por sua vez, opta pela execução de suas imagens em papel e tinta, recusando o computador como ferramenta de criação.

Eu não consigo trabalhar muito bem com computador. Eu precisava saber fazer, mas eu tenho um fascínio pela tinta, não tenho preconceito com computador não, é que eu não sei usar. Eu acho legal, mas eu não sei fazer, se eu tiver que fazer, eu prefiro pegar o papel, colar... (LIMA, 2008)

Em sua prática, André Neves prefere explorar as possibilidades visuais de seus livros, cujas páginas ficam enriquecidas com inúmeros detalhes de texturas e sobreposições de camadas. André admite que a execução de suas imagens lhe oferece satisfação, na qual a elaboração das texturas e detalhamentos são a parte lúdica de seu trabalho:

Tem coisas que eu gosto muito de fazer que não é pela questão da narrativa, é pela questão plástica. Eu gosto de trabalhar com detalhes. Eu não gosto de colocar um fundo por um fundo, isso não sei se vou mudar, pelo prazer que tenho em executar. Eu gosto de descobrir outras possibilidades com a tinta. Às vezes, demora para secar, às vezes não dá certo. Eu gosto de experimentar, usar tudo que me vem à cabeça. Às vezes, eu não consigo repetir alguns resultados. Mas a tentativa me surpreende com outros resultados. Gosto disso. Às vezes, demoro para encontrar e nesse processo vou descobrindo outras coisas. Meu trabalho é bastante experimental. (NEVES, 2008)

A fala de André reflete sua satisfação sobre a execução manual de seu trabalho. A essa dedicação satisfatória sobre a atividade que o ser humano desempenha Csikszentmihalyi (2008) denominou *fluir*. A elaboração e a execução

da estrutura e do objeto nos quais as imagens estarão inseridas compreende um momento de atuação prazerosa para o artista, em seus dizeres sobressai que a execução das imagens e do projeto gráfico lhe causa satisfação, o instiga, num momento de *fluir*.

O trabalho artístico exige do artista dois níveis de habilidade. A primeira consiste na estruturação mental da obra, no qual estão suas concepções, intenções e suas expectativas em relação ao produto final. Por outro lado, a execução física da obra, por vezes, encaminha-se por trilhas que não correspondem ao esperado. Estes níveis não são visíveis separadamente, estando imbricados durante todo período de criação.

Outrora denominado *insight*, as ideias ou eventos inesperados que emergem no processo criativo, o qual, Ostrower considera como *acaso*, tem relação com a dedicação ao trabalho, a busca de soluções, a execução, ao *fluir*. Se o *fluir* consiste na dedicação intensa ao trabalho, esta condição em que se encontra o artista cria situações que propiciam o *acaso*. Angela Lago, quando trabalhava em *Cântico dos Cânticos*, encontrou-se em uma situação na qual não conseguia concluir o livro, faltava-lhe uma imagem, o desfecho.

O livro tava prontinho e não vinha essa página; já tava desesperada, uma amiga me levou um livro sobre sonhos, que era pra eu sonhar com essa página. É o jeito, deixava o livro, fazia uma porção de rituais pra ver se eu sonhava com a página. E você acredita que eu sonhei? Eu sonhei, só que era muito mais bonito, as páginas caindo e flores... Mas era tão bonito. Me deu o caminho pra fazer, eu nunca consegui fazer o que eu sonhei, mas era isso, o livro caindo em cima deles em forma de flores, chovendo. (LAGO, 2008)

Em sua fala, Angela descreve um *insight* que ocorreu em seu processo de criação. Sua angústia, sua busca por resolver este empecilho que se colocou em sua obra tornou-a devota na busca da imagem central (imagem 24), a qual, através de um sonho, ela visualizou.

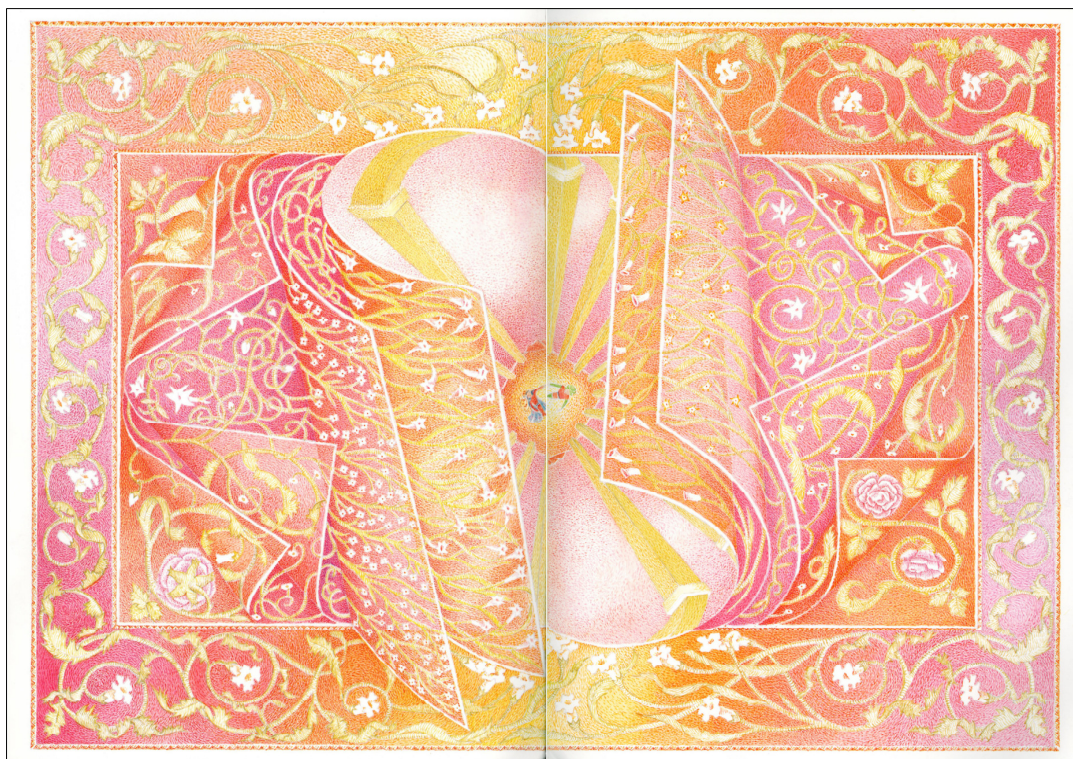


Imagem 24: Cântico dos Cânticos, Angela Lago, 2005.

Para Ostrower, a busca de uma solução interfere no cotidiano do artista de modo que ele vai ao encontro de uma resposta. Deste modo, está sempre disponível para que este 'acaso' ocorra. Para ela,

Jamais os acasos podem ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados. (1999:9)

O acaso é parte de uma rede de buscas e tentativas, que desabrocha a partir do potencial do sujeito, assim como é decorrente de sua experiência. Ainda,

Por mais surpreendentes que sejam os acasos, eles nunca surgem de modo arbitrário e sim dentro de um padrão de ordenações em que as expectativas latentes da pessoa e os termos de seu engajamento interior representam um elo vital na cadeia causa e efeito. (OSTROWER, 1990:23)

Na busca por resoluções que implicam deliberações técnicas, narrativas, poéticas, etc., os artistas vasculham em seu repertório de experiências algumas possibilidades de sanar essa inquietação artística. Deste modo, esse fluir do

processo criativo cria situações para que o acaso ocorra, acaso este que Angela Lago define como ‘algo que vem de graça’:

Há toda uma coisa obsessiva no trabalho da gente, que ajuda a gente, eu fico obsessivamente procurando, e de repente uma coisa vem de graça. E é essa coisa que vem de graça que funciona, esse não largar ajuda muito. (LAGO, 2008)

A técnica tem papel marcado na construção de significados na imagem. O uso da técnica tem de ser empregado em favor do projeto da imagem e utilizado para ampliar as possibilidades narrativas. As técnicas, materiais e cores sugerem significados de acordo com o modo da disposição dos elementos.

Quando a editora aceitou fazer esse livro (imagem 25) ela disse: vamos fazer um livro bem bonito, a gente vai colocar num papel bem legal. Eu disse não. Eu não quero um papel legal. Quero um offset com boa gramatura. Sem brilho, seco. Eu queria dar essa coisa grosseira também para o leitor. Eu queria que as pessoas sentissem, percebessem essa simplicidade, esse olhar de aspereza. Então, peguei o pastel oleoso, coloquei sobre papel ticiano para dar essa ranhura. Eu queria um acabamento rústico. Eu queria ter essa coisa tátil. (NEVES, 2008)

Para o artista lograr que a técnica resulte na ampliação dos significados colocados no livro ele precisa ter domínio do processo de criação do livro, como as dobras, os cortes.

O tipo de papel, assim como o material empregado, representou no relato de André Neves um fator importante, que compromete a leitura da imagem, ainda que estes pontos não sejam compreendidos conscientemente pelos leitores. A



experiência no fazer artístico garante ao artista maior familiaridade com os materiais e técnicas.

Imagem 25: detalhe do livro Seca, André Neves, 2000

André Neves entende que sua experiência artística lhe permitiu um amadurecimento gráfico, como ele define, o que lhe confere um refinamento do seu 'estilo', como ele diz:

A maturidade gráfica ela vem com o passar dos anos. [...] Agora tenho mais maturidade plástica e aprendo muito. Daqui a dez anos eu vou estar fazendo outra coisa. É intuitivo, através de estudo e pesquisas vou mudando. Eu já tenho uma estrutura, uma personalidade forte no traço. Assim dizem. (NEVES, 2008)

A compreensão da estrutura do livro e o uso de seu formato na criação de significação podem ser observados em *Cena de rua*, de Angela Lago (imagem 26). A artista se apropriou da dobra do meio da folha utilizando-a como um suporte para a narrativa.



Imagem 26: Cena de rua, Angela Lago, 1994

A dobra central representa, normalmente, um empecilho para o ilustrador, já que a imagem será cortada ao meio. Angela estruturou a imagem de modo que a dobra coincidissem com as articulações do menino, as quais, no movimento de

leitura do livro, a imagem plana se deslocasse, dando vida ao menino e contribuindo com a sua atuação na história.

Esta dobra da página, a artista a utiliza como recurso de identificação com o leitor; no movimento de leitura, as laterais se fecham e encurralam, ainda mais, o menino entre os carros. Do mesmo modo que aproxima o personagem do leitor, levando à ideia de identificação, como se o leitor estivesse ao lado do motorista.

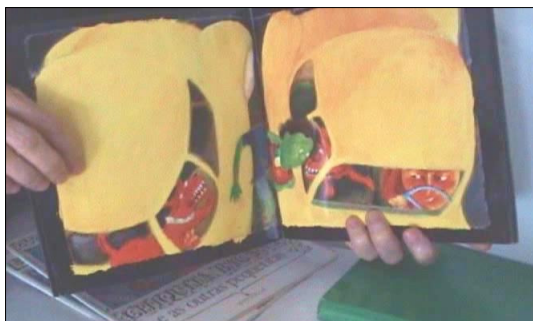


Imagem 27: Angela demonstra o movimento de leitura

.A variação de técnicas, sendo este um campo de experimentação artística, representa para Angela Lago um descompromisso tanto com a técnica como com o seu 'estilo'. Questionada sobre o motivo que a fez produzir o *Cena de Rua* em acrílica, uma vez que utiliza o computador como ferramenta de criação, Angela rebateu:

Porque eu gosto de pintar com a pintura acrílica, e por essa falta de compromisso. Amanhã eu posso resolver fazer aquarela, que é uma coisa que eu gosto e tem muito tempo que eu não faço. Pode me dar vontade de mudar no próximo, o próximo livro ser feito em aquarela, então não vou te prometer nada, nem pra mim. Porque senão perde a graça, veja bem, a gente escolhe uma profissão que é um brinquedo e transforma em lei. Sou uma pessoa tentando, vou continuar mudando, não faço questão de estilo.[...] Me interessa ir experimentando todas as possibilidades que passarem pela minha frente, todos os pincéis, tudo que eu tiver vontade. Não vou me privar disso. Em nome de um estilo pessoal, é por isso que eu mudo tanto. (LAGO, 2008)

Os depoimentos dos entrevistados mostram uma imbricada relação entre a escolha da técnica e os usos dos elementos plásticos (cor, linha, forma, textura) e os processos de representação dos conteúdos da narrativa. A escolha do material,

a força do traço, a disposição da imagem no papel, dentre outros, são elementos que congregam a significação da leitura das imagens.

4.2.1 Repertório imagético: formação visual

Para artistas plásticos que produzem imagens que visam principalmente as crianças, o repertório imagético deve ser vasto e diversificado. Os artistas se referem primordialmente a três tipos de referências para a constituição imagética: as lembranças vividas na infância, os trabalhos de outros artistas da história da arte e a observação do real. Além disso, os entrevistados citam a pesquisa a partir de fotografias e recortes de revista que podem ser pesquisadas para elaboração de elementos e cenas dos livros.

Os desenhos de crianças também são fortemente usados como parâmetros de representação, pela elaboração ingênua, ligeira. A referência do grafismo infantil ajuda o leitor mirim a se identificar com a representação visual no livro. Diversos outros artistas buscaram os traços e resoluções próprios dos desenhos das crianças. Alguns artistas se interessaram mais detidamente pela espontaneidade da criança ao pintar e desenhar. Joan Miró (1893-1983) e Wassily Kandinsky (1866-1944) se pautaram na pureza infantil, em busca da alma liberta para criar e criar, sobretudo, por prazer. Estes artistas montaram acervos de desenhos de crianças tendo, deste modo, um repertório inspirador para suas produções próprias.

Marcel Franciscono (1998) tem um artigo no qual discorre sobre a relação de Paul Klee (1879-1940) com os desenhos das crianças.

Ao longo de sua carreira, os trabalhos de Klee exibiam muitas das características comumente atribuídas aos desenhos de crianças pequenas: as formas rabiscadas; uma simplicidade de esquemas de composição; e linhas de contorno baseadas em uma geometria primitiva, algumas vezes apenas parcial, sendo que ocasionalmente, reduzidos a meros traços. (p.95; tradução nossa)

Alguns artistas podem não ter consciência da influência do grafismo infantil em suas composições. O artigo de Franciscono contém uma fala de Paul Klee: “essa história do infantilismo em meus desenhos deve ter surgido a partir de

formações lineares nas quais eu busquei a unidade de um objeto - digamos que uma pessoa – através da pura representação do elemento linha". (Klee *apud* Franciscono, 1998:95; tradução nossa)

Ainda, Franciscono discorre que a singularidade do interesse de Klee pelos desenhos infantis está no fato de que “ele não foi o primeiro artista a apropriar-se da arte das crianças, mas foi o primeiro a reconhecê-la como fonte de inspiração”. (ibidem:97)

Muitos outros artistas também buscam nos desenhos de crianças as soluções plásticas dadas pelas crianças e a estética peculiar deste tipo de produção. Muitos ilustradores de literatura infantil têm a produção gráfica infantil como fonte inspiradora em sua produção artística, na qual incorporam a linguagem pictórica das crianças em sua própria estética.

Esta influência do desenho infantil reincide por diversos motivos, sendo alguns deles levantados por Angela Lago:

Eu acho as crianças mais interessantes em geral do que os adultos, mais espontâneas, (1) gosto mais dos desenhos delas do que a maioria dos desenhos dos adultos. Então eu acho que tenho essa (2) admiração com as crianças, de buscá-las mesmo, enquanto mestres. O *Muito Capeta*²⁰ foi feita num laptop, sem mouse, só com o dedo, pra ficar bem solto, e ia fazendo e muitas vezes, oh! Agora deu, e aí guardava feito uma criança (3) com espontaneidade. Por isso que o desenho da criança é fabuloso, porque (4) ele é expressivo, essa espontaneidade gera expressividade, eu acho. Não precisa ser realista. (numeração nossa; LAGO, 2008)

A influência do desenho das crianças nas imagens dos livros estudados é perceptível em algumas situações. Os artistas se apropriam das estratégias de desenho utilizadas pelas crianças, a partir do movimento livre e espontâneo, no qual o movimento que grafa é, sobretudo, lúdico. Ainda, o artista busca nos desenhos das crianças apoderar-se da capacidade de sintetizar a realidade, recorrente no âmbito do desenho infantil. Outra possibilidade que levantamos é que o artista – adulto- busca, na construção de sua poética, a identificação da

²⁰ LAGO, Angela. *Muito Capeta*. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2004.

criança com sua produção, na qual ela se reconhece no desenho. Estabelecendo, desse modo, vínculos significativos com a literatura infantil.

Trazemos exemplos de dois livros estudados que nos remetem ao grafismo infantil, que vislumbra soluções plásticas próprias do desenho de crianças. Na imagem a seguir (imagem 28), por exemplo, André Neves dá indício de apropriação do desenho infantil quando representa o corpo em perfil e o rosto frontal. Nesta imagem podemos observar o tocador da direita com pernas cruzadas, sugerindo um movimento. Embora o tocador caminhe (ou dance) para frente seu olhar está voltado para o leitor.



Imagem 28: detalhe do livro *Mestre Vitalino*, André Neves, 2000.



Imagem 29: *Cena de Rua*, Angela Lago, 1994.

Angela Lago explora muitos dos recursos utilizados ordinariamente pelas crianças em suas produções. O prolongamento do pescoço e de uma das mãos (imagem 29), juntamente com os tons de vermelho e amarelo mostra a intenção violenta do gesto da mulher ao roubar o menino. Do mesmo modo, o pé esquerdo do menino, virado ao contrário, sugere o próximo movimento do garoto, de fuga!

Em sua narrativa *Cena de Rua*, Angela não se pauta em elementos tal como se apresentam na realidade. Sua apropriação do traço infantil, assim como o uso das cores, as distorções, etc. são empregados como fatores que deflagram a intenção do sujeito da ação, compondo, desta forma, a estética da narrativa.

A formação pessoal do artista, também, está diretamente relacionada à sua atuação artística. Vivemos impregnados de referências. Estamos imersos num mundo que nos oferece informações a partir das quais nos alimentamos constantemente. Ao nos apropriarmos das referências, agregamo-las ao 'banco de dados' de nosso repertório de vida. O repertório imagético é formado de inúmeros modos. Os três artistas narram que suas referências imagéticas decorrem de suas experiências vividas desde a infância. O artista cria uma imagem a partir de seus referenciais de vida e projeta na imagem o universo visual que ele visualiza e acredita como favorável. Estamos imersos em uma gama de imagens que, em confluência, criam e reelaboram, constantemente nosso repertório imagético. Essas imagens fazem-se necessárias, também, na leitura da imagem, na constituição dos significados. Luís Camargo relatou que os artistas buscam e referenciam outras imagens, o cinema, a música e a cultura em geral na elaboração de suas narrativas visuais.

A imagem nunca está sozinha. Você pode ter um livro só de imagem, mas ela pode evocar histórias. Precisamos relativizar um pouco esse conceito, quando falar de livro de imagem, sem perder de vista que a gente vive numa sociedade que todas essas linguagens interagem. O artista naturalmente quando ele cria, ele cria com todo esse universo visual e de histórias que ele tem dentro dele. (CAMARGO, 2008)

Do mesmo modo, a evocação de outras referências é necessária no contato com as imagens, na observação, na apreciação e reflexão sobre as imagens.

4.2.2 - O Enquadramento e a Construção de Sentidos

O enquadramento é um dos componentes da linguagem visual, ao lado da cor, da técnica, da luz, do material, etc., sendo que todos esses elementos podem favorecer e instigar a leitura de uma imagem. O artista elege o ângulo que lhe parece apropriado para narrar determinada cena e esta sucessão de escolhas é responsável pela condução do olhar do leitor, o qual é direcionado pelos elementos que compõem a imagem. O espectador decifra os sentidos da imagem a partir da cultura visual da sociedade na qual está inserido; o processo não é racional, e sim intuitivo. Ele leva para a leitura a sua história pessoal. O artista estrutura a imagem colocando suas expectativas em relação à sequência que as imagens devam ser lidas e dos signos que serão compreendidos. No entanto, o artista não domina os modos de leitura e, em alguns casos, não tem claro para si por que estruturou a imagem de uma determinada maneira.

O livro de imagem encontra-se em um suporte com delimitações claras que os encaixam em formatos. Inúmeras são as formas de desenvolver a criatividade dentro do processo criativo. No espaço da experimentação que o livro de imagem permite, na qual a imagem que comanda e tem privilégio de permanência, os formatos dos livros podem ser subvertidos.

Nos títulos que estudamos neste estudo, dois deles têm o formato diferenciado do padrão. O livro *Cântico dos Cânticos*, de Angela Lago, apresenta perspectivas diferentes em cada imagem, constituindo esta diferenciação significados diversos. A mesma imagem, neste livro-enigma, quando vista de modo inverso, terá outro sentido. Se observarmos as imagens seguintes (imagens 30 e 31), que nos remetem aos enigmas de Escher²¹, criamos sentidos diferentes, no qual na primeira imagem vemos um personagem próximo e outro, acima, distante. Esta alteração desestabiliza nossas certezas de percepção visual e de espaço.

²¹ Maurits Cornelis Escher foi um artista gráfico holandês conhecido pelas suas xilogravuras, litografias e meios-tons, que tendem a representar construções impossíveis, preenchimento regular do plano, explorações do infinito e as metamorfoses - padrões geométricos entrecruzados que se transformam gradualmente para formas completamente diferentes. (fonte: www.mcescher.com/indexnl.htm, acesso em 20/05/2010)

Na segunda imagem esta percepção torna-se mais inquietante, já que o que as colunas e os pavimentos estão mais salientes. A proposta deste livro é que a leitura possa ser feita de ambos os lados e percebemos neste exemplo que a significação ocorre em planos diferentes. Seu intuito era construir um livro circular, sem indicar uma forma fixa de leitura. Sua preocupação recaiu inclusive sobre o logotipo da editora:

Não podia ter nada de cabeça pra baixo, evidente, eu não queria, no projeto, então eles me deram licença pra fazer isso. (LAGO, 2008)



Imagens 30 e 31: *Cântico dos Cânticos*, Angela Lago, 2005.

Resoluções que podem parecer, para um olhar mais displicente, detalhes, adornos na imagem, têm características próprias que conduzem o olhar e instigam o manuseio. André Neves, na construção do percurso percorrido pela personagem no livro *Casulos*, subverteu o sentido da leitura tradicionalmente empregado de leitura horizontal. Ampliando o campo de visualização do trajeto da menina, André construiu a narrativa guiando a leitura do ponto mais baixo da página para o mais alto. O virar da página, de baixo para cima, nos indica que a leitura ocorre de forma análoga. (imagens 32 e 33)



Imagens 32 e 33: *Casulos*, André Neves, 2007.



Imagens 34 e 35: André Neves demonstra o sentido de leitura

Geoff Fox (1996) tem um artigo no qual tece algumas considerações sobre o processo de construção de sentidos na leitura de livros de imagem. Para o autor, o modo de leitura de livros de imagem difere da leitura de um texto linear, por exemplo. Na narrativa visual, o leitor avança e recua as páginas num movimento de busca de significados, que pedem a retomada da leitura, para que os significados sejam apreendidos. Embora nosso olhar percorra a sequência esquerda/direita, a leitura de imagem acontece numa varredura visual não-linear, guiada, sobretudo, pela composição da imagem (p.163). Os jogos de busca de significados que os artistas colocam nas composições de imagem, para Fox, constituem um dos elos mais significativos na relação afetiva que a criança tem com seu objeto leitura, que o instiga a buscar, nas retomadas de leitura, mais significados.

Outro ponto colocado por Fox (ibidem) é que o livro de imagem, assim como o leitor, está inserido num contexto visual e que o fato de as crianças buscarem estas conexões intertextuais favorece a compreensão das imagens e amplia sua capacidade de relacionar-se com a literatura e outras produções gráficas.

A linguagem da narrativa visual dos livros de imagem se apropria de soluções presentes em outras mídias que circulam na atualidade, tomando emprestado das histórias em quadrinhos (HQ's) e também do cinema, esquemas de enquadramento, percurso e passagem de tempo etc., utilizados para a construção de encadeamentos visuais. De acordo com Rowe (1996), os livros de

imagem sem texto²² são elaboradas pelos artistas tomando empréstimo de recursos narrativos de outras mídias, pois o desafio deste gênero está na representação da passagem do tempo. Nos quadrinhos, por exemplo, a estrutura narrativa se alicerça em recursos visuais. O som, o movimento, os planos são todos elementos que se ancoram e se resolvem na imagem. No uso dos recursos dos HQs, de acordo com Moacyr Cirne (1979),

Sempre é necessário criar um clima visual dramático, quer pelos cortes dos quadros, pelo arsenal onomatopaico, pelo desenho do plano, pela colocação exata do balão (com as alternativas metalinguísticas)(p:28).

Percebe-se que os artistas têm consciência disso. Graça Lima explicou como estruturou a sequência das imagens (imagens 36 e 37) e os modos que alicerçou a narrativa de seu *Noite de Cão*:

É como se você tivesse fazendo um quadrinho, a sequência de um quadrinho. [...] um recurso pra fazer essa percepção da passagem (de uma página a outra), seria que esse retângulo ele dá o limite, quase o do quadrinho, como se ele passasse pro outro. Então, como é área menor, ele vai estar sempre dentro do seqüencial, na contação que a gente faz na história em quadrinho. (LIMA, 2008)



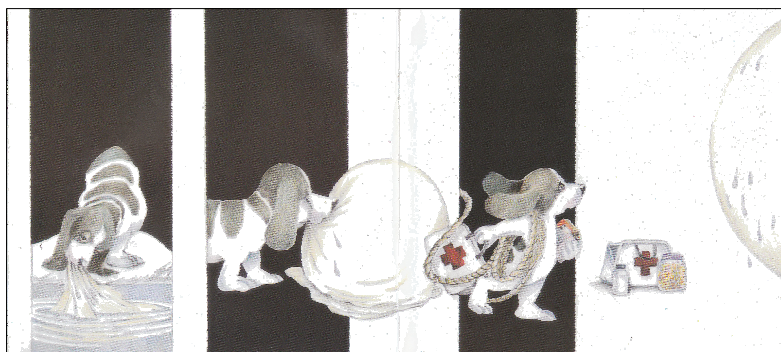
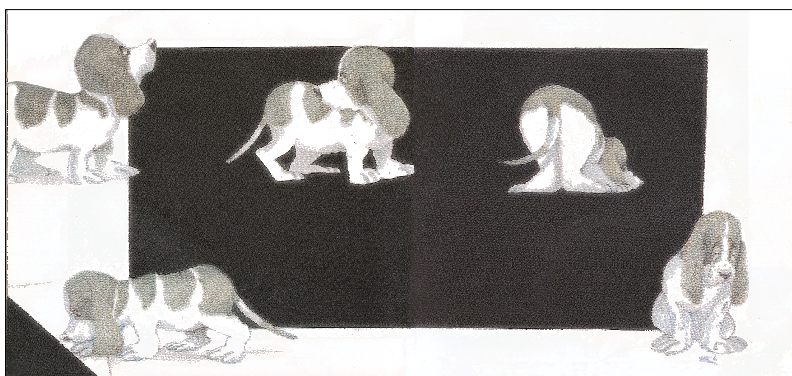
Imagens 36 e 37: Noite de cão, Graça Lima, 1987.

²² "wordless picture books"

O recurso visual do quadrinho foi apropriado na construção da narrativa visual do *Noite de Cão*, assim como em diversos outros títulos de livros de imagem. A linguagem visual estruturada pelos quadrinhos consiste numa sequência visual pré-estabelecida que necessita ser interpretada para que haja compreensão. Ainda, de acordo com CIRNE,

A estesia dos quadrinhos não se limita ao quadro bem desenhado, cujo plano seja capaz de revelar um perfeito enquadramento. É necessário que haja uma dinâmica estrutural entre todos os quadros, criando movimento e ação formais. (1979:35)

A mudança de posição, assim como o deslocamento do personagem, representa uma dificuldade tanto no nível de representação para o artista, assim como para a criança pequena no momento da leitura. Para a criança pequena, o recurso da repetição do personagem no mesmo quadro, representa diversos personagens. Como podemos ver nos exemplos de imagens do livro *Noite de Cão* (imagens 38 e 39) a repetição do cachorro é empregada para demonstrar a passagem do tempo, assim como o deslocamento do personagem.



Imagens 38 e 39: *Noite de Cão*, Graça Lima, 2007

Essa estratégia é tomada de empréstimo do desenho de animação, na qual a justaposição dos personagens confere a ilusão de deslocamento. O entendimento dessa situação de deslocamento por repetição é aprendida no contexto da cultura, através da mediação. Na interação com outras pessoas e os objetos de leitura, como quadrinhos, animações, cinema, etc., cria-se familiaridade com a lógica da linguagem visual possibilitando que consigamos ler a imagem com suas especificidades.

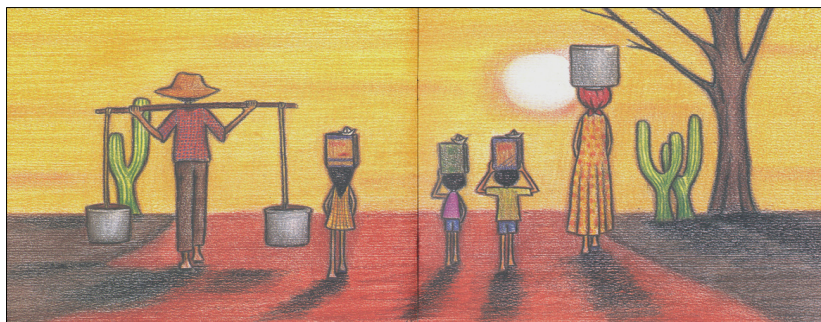
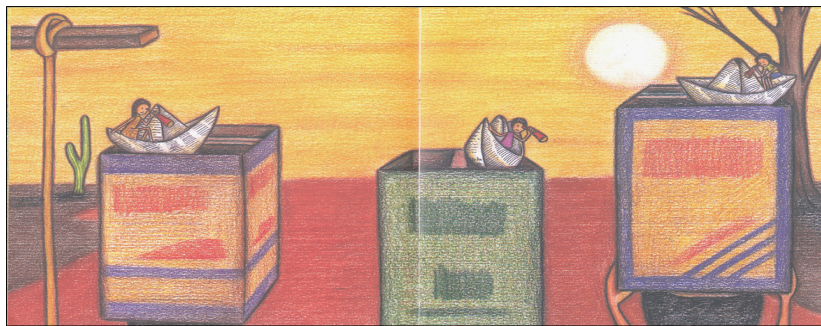
O diálogo que o livro de imagem desenvolve com outras mídias enriquece sua leitura e amplia suas possibilidades de compreensão, conectando o livro de imagem com o contexto cultural no qual está inserido. O computador, a internet, a televisão, jogos eletrônicos e diversos outros equipamentos tecnológicos estão presentes na vida da criança atual, que já nasce imersos nesta realidade. Ignorar esta condição é retroceder frente a uma realidade que inspira a multidisciplinaridade, em que as tecnologias do cotidiano interagem que modo dinâmico. O livro de imagem, como um campo de experimentação, aponta que vislumbra este diálogo, esta conexão com outras mídias.

O enquadramento cinematográfico serve, também, de inspiração para algumas propostas de composição da imagem. Atualmente o mercado cinematográfico dedica inúmeros filmes ao público infantil, que tem familiaridade com esta mídia. O plano aberto, o *zoom in* e o *zoom out* são recursos empregados, por exemplo, por André Neves em seu livro *Seca*. A centralização das personagens na composição das páginas enfatiza quem são os protagonistas desta narrativa; do mesmo modo, a aproximação e o recuo ambientam a cena e insere-nos na imaginação das crianças ou distancia-nos, expondo a realidade.

Na sequência, (imagens 40, 41 e 42) apresentamos uma série de imagens que foram compostas com o *zoom out*, dando a ilusão que as personagens estão indo embora, fechando a narrativa. O próprio artista revela que simula o enquadramento cinematográfico na composição de suas imagens. André disse que quando iniciou seus projetos de livros de imagem consultou inúmeros títulos buscando entender a lógica interna deste tipo de produção e seus modos de apropriação de outras linguagens artísticas:

Eu tinha que entender o enquadramento. Às vezes, as pessoas dizem que meu enquadramento é quase como cinema. Que tem essa aproximação e vai tendo uma construção da cena. Foi exatamente isso que pensei. (NEVES, 2008)

O enquadramento de uma composição representa um fator muito importante na estruturação de uma narrativa, pois será a partir dela que o desenvolvimento da história ocorrerá. O ponto de vista do narrador também é deflagrado de acordo com o enquadramento, o que cria os percursos sensíveis que o leitor deve buscar na narrativa.



Imagens 40, 41 e 42: Seca, André Neves, 2000.

4.3 - Rede de Criação: o outro no processo de criação

Empregamos nesta categoria o termo redes de criação, que tomamos de empréstimo do título da obra *Redes de Criação*, da Prof^a Dr^a Cecília Salles, que coordena um grupo junto à PUC-SP que desenvolve pesquisas sobre processos criativos. Entendemos como ‘rede de criação’ todas as influências que se fazem presentes no processo de criação de uma obra.

A complexidade que permeia o fazer artístico não está vinculada, apenas, ao fazer artístico e sua intencionalidade. A obra sofre intervenções que extravasam o próprio controle do artista. Se pensarmos em um livro de imagem, por exemplo, um palpite de um amigo sobre uma imagem, o trabalho dos demais artistas, a consulta por parte do artista buscando uma opinião sobre seu trabalho, a qualidade de impressão do material, um funcionário que opera a máquina de corte na gráfica, etc. todos estes são elementos que interferem no fazer artístico, influenciando na obra final e na sua circulação. Com isso, o trabalho executado pode mudar, entre aquela idealizada pelo autor e o produto como se mostra uma vez finalizado na estante de uma livraria.

Foram recorrentes nas falas dos artistas entrevistados a presença e interferência de outrem nos processos. Dividimos os elementos externos do idealizado pelos artistas em dois pontos: o que soa como interferência favorável e a interferência adversa.

4.3.1 - Interferência favorável: desenho impregnado de outrem

A questão da troca entre o artista e seus companheiros na busca de enriquecer seu trabalho emergiu das falas de Graça Lima e Angela Lago. Percebemos, inicialmente, que uma das influências mais interessante nas produções voltadas para a infância são justamente aquelas que remetem às produções plásticas das crianças. Assim, a influência do desenho infantil pode estar presente no fazer artístico de artistas que criam imagens para crianças, como inspiração e/ou idealização.

Graça tem dois filhos, mas diz que não os consulta constantemente sobre seu trabalho:

Não costumo perguntar muito pra eles; ela [a filha da Graça] desenha o tempo todo. Muito mais do que eu quando era pequena. E ela interfere muito. Ela olha, comenta. Muitas vezes o desenho dela também está dentro do meu. (LIMA, 2008; grifo nosso)

Graça afirma que não consulta seus filhos sobre a pertinência das imagens que cria, no entanto, ela própria incorpora a seus desenhos as soluções, traços e combinações dos desenhos de sua filha.

A aproximação com o universo infantil de modo direto se mostrou mais evidente na fala de Angela Lago, quando diz que se pauta nos desenhos e comportamentos específicos das crianças em busca da reelaboração de seu trabalho.

Atualmente quem dá muita opinião no meu trabalho é o J., ele tem sete anos. Eu fico prestando a maior atenção em tudo o que ele fala. Eu acho que eu tenho muita coisa pra aprender com ele, nós desenhamos juntos e eu presto muita atenção na maneira de ele desenhar, eu acho que é muito criativa e me dá muitas dicas mesmo. Eu peço muita opinião pra ele, nós discutimos muito, nós brincamos juntos. Um deles é entrar dentro das histórias e tentar percorrer caminhos diferentes, ele me fala o que que ele tá vendo, e às vezes eu modifico meu desenho porque eu percebo que não tá claro, eu modifico pra ficar claro pro J.. E é difícil você encontrar gente que fala a verdade, são catadas a dedo. Criança fala. O J. atualmente é o meu mestre. Cada época a gente tem um guru. (LAGO, 2008)

A amizade e troca entre os ilustradores de literatura infantil foram bastante perceptíveis quando estivemos presente na Feira do Livro, em Porto Alegre, em 2008. A relação afetiva estabelecida entre alguns deles durante as oficinas, palestras e, também, nas conversas na sala dos autores, assim como nas entrevistas com os demais artistas foi um elemento intrigante para nós. Esta relação transcende a relação competitiva colocada pelo mercado editorial. Graça Lima coloca esta questão no início de sua fala, narrando sobre a união de alguns ilustradores quando da criação da SIB (Sociedade dos Ilustradores do Brasil):

Uma das características que eu acho legal, é que, realmente, você não vai ver ilustrador falando mal de ilustrador. E você não vai ver o pessoal com medo de perder espaço - pelo menos nesse agrupamento que eu conheço mais. (LIMA, 2008)

André Neves tem amizade com outros ilustradores, sendo, também, amigo de Graça Lima. Elma, conhecida ilustradora de literatura infantil é, também, irmã de André. A troca de experiências, sobre o fazer artístico entre os artistas certamente enriquece suas práticas.

Graça reconhece a influência de outros ilustradores em seu fazer artístico. Ela é sócia de uma empresa de criação juntamente com os ilustradores Mariana Massarani e Roger Mello, autores e ilustradores de literatura infantil, e diz sobre as trocas que estabelecem:

Eu sinto que a gente tem uma influência muito grande no trabalho um do outro que não é o traço, é a dinâmica, a gente se fala todo dia. O Roger, tudo que ele vê ele traz, a Mariana é uma pesquisadora de internet compulsiva, ela acha coisas impressionantes, que nos alimenta. Eles têm isso de coletar, trazer, e a gente o tempo todo tá junto, a gente sempre tá lendo, tá discutindo, e não é leitura de imagem, é leitura geral. Acho que tive essa troca incessante o tempo todo. (LIMA, 2008)

A presença do outro é marcante, também, na construção do repertório visual do artista. Durante os dizeres dos artistas encontramos muitas memórias da infância, nas quais os artistas as remetem como parte de sua formação na observação e exploração visual do entorno. Cada um dos artistas vive em uma região do Brasil, lugares estes que possuem uma riqueza cultural muito específica, mas que estão imbricadas numa cultura brasileira geral.

André Neves é pernambucano e traz impregnado em suas imagens e narrativas a cultura popular própria da região nordeste. No livro *Seca* ele expõe poeticamente as condições de vida de pessoas que vivem no árido da região nordeste. Do mesmo modo, em seu livro *Mestre Vitalino* ele (re)apresenta a obra do ceramista pernambucano de mesmo nome. Ainda, André Neves, em seu livro *Sebastiana e Severina*, ao criar a narrativa pautada em elementos da cultura popular, situa sua história na cidade natal de sua mãe, explicando, também, ao final do livro, os elementos daquela cultura que foram trazidos na história. Vivendo

atualmente em Porto Alegre, André Neves criou a história *Maria Peçonha*²³, baseada no imaginário popular da região sul.

Para Graça Lima, a mediação realizada pela mãe foi fundamental na criação da capacidade de observação, à qual está muito relacionada ao seu trabalho. Ela atribui a formação do seu repertório imagético quando criança ao estímulo visual que a mãe lhe oferecia:

Eu vivi uma exploração visual enorme que minha mãe estimulava. Esse livro pra mim foi o mundo mesmo. Foi o observar. O que você é capaz de estimular, não só observar. Então acho que me determinou muito foi essa construção que ela fez. Meu irmão não desenha, mas meu irmão escreve. De uma forma ou de outra ela potencializou muito essa coisa na gente. (LIMA, 2008)

4.3.2 - Adversidades do processo criativo

Das interferências adversas causadas por outras pessoas no processo criativo que constaram nos dizeres dos artistas todas se referiam à forma final de seus projetos artísticos: os livros impressos.

A obra produzida pelos artistas precisa ser reproduzida e inserida no suporte-livro. Existem inúmeros modos de produzir um livro, variação esta que abrange desde o tamanho do objeto até a gramatura do papel.

Muitas questões influem na elaboração do projeto do livro, sendo necessárias escolhas prévias deliberadas pelas editoras quanto à sua proposta de livro. Por exemplo, gradativamente o custo de produção encarece de acordo com a gramatura das páginas de miolo e de capa, já que o papel representa um alto custo na produção. Do mesmo modo, a presença maciça de imagens, o tipo de papel que se faz necessário, acrescentam ao livro um valor. Por estes motivos, as editoras se valem de alguns recursos em busca de diminuir os custos de produção.

²³ Neves, André. *Maria Peçonha*. São Paulo: DCL, 2004.

Alguns livros de imagem contam com algumas imagens coloridas no padrão 4 cores, intercaladas com imagens preto/branco. Esta forma de apresentação tem por único motivo o abatimento no custo de impressão.

Outro recurso despendido pelas editoras no barateamento é a utilização de capa flexível. Embora diminua bastante o custo, este tipo de capa representa maior vulnerabilidade do livro. Sua durabilidade também será menor, dada a manipulação enfática empregada pelas crianças pequenas quando interagem com ele.

Dos livros estudados apenas *Cântico dos Cânticos* possui capa dura. Este tem o dobro do tamanho normalmente utilizado nos livros de imagem, mas seu valor é três vezes maior.

Transpareceu a insatisfação de Graça Lima em relação à impressão diversas vezes durante sua fala, mostrando as nuances e matizes que se tornavam imperceptíveis ao serem reproduzidas.

Apontando (imagem 43) os originais das imagens do livro *Sai da lama jacaré*, ela diz

Você vê como a cor muda, você vê dessa página pra essa como a cor muda... Tem também o detalhamento, tá vendo, como chapa? Tá vendo aqui, aqui tem uma nuance de passagem de cor que aqui não dá pra ver. (LIMA, 2008)



Imagem 43: Graça Lima aponta as diferenças entre o original e o livro.

Esta diferença em relação ao efeito poético que o artista vislumbrava através de seu processo de criação gera no artista uma insatisfação em relação ao seu próprio trabalho, pois sua intencionalidade inicial sofre alterações profundas, ainda que esta percepção esteja apenas em seu pensamento. Os leitores não viram os originais e, com isso, não podem avaliar se está melhor ou pior. Embora Graça Lima reconheça que a maioria dos leitores não terá a percepção de que uma nuance de tons tornou-se cor chapada, como artista ela não aceita esta mudança e sente-se insatisfeita em relação à direção dada ao seu trabalho.

Na tentativa de demonstrar as mudanças que sofrem as imagens ao serem reproduzidas, Graça Lima expunha os originais das imagens nos lançamentos dos livros nas livrarias.

Ao discorrer sobre um livro recém lançado no qual a editora lhe avisou que o nome do autor havia sido impresso um pouco acima do planejado ela diz:

Quando você faz a técnica, você faz pensando que vai sair um negócio. Mas na hora de passar pra gráfica o nome colou aqui em cima. Isso pro público em geral, o público nem percebeu, mas pra mim, é uma morte ver que o nome tá lá em cima, mas enfim, a gente conserta depois.(LIMA, 2008)

Outra pessoa pode interferir no efeito de uma imagem seja na impressão, assim como pelo corte da página. Em relação ao corte dado na imagem, este pode comprometer o entendimento da imagem. André Neves defende que o corte da página não pode ser feito displicentemente e que o operador da máquina de corte deveria se ater ao significado do livro:

Às vezes, o livro passa por várias mãos até sair da gráfica. Às vezes, existem pessoas que trabalham na produção mas que não entram no universo do próprio livro que fazem. (NEVES, 2008)

O suposto descomprometimento em relação ao conteúdo do livro pode gerar empecilhos ou obstáculos na leitura da imagem. Se o corte do livro é realizado em local não conveniente, pode comprometer a leitura. Os enquadramentos direcionam a leitura. O artista compõe as imagens criando tensões e caminhos que conduzem o olhar do observador da imagem. É por este motivo que os artistas sentem-se incomodados em relação à possibilidade de

displícência na produção das obras. Esta é uma parte fundamental na produção do livro e os artistas solicitam provas de impressão antes de liberar a produção. Este procedimento é uma forma de proteger a imagem, buscando maior fidedignidade em relação ao idealizado/criado pelo artista. André Neves discorre sobre sua postura em relação à produção:

O livro é um produto. Eu tento acompanhar o máximo a produção. Eu faço questão de ver uma prova dos meus livros antes de impresso, mas no caso não foi possível. Vi uma prova rápida no computador. Descuidei, e eles foram adiante. (NEVES, 2008)

O artista se refere nesta fala à última imagem (imagens 44 e 45) de sua narrativa visual *Casulos*, na qual o desfecho da narrativa se revela, quando acabaram-se as borboletas, mas resta um casulo e a menina foi embora sem perceber. Este final retoma o desenvolvimento de muitas histórias, com a sugestão da circularidade.



Imagem 44: detalhe do livro *Casulos*.

Imagem 45: *Casulos*, André Neves, 2008.

Se na hora da impressão tivessem visto que se essa imagem subisse um pouco mais, se o corte não ficasse rente à flor, a leitura seria favorecida. (NEVES, 2008)

A insatisfação é própria do fazer artístico, seja por interferência externa ao processo criativo, seja pela inquietação do artista, na busca de superar-se, renovar-se, questionar-se, etc. Os artistas colocaram nas entrevistas suas insatisfações, a gana de sempre reinventar o seu ofício:

E tem uma sensação engraçada toda vez que eu vejo um trabalho depois de pronto, eu não quero ver nunca mais. A gente tem um estranhamento porque a gente vê que não ficou como a gente fez. Dá uma sensação ruim. (LIMA, 2008)
Trabalho com a insatisfação, sempre. Quando acabo uma arte, já estou insatisfeito. Mas é a essência de todo artista, isso que faz crescer. Modificações, modificações. (NEVES, 2008)
Apenas quero trabalhar, cada vez mais, por prazer. (LAGO, 2008)

A discussão sobre a insatisfação perfaz toda a problemática levantada neste estudo. As insatisfações decorrem da complexidade que envolve o processo criativo do artista, com todos seus anseios e expectativas pessoais em relação ao seu trabalho; estes, entretecidos aos rumos que são tomados pelos frutos de seus processos. O livro finalizado tem vida própria e sua emancipação foi-lhe garantida no momento que o artista considerou finalizado a obra. Quando o produto é encaminhado à editora, ao artista cabe, ao máximo, aprovar a primeira impressão.

As produções de um artista correspondem, também, a uma rede de trabalho que dialogam entre si. As resoluções acertadas em determinada obra servirão de esteio para obras futuras, assim como erros e percalços serão metas a superar-se em outras. A investigação e experimentação fazem parte do cotidiano do artista que produz narrativas visuais, ilustrações de livros infantis, e qualquer outra obra que visa ampliar as possibilidades de leitura. A experiência dá ao artista ferramentas que permitem maior segurança no momento de criação, assim como subsídios poéticos na construção de sua imagem.

Cada artista compartilhou generosamente suas concepções em relação à criança, ao trabalho artístico, assim como narrou as especificidades de seus

processos de criação. Esta aproximação aos modos e meios que contextualizam a construção das imagens narrativas, aliado à leituras na temática, ofereceu-nos subsídios para sugerir caminhos a serem percorridos na busca de aprofundar a leitura da imagem. Estas reflexões tiveram por intuito contribuir na reflexão de mediadores que buscam usufruir e favorecer um dos maiores atributos do homem: a fruição artística.

5. O livro de imagem e suas implicações educativas

“O lugar da história pra mim é o lugar do
aprendizado, de um aprendizado muito profundo”.
Angela Lago

Vimos que a constituição do livro de imagem abarca elementos de diversas naturezas e se submete a questões que fogem ao controle de seus próprios criadores. Pudemos observar nos capítulos anteriores as intenções poéticas e formativas que são calcadas nas imagens pelos artistas.

As imagens produzidas para o público infantil tendem a ter uma intencionalidade educativa. Nosso olhar confronta-se incessantemente com imagens que, num movimento contínuo, educam, no sentido de demonstrar padrões e estéticas diferenciadas.

Para a criança pequena a oferta diversificada de imagens é essencial na formação de um referencial. No entanto, a sociedade atual explora a imagem de modo arbitrário e, muitas vezes, de modo descabido, seja com imagens de um estipulado padrão de beleza, seja com o uso de imagens pela publicidade infantil, ou com a violência em desenhos animados. Como adultos mediadores do mundo, devemos ter a consciência de que nem todas as imagens que objetivam as crianças são inofensivas e inocentes. Como adultos, mediar o exercício de leitura de imagem é um modo de oferecer subsídios para que as crianças possam discernir o que lhes é favorável e o que lhes é prejudicial.

Por este viés, buscamos apontar algumas direções na mediação da leitura da imagem. Acreditamos que o exercício de leitura de imagem através dos livros de imagem é modo singular de desenvolver algumas habilidades, tais como: a compreensão das estruturas narrativas primordiais, como espaço, tempo, continuidade, etc.; a expressão verbal através da contação de histórias; a expressão pictórica a partir da recriação das imagens; o espírito cooperativo no compartilhamento de livros de histórias; e, sobretudo, a contemplação artística.

Antes, no entanto, de pensarmos em mediação e em seus propósitos, devemos refletir sobre as especificidades das crianças na experiência estética. A

experiência estética consiste na relação entre sujeito e o objeto (estético). Ainda, de acordo com Duarte Jr., a beleza ou experiência estética encontra-se

Na relação onde os sentimentos entram em consonância com as formas que lhes tocam, vindas do exterior. O prazer estético reside na vivência da harmonia descoberta entre as formas dinâmicas dos sentimentos e as formas da arte (ou dos objetos estéticos). Na experiência estética os meus sentimentos descobrem-se nas formas que lhes são dadas, como eu me descubro no espelho. Através dos sentimentos identificamo-nos com o objeto estético, e com ele tornamos um. (2008:93)

Esta colocação a respeito da experiência estética reafirma o caráter subjetivo da experiência, no qual cada sujeito responderá de um modo frente à mesma experiência. Assim,

a arte não exprime significados, mas exprime sentidos. Sentidos não-conceituáveis e irreduzíveis à palavra. A arte abre-me um campo de sentido por onde vagueiam os meus sentimentos, encontrando ali novas e múltiplas maneiras de ser. [...] As ambiguidades e as múltiplas possibilidades de sentidos são desejadas. (ibidem)

Essas considerações concernem, mais especificamente, ao universo adulto da experiência estética. Para a criança, o valor da experiência consiste na significação incutida na ação. A criança relaciona-se com o mundo de forma interativa e lúdica, de modo que sua relação com a arte ocorre de modo semelhante. Para João Francisco Duarte Jr., “a arte se constitui muito mais numa atividade, num fazer, do que um objeto a ser fruído”, no caso da criança (2008:111). Deste modo, o importante e fundamental na experiência estética da criança é o processo, no jogo lúdico de interação com o objeto, na recriação de suas experiências pessoais, reorganizando, assim, seu mundo. (ibidem: 112) Para a criança pequena, arte significa atividade, movimento e sua satisfação artística consiste exatamente no fazer,

para as crianças a arte não tem um valor estético. Sua expressão não se pauta em determinadas regras ou códigos, visando a produção de obras bem acabadas e harmoniosas. Seu trabalho visa a comunicação (principalmente consigo mesma) e a organização de seu mundo.(ibidem: 114)

Não obstante, a criança tem contato com obras de arte produzidas por outras pessoas. Sua interação e recepção se dará de modo diverso do adulto. Ela não busca significados que o artista inseriu na imagem e, muito menos o que ele vislumbrou comunicar. A criança buscará aproximar o objeto do seu cotidiano e suas experiências, buscando significação da ação de interação. As obras de arte que são ofertadas às crianças não precisam servir de exemplo, como parâmetros estéticos. A variedade imagética serve de ampliação do repertório visual, buscando pluralizar suas referências e não criar um padrão. Como colocamos anteriormente, o cuidado na escolha das imagens e o encaminhamento que será dado deve ser minucioso, já que elas representam uma forma muito pregnante de educar, formar padrões, de criar estereótipos. Assim como disse, também, Graça Lima, a imagem pode ampliar nosso espectro; do mesmo modo, pode nos tornar vítimas. Pois, “através da arte chegamos a conhecer nossos sentimentos, mas ela amolda-os (educa-os) segundo determinados padrões e códigos simbólicos”. (DUARTE JR., 2008:107)

5.1 Leitura e interpretação de imagem

As crianças, em geral, gostam de desenhos. Cientes deste fato, as imagens destinadas às crianças são compostas, sobretudo, por desenhos. A imagem é um caminho interessante porque motiva a criança a interagir. No entanto, nem tudo que lhes é oferecido representa um conteúdo que seja compatível com a idade e sua expectativa.

As imagens estabelecem diálogo, se relacionam por interface; do mesmo modo, elas buscam, se remetem e constroem referenciais. Deste modo, o conteúdo do que é ofertado às crianças deve condizer com as expectativas de formação destas crianças.

Os artistas cujos processos de criação foram objeto deste estudo, tinham muita consciência do poder que as imagens têm em contato com crianças. Graça Lima discorreu sobre a importância de aprender a ler e interpretar as imagens. Na sociedade nos moldes atuais, nos deparamos com imagens em todas as

instâncias das relações, que são empregadas com os mais diversos propósitos. Elas interpelam tanto crianças quanto adultos com diversos discursos imagéticos, oferecendo parâmetros, estilos de vida, de consumo e de existência. Para Graça Lima, a importância da capacidade de leitura de imagens se deve ao fato de a imagem ser empregada de modo arbitrário. Assim,

Ao mesmo tempo que a imagem tem uma função que pode ser uma função de elevação que é a coisa do prazer que ela é capaz de te dar, ela também pode te tornar refém. Porque as imagens estão aí, construindo ideologias; não é por nada que a gente tem a ideologia da menina que é erotizada desde pequena, por exemplo. E que ao longo do tempo você vai construindo discursos imagéticos que são bonitos que você não consegue mais ver o que tem por trás dele. E eu sinto que cada vez mais os conteúdos são mascarados com isso; se você não está apto para perceber isso você é engrupido. (LIMA, 2008)

As imagens carregam discursos imagéticos que educam. A leitura crítica da imagem possibilita ao sujeito que ele crie seu julgamento a partir de seus referenciais. No entanto, para que seja considerado 'leitura de imagem' não basta visualizar. É necessário interpretar! Para apreender uma imagem, é necessário dispor de um tempo para contemplá-la e buscar em sua composição o que os elementos buscam comunicar.

Cada indivíduo fará uma leitura de acordo com sua perspectiva de vida, em maior ou menor grau de aprofundamento, de acordo com sua experiência. A compreensão não é imediata e garantida. Não basta a presença da imagem e identificar o tema a que ela se refere. É preciso trabalhar o sentido da imagem, explorando os significados que se constroem ao longo da leitura e mostrar como a linguagem colabora para dar o sentido. O desencadeamento da narrativa por imagem exige um exercício de idas e vindas pelas páginas, para que as conexões narrativas sejam apreendidas. Neste movimento de leitura, vasculhando as imagens e suas sequências, encontra-se um dos prazeres da fruição.

A diferença de cada leitura está na diversidade das pessoas. O ambiente narrativo possibilita uma experiência singular, como Ciça Fittipaldi, ilustradora diz

Lá, o espaço desconhece a hierarquia formal que cria a ilusão de realidade; é um espaço lúdico, mas convincentemente habitável,

que propõe uma realidade própria, específica: a alternativa visual engendrando conhecimentos. (2008: 97)

O livro de imagem agrega inúmeros leitores, que farão as leituras relacionadas com a experiência de vida do leitor. Luís Camargo defendeu na sua entrevista que o livro de imagem não se restringe ao universo das crianças pequenas.

Uma coisa muito bonita na literatura infantil é ela permitir diferentes leituras de acordo com a maturidade do leitor. Uma coisa é um texto difícil, elaborado, com muitas referências culturais, que só permite a leitura de um adulto, muitas vezes um adulto bem informado. Outra coisa é aquele livro que na sua simplicidade consegue ter uma riqueza muito grande. (CAMARGO, 2008)

Os livros de imagem, deste modo, podem ser para públicos bem variados. De acordo com as experiências, a leitura será realizada. O livro de imagem permite que a criança imagine a história a partir de suas percepções, sendo guiada através das marcas calcadas pelo artista durante seu processo de criação.

Os significados colocados pelo artista esperam ser lidos pelo leitor, mas, como já colocamos anteriormente, o leitor vê a imagem a partir de suas experiências e referências anteriores. Luís Camargo narrou suas expectativas em relação à leitura de imagem que continham elementos visuais que não faziam parte do universo imagético no qual as crianças estavam inseridas, a partir de uma sua experiência como editor-assistente de uma editora. A narrativa por imagens fazia referência a situações da História.

Uma preocupação minha era em que medida as crianças iam compreender aquele livro que tinha muitas referências visuais e culturais que não fazem parte do repertório das crianças de hoje? E quando eles recontaram, aquilo que fazia referência a momentos da história, aquilo que eles não conheciam eles simplesmente ignoraram. (CAMARGO, 2008)

Ao virar as páginas, as crianças compreendem no processo de ampliação de suas experiências os elementos de composição da imagem e de como ocorrem as manifestações narrativas no livro. Este processo de leitura visual promove um movimento em busca de coesão, organização, mobilizando habilidades tais como a construção da sequência narrativa, ampliação da capacidade de observação de

imagens, busca pelo significado de determinados detalhes. A passagem pela interpretação das imagens em sequência serve, também, como estímulo à leitura de textos verbais, ou seja, promove o interesse pela a leitura de histórias escritas.

Não obstante, a leitura de imagem está atrelada à ideia de fácil leitura e que, portanto, até uma criança pequena pode fazer. A leitura da imagem, ao contrário do que se imagina, está associada ao complexo desenvolvimento cognitivo da criança. Além disso, o artista inclui em sua imagem diversos elementos que podem ser buscados por diferentes olhares, por diferentes experiências. Neste sentido é que defendemos que o leitor projeta suas experiências na leitura das imagens, e se coloca como ser ativo na compreensão dos elementos da composição. Assim como Fox (1996), Luís Camargo afirma que

a pessoa que lê um livro de imagem, ela tem um repertório de imagens, ela tem um repertório de histórias, o livro de imagem ele tá circulando num ambiente em que circulam imagens, circulam histórias e eventualmente ele traz pra dentro dele esse repertório de imagem. (ibidem)

Neste ponto, Camargo defende que um bom livro de imagem se presta à leitura pelos adultos. Ao se colocar, o leitor amplia as narrativas que constam em um livro “infantil”, multiplicando as possibilidades de significação com a narrativa. Ainda,

A imagem nunca está sozinha. Você pode ter um livro só de imagem, mas ela pode evocar histórias. Precisamos relativizar um pouco esse conceito, quando falar de livro de imagem, sem perder de vista que a gente vive numa sociedade que todas essas linguagens interagem. O artista naturalmente quando ele cria, ele cria com todo esse universo visual e de histórias que ele tem dentro dele. (ibidem)

Não entendemos que o livro de imagem seja destinado somente àqueles que não dominam o uso da palavra escrita. Pelo contrário, a construção de práticas de leituras de imagem, isoladas ou em sequência narrativa, assim como a construção de práticas de leitura de textos escritos, ampliam significativamente nossa capacidade de escrita e imaginação, fazendo com que a qualidade da leitura, que se expande a cada passar de olhos, se desenvolva de forma exponencial. O grau de complexidade de uma imagem deve, assim como no texto

escrito, ser alterado circunstancialmente podendo, deste modo, instigar o leitor a buscar novos caminhos e possibilidades de leitura das diversas linguagens artísticas. Nosso olhar e o senso estético se apuram, e garantem habilidades para fruir as artes, por exemplo.

A leitura de imagem ultrapassa a mera identificação dos elementos presentes dentro da ilustração. O jogo existente entre os diversos elementos que compõem a ilustração é responsável pela construção e sustentação da narratividade da imagem e, por isso, a criação de tais ilustrações pede um alto grau de habilidade técnica e sensibilidade por parte dos artistas, do mesmo modo que exige um olhar mais atento do observador. Ainda, como Ciça Fittipaldi coloca, nós leitores

Adiantamos, atrasamos ou adiamos a sequência narrativa que está em leitura, retrocedemos para reler, rever, retomar algum fio narrativo deixado para trás, conferimos movimentos à narrativa, segundo nossos impulsos e vontades. (2008:102)

A contribuição que o artista oferece como mediador do mundo ao produzir uma imagem pode acarretar na formação das crianças a formação de um padrão estético, ampliação do repertório imagético, desenvolvimento da alteridade, etc. Frisamos que é imensa a responsabilidade do artista que produz imagens que serão oferecidas às crianças. A imagem não apenas comove ou alegra. Em sua leitura diversos sentimentos emergem e servem de referências para as crianças na organização do mundo. Ainda, os processos criativos dos artistas estão impregnados de intencionalidade. Deste modo, a postura do artista tem o potencial de vislumbrar a educação crítica e reflexiva, apresentando situações e padrões que contemplem a diversidade, a tolerância, o respeito. Este encaminhamento educativo não corresponde à moral e ao polimento; um indivíduo crítico em relação ao mundo é ativo, coloca-se, emociona-se, e, sobretudo, transforma o mundo em um lugar melhor, tornando-se melhor. Angela Lago discorreu sobre sua intencionalidade artística, ciente de seu papel educativo:

Embora eu não queira educar, no sentido de educar, eu quero ajudar as pessoas a crescerem. [...] Então o lugar da história pra mim é o lugar do aprendizado, de um aprendizado muito profundo. Que não é muito educado, no sentido de polimento. Ele é deseducado porque ele é transgressor, ele não aceita as regras.

[...] Se você não tiver uma atitude transgressora e permissiva em relação ao ser humano, você vai se ocultar com uma caixa de formalismo e de gentilezas que não nos interessa, nos interessa crescer de verdade. E o polimento às vezes até impede isso. (LAGO, 2008)

A prática de leitura de imagem amplia as possibilidades de atuação no mundo, capacitando o sujeito a discernir, na realidade atual, os usos e abusos da imagem. Acerca disso, Luís Camargo diz que

Apesar de a gente viver numa sociedade que a imagem é muito importante, [...] a presença dessa imagem persuasiva na vida da gente, existe pouca reflexão na leitura de imagem, mas isso está começando a mudar um pouco. (CAMARGO, 2008)

Esta mudança à qual Luís se refere consiste na valorização da imagem, dado o poder persuasivo que elas detêm, poder este explorado pelos publicitários há tempos e apenas agora a escola está buscando capacitar-se. O uso da imagem na escola em geral é restrito e subutilizado. Reily (2009) considera que

A imagem vem sendo utilizada na escola com uma função primordialmente decorativa, de tal forma a diluir o tédio provocado pela grafia de textos visualmente desinteressantes. Com isso, despreza-se um recurso cultural que permeia todos os campos do conhecimento e que traz consigo uma estrutura capaz de instrumentalizar o pensamento. (p. 164)

O contato com imagens de diversas naturezas ampliam e redimensionam a atuação no mundo e fomenta o contato com outras produções humanas. Por exemplo,

O livro *Seca*, do André Neves, evoca *Vidas Secas*²⁴, o filme²⁵, a pintura do Portinari²⁶, embora o estilo seja diferente, tem uma linguagem cinematográfica. A imagem nunca está sozinha. Você pode ter um livro só de imagem, mas ela pode evocar histórias. (CAMARGO, 2008)

²⁴ A obra literária *Vidas Secas*, romance do brasileiro Graciliano Ramos, publicado em 1938.

²⁵ Filme *Vidas Secas* (1963), baseado no livro *homônimo* de Graciliano Ramos, dirigido por Nelson Pereira dos Santos.

²⁶ Cândido Portinari (1903-1962) foi um dos pintores brasileiros com maior projeção internacional.

É nas camadas de sentido e das possibilidades de interface com outras linguagens que o livro de imagem ganha sua complexidade, motivando adultos na fruição do livro, numa possibilidade de compreensão mais profunda.

Neste estudo tivemos dados concretos que indicam como funcionam os processos criativos e as intencionalidades estéticas e educativas dos artistas em relação à palavra e à imagem.

Prosseguimos levantando questões que concernem à leitura de imagem e às possibilidades de mediação.

5.1.2 - Mediação

A interação da criança pequena com o livro de imagem torna-se rica na medida em que tem por mediador alguém que a instigue em seu percurso exploratório, seja um adulto ou outra criança. O artista coloca diversos significados na imagem que, à espera de um olhar, saltem da folha e habitem a imaginação de alguém. Para que isto ocorra, o leitor necessita recorrer à sua imaginação para que os significados se concretizem. Para Cristina Biazetto, ilustradora de literatura infantil,

A percepção de uma imagem envolve a relação do leitor com ela, como ele a vê, pois o olhar compreende as experiências vividas por aquele que olha. Perceber é um processo tão dinâmico que uma mesma imagem vista e compreendida por um observador pode ter seu sentido alterado, colocando uma outra imagem ao seu lado. (2008:76)

A estreita relação que tivemos com a temática, o contato com os artistas e os modos de constituição da imagem, o contato com Luís Camargo, bem como nossa prática educativa gabarita-nos para sugerir algumas possibilidades de relação com os livros de imagem. Isso porque este estudo permite deduzir alguns princípios e sugestões para as perguntas: Como mediar a leitura de imagem? Como oferecer subsídios para que as crianças e adultos sejam leitores autônomos e críticos de imagens? Como se ensina a gostar de ler?

Iniciamos estas sugestões de mediação levantando uma questão crucial que deve se colocar o provável mediador: Como construir vínculos entre os livros e as crianças? Os autores que fundamentam a abordagem que seguimos mostram

que o adulto favorece vínculos entre crianças e livros pelo seu exemplo de encantamento com o objeto livro. Lendo muito e, sobretudo, encontrando na leitura, prazer, encantamento, emocionando-se. A criança presenciando um adulto interagindo com livros suscitará sua curiosidade e ela perceberá o envolvimento que pode-se construir, já que ensinamos, sobretudo, pelo exemplo.

Como é possível convencer uma criança a viajar para o universo da literatura sem nunca ter estado lá? Como instigar a leitura de imagem ou de textos literários sem ter claro quais são os propósitos? Os educadores, mediadores de leitura, devem ter certeza de quais são os motivos pelo quais defendem esta causa.

Entendemos que a prática de leitura deve ser exercitada para munir as crianças a enfrentar o mundo, com todos seus problemas e encantamentos. A capacidade de ver criticamente o mundo possibilita à criança desenvolver-se melhor, sem tornar-se vítima. Do mesmo modo, possibilita à criança explorar a imaginação, fantasia e os inúmeros benefícios que o imaginário das histórias traz consigo.

Buscando em nossos dados encontramos fortes indícios de um caminho para facilitar o envolvimento com o livro e as histórias. Os três artistas entrevistados falaram sobre seus elos afetivos com a literatura em geral, com o objeto livro. No entanto, este encantamento foi mediado por outrem. Foi na prática significativa que eles criaram vínculos afetivos com os livros, com as histórias, com as imagens, como veremos nos depoimentos que seguem.

[minha mãe] chorava quando lia, dava gargalhada quando lia, ela era uma leitora muito divertida. Lia muito, mas ela lia, como hoje as pessoas vêem filme. Um dia eu vi ela sentada lendo o livro soluçando, soluçando, balançando de soluçar e ela tava lendo meu livro de escola, que era muito triste mesmo. Então eu aprendi que ler era uma coisa extremamente emocionante, por causa dessa mãe. Eu aprendi a gostar de ler, é claro! Foi muito fácil gostar de ler. (LAGO, 2008)

Eu acho que tem uma coisa que é muito definitivo na minha vida que é a minha mãe. Minha mãe foi o grande marco de formação.[...] E uma pessoa que teve uma oportunidade de escolaridade muito pequena.[...] Essa pessoa fez uma formação incrível, porque ela lia vorazmente. Então ela tinha um leque de

possibilidades muito grande. E sempre teve a coisa do imaginário muito vivo. E quando ela contava, ela se escangalhava de rir, como se fosse a primeira vez que ela tivesse ouvido ou contado aquilo, então eu acho que isso é o grande ganho. (LIMA, 2008)

As falas de Angela Lago e Graça Lima demonstram como a mediação da leitura de textos e de imagens realizada por suas mães garantiu não apenas o vínculo com a literatura, mas serviu de referência para o percurso da vida. Nos dizeres, o exemplo, a postura, foi estopim do aprendizado. Foi demonstrando o prazer que a leitura de histórias, de imagens e de mundo que as artistas, ainda crianças, perceberam o fascínio do encantamento com a literatura e os vínculos que ela propicia, a sensibilidade que ela desenvolve, a capacidade de deslumbramento diante do mundo, etc.

Mediar a leitura de imagem não representa auxiliar na identificação das estruturas narrativas. Aceitar a leitura da criança e atuar como instigador do aprofundamento de leitura é o papel do mediador que efetivamente enriquece o desenvolvimento das crianças. Para Vygotsky, *“quanto mais rica a experiência da pessoa, mais material está disponível para a imaginação dela”* (2008:22). Deste modo, o adulto mais vivido, tem mais subsídios para imaginar que a criança. Embora a quantidade de experiências do adulto seja maior que a da criança, os adultos encontram-se imersos numa sucessão de padrões culturais, que os moldam ao ponto de vetar algumas possibilidades de imaginação. Como adultos, temos o olhar deveras treinado, que nos impede, por exemplo, de olhar uma vassoura, mas ver um cavalo.

Com base em uma das formas de relação entre realidade e imaginação trazida por Vygotsky (2008) e explicitada no capítulo II, na qual a imaginação se pauta em elementos extraídos da realidade, cabe ao adulto ampliar as experiências das crianças, viabilizando o contato com as produções humanas, e suas implicações no contexto histórico-cultural.

Acerca dos propósitos do incentivo da leitura de imagem, a prática da mediação de leitura de imagem não pode pautar-se em avaliações que visam resultados objetivos e pré-estabelecidos. Os indícios de percepção da imagem, assim como a compreensão e o aprofundamento não podem ser mensurados pela

identificação dos elementos da narrativa. Os artistas inserem inúmeras brechas poéticas que serão identificadas (ou não) de modo diverso, de acordo com o leitor. Não há padrão na leitura e na apreensão. Os elementos concretos calcados na narrativa podem ser assimilados pela maioria das crianças, mas este não é, por si só, o grau de envolvimento com uma imagem que garantirá o desenvolvimento de leitura crítica. Explanando o uso da imagem no contexto escolar, Luís Camargo defende que faltam critérios objetivos de avaliação, quer dizer

O olho brilhando, a atenção da criança, tudo, são índices de avaliação. Às vezes, eu acho que se pede pouco dos alunos, a avaliação de compreensão [...] fica num nível da identificação das informações objetivas, porque são mais fáceis de avaliar se são certas, questões mais abertas que podem sugerir diferentes interpretações. [se as crianças] desenhassem, mostrassem os desenhos, explicassem, descrevessem aquilo que eles que eles tinham feito, no sentido de perceber que eles poderiam aprender com os outros colegas, poderiam ampliar seu repertório. E tem uma coisa que eu acho que ocorre na escola que precisaria ser quebrada que é o professor como única fonte de conhecimento. E valorizar o conhecimento que a criança tem, e eu digo assim, a gente não ensina, não consegue ensinar. O professor pode criar situações de aprendizado, mas se a criança não estiver preparada pra aprender determinada coisa ela não vai aprender.

(CAMARGO, 2008)

Diante do exposto, trazemos algumas sugestões pontuais sobre encaminhamentos que podem ser empregados na mediação de leitura de imagem.

Em síntese, para ensinar a gostar de ler e encaminhar uma criança ao universo de leitura é necessário, sobretudo, gostar e ter afinidade com a leitura. Deste modo, o adulto mediador deve engajar-se em enriquecer a sua própria capacidade de leitura, assim como perceber as camadas de sentido das imagens, quais são as referências literárias e da história da Arte que trazem as imagens, para efetivamente ser alguém a enriquecer o repertório de outrem.

Uma forma de mediar a leitura mais sistematicamente, dentro do contexto escolar, por exemplo, é criar metodologias de trabalho. Os objetivos a serem alcançados devem ser estabelecidos, tendo-se em conta que o processo representa a parte fundamental. Para tanto, nos objetivos, deve-se considerar quais serão os critérios de avaliação das crianças, tal como exposto anteriormente

por Luís Camargo. Ele sugere algumas possibilidades de auxiliar as crianças a explorar profundamente uma história.

De início, estas atividades devem ser significativas para as crianças, e devemos lembrar-nos dos relatos das artistas sobre os vínculos afetivos que permearam a prática da mediação de leitura. Pode-se propor após a leitura individual que as crianças desenhem a história tratada. Após esta atividade as crianças podem compartilhar as produções pictóricas com as demais crianças, mostrando seus desenhos, explicando, descrevendo, percebendo as diferenças nas produções dos colegas. Este exercício torna-se importante, pois nele podem emergir as especificidades das diferentes leituras, daquilo que fez mais sentido para cada uma das crianças, de acordo com suas experiências.

Explorar o universo do artista é um exercício interessante a ser trabalhado junto às crianças, como conhecer outros livros do autor, buscar o que é geral em sua estética, levantar outros livros que fazem referência ao assunto, outras formas de abordar a mesma temática, etc.

Nas atividades com as crianças é imensamente importante ouvi-las, mediar as divergências de opiniões, já que a pluralidade se faz presente quando emerge a subjetividade.

Ademais, como mediador de leitura é necessário, às vezes, segurar-se antes de emitir uma opinião, um dado. Como adultos com o olhar treinado e experiente, deixamos de ver algumas coisas com espontaneidade. Luís Camargo defende

A mediação como um processo em que se incentiva a compreensão da criança. O que não é muito fácil, porque é muito mais fácil explicar para a criança, dizer o que ela deve observar, do que incentivar a observação. (CAMARGO, 2008)

Como adultos que visam orientar a criança na exploração criativa do mundo, devemos ouvir as crianças, respeitar suas opiniões, instigá-las na exploração das imagens, das histórias e sobretudo, respeitá-las em suas especificidades e sobretudo, estarmos sempre disponíveis a aprender com elas.

Considerações Finais

Na verdade eu acho que a gente devia fazer uma campanha “dê um livro infantil pra um amigo adulto”. Porque o livro ilustrado ele não é uma coisa que tá só dentro do universo infantil, tem um encantamento, é como um objeto de arte.

Graça Lima

A oportunidade de conhecer muitos livros, manipulá-los, entender como são criados, relê-los inúmeras vezes e com diversos parceiros, representou um momento muito especial em nosso percurso acadêmico. Ter a oportunidade de envolver-se afetivamente, *fluir* com o processo de pesquisa e fruir o objeto ao qual nos remetemos incessantemente é um privilégio de poucos. A epígrafe destas últimas palavras representa a máxima que queríamos alcançar com o esforço dedicado neste trabalho. O trabalho reverberou ainda inconcluso. Com nosso encantamento pelo livro de imagem e pela potencialidade do fazer artístico, transmitimos a outras pessoas, nas oportunidades que tivemos de expor este estudo, um olhar diferenciado sobre o livro “infantil”. Na sistematização da pesquisa neste formato, vislumbramos lograr outros simpatizantes.

A intencionalidade, a necessidade de expressão plástica, o mercado editorial, a idealização de leitores, a insatisfação artística, dentre outros, foram pontos que perpassaram os dizeres de André Neves, Angela Lago e Graça Lima.

Neste estudo pudemos observar que o artista deixa marcas de diversas naturezas sem que esteja necessariamente consciente destes gestos. Buscávamos nas falas dos artistas identificar os elementos de construção de sentido que foram calcados intencionalmente por eles nas imagens, com a clara distinção que a composição pode ocasionar/direcionar a leitura da imagem, conduzindo o olhar do leitor. No entanto, procurávamos, também, nas falas dos artistas, sinais que lhes foram percebidos após o contato com leituras alheias, e que ressignificaram suas próprias percepções da imagem que eles produziram.

O término deste estudo representou uma escolha, um momento em que decidimos parar, definido pelo tempo, e para não tornar-nos repetitivos, parafraseando Cecília Salles em seu *gesto inacabado*, sendo o final apenas mais

uma escolha. Sem dúvida, os materiais coletados nas entrevistas poderiam ser explorados de infinitas outras formas. Muitas horas de falas de personalidades que produzem, pensam e discutem a literatura infantil e suas especificidades, geram reflexões que abarcam a criança, o adulto, a escola, a produção cultural, a sociedade, etc.

Os desdobramentos que foram surgindo ao longo do andamento da pesquisa ampliavam os percursos que havíamos que escolher e mostravam as possibilidades de complexificação das discussões. As falas dos artistas, textos deles e de outros ilustradores disponibilizados na internet, entrevistas das editoras, resenhas, e tantas outras formas de vasculhar os pormenores da criação artística instigavam a curiosidade de conhecer as batutas que regem a criação dos livros de imagem.

A imersão num universo novo, no qual buscávamos olhar pelo viés da educação, sem a ótica da pedagogização, requereu a dedicação de aprofundar no campo das artes visuais e gráficas.

Este objeto de estudo foi formulado no contato direto com a interação criança-livro de imagem. Delineou-se intentando ser uma contribuição para adultos mediadores na compreensão do objeto livro, dos modos de produção artística corroborando a mediação entre o livro e a criança, e a interação com a imagem.

O período da realização das entrevistas consistiu num momento muito importante para este estudo, pois tomar contato com os artistas, conhecer outros ilustradores, escritores, participar das palestras proferidas por alguns deles, ampliou nossas expectativas em relação à atuação destes profissionais. Os três artistas entrevistados foram extremamente solícitos em participar das entrevistas, generosos ao compartilhar detalhes de suas práticas artísticas, assim como de suas vidas.

A trajetória da pesquisa tomou outro rumo quando nos deparamos com pouquíssimos documentos dos processos, e com depoimentos nos quais a intuição e o inconsciente emergiam. Nos artistas estudados, as estruturas formais de alicerce narrativo são dadas pela experiência. Não haveria propósito em nos fixarmos no entendimento da ligação narrativa da virada de página se entendemos

que elas eram constituídas pela prática artística. No entanto, os dizeres dos artistas direcionavam-se na reflexão crítica sobre o seu trabalho. A presença do outro, o contato com a literatura, a música e diversos outros pontos narrados demonstraram como ocorre a constituição de seus referenciais e de que modo eles os projetam em suas produções. Contamos com dados riquíssimos que foram a matéria bruta estudada nesta pesquisa.

Deparamo-nos, também, com poucos estudos que problematizam a imagem na literatura infantil. Os estudos concentram-se, preponderantemente, a investigar a imagem em relação ao texto escrito. Do mesmo modo, não contamos com uma bibliografia específica nacional, que problematizasse a narrativa visual de literatura infantil. Recorremos às bibliografias que abordam a literatura infantil e as artes visuais.

Aprofundar no estudo do processo de criação de livros de imagem significou uma maior proximidade com o universo do artista que vislumbra atingir, principalmente, as crianças.

As indagações que se faziam presentes na introdução deste trabalho foram parcialmente respondidas; pudemos nos acercar de alguns destes artistas que produzem livros de imagem e pudemos ouvir seus dizeres sobre suas intenções poéticas, morais e pedagógicas no momento da criação.

Não obstante, há muito a ser pesquisado, sendo este estudo apenas um dos muitos a serem realizados. A fruição pela criança e os modos de construção da narratividade são questões que nos colocamos atualmente. Gostaríamos também de investigar como um processo criativo colaborativo entre artistas e crianças modificaria os resultados da poética do adulto.

Esperamos, com este trabalho, ter contribuído para a compreensão do livro de imagem, assim como com as possibilidades de mediação. O universo das imagens, como o canto da sereia, seduz e arrebanha seguidores, sejam crianças ou adultos.

Referências Bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira/Edusp, 1980.
- _____. *Intuição e Intelecto na Arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo- São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- BAHIA, Maria C. *A construção visual do livro infantil*. Campinas, Dissertação de Mestrado em Artes - Unicamp, 1995.
- BAKHTIN, Mikail. *Marxismo e Filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud São Paulo: Hucitec, 1992.
- BENJAMIN, Walter. Visão do livro infantil. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari - São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002 (p. 69-80).
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 14. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BIAZETTO, Criastina. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. IN: *O que é qualidade em ilustração do livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- CAMARGO, Luís. *Encurtando o caminho entre texto e ilustração: homenagem a Angela Lago*. Tese de Doutorado. UNICAMP. Campinas, 2006.
- _____. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte, MG: Lê, 1995.
- _____. *Entrevista concedida a Hanna Araújo*. São Paulo-SP, em 05/11/2008.
- CIRNE, Moacy. *A linguagem dos quadrinhos : o universo estrutural de Ziraldo e Mauricio de Sousa*. Petropolis : Vozes, 1979.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 1991.
- _____. *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*. São Paulo: Quíron, 1983.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creatividade. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona/Espanha: Paidós, 1998.
- DONDIS, Donis A. *A Sintaxe da Linguagem Visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DUARTE JR., João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba, PR: Criar, 2004.
- _____. *Fundamentos Estéticos da Educação*. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- EVANS, Janet. *What's in the picture?* London: PCP, 1998.
- FITTIPALDI, Cica. O que é uma imagem narrativa? IN: *O que é qualidade em ilustração do livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- FOX, Geoff. Reading Picture book...how to? IN: STYLES, Morag; BEARNE, Eve; WATSON, Victor (orgs.) *Voices Off: Texts, Contexts and Readers*. London: Cassell, 1996.
- FRANSCISCO, Marcel. Paul Klee and children's art. IN: FINEBERG, J. *Discovering Child Art: Essays on childhood, primitivism and modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- GARDNER, Howard. *As Artes e o Desenvolvimento Humano*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. RJ: Editora Guanabara, 1993.
- _____. *Los usos de las imágenes : estudios sobre la función social del arte*. Ciudad de México: fondo de cultura, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2005
- LAGO, Angela. A ilustração dos textos para crianças e jovens e a computação gráfica. In: RIBEIRO, Francisco Aurelio (org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: ensaios*. Vitória: UFES, 1997 (p. 62-64)
- _____. *Entrevista concedida a Hanna Araújo*. Belo Horizonte, MG, em 05/12/2008.
- _____. *Cântico dos cânticos*. São Paulo: Paulinas, 1998.

- _____. *Cena de Rua*. RHJ, 1994.
- _____. *Chiquita bacana e outras Pequetitas*. Belo Horizonte: Lê, 1986.
- _____. *Outra vez*. Belo Horizonte: Miguilim, 1984.
- LIMA, Graça. *O design gráfico do livro infantil brasileiro*. Dissertação de Mestrado. PUC/Rio, 1999.
- _____. Entrevista concedida a Hanna Araújo. Rio de Janeiro, RJ, em 13/11/2008.
- _____. *Hora da boia*. São Paulo: Paulinas, 1996
- _____. *Noite de cão*. São Paulo: Paulinas, 1993.
- _____. *Só tenho olhos pra você*. São Paulo: Paulinas, 1994.
- _____. *Sai da lama Jacaré*. São Paulo: Paulus, 2002.
- LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. *Pesquisas em Educação : abordagens qualitativas*. São Paulo : EPU, 1987.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MELLO, Regina Lara. *O processo criativo em arte: percepção de artistas visuais*. (Tese de Doutorado em Psicologia). Pontifícia Universidade de Campinas, 2008.
- MENDES, André. *O amor e o diabo em Angela Lago: A complexidade do objeto artístico*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2007.
- NEVES, André. *Casulos*. Rio de Janeiro: Global, 2007.
- _____. *Seca*. Belo Horizonte, Formato, 2000.
- _____. *Mestre Vitalino*. Belo Horizonte, Formato, 2000.
- _____. Entrevista concedida a Hanna Araújo. Porto Alegre, RS, em 12/11/2008
- OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- OLIVEIRA, Marta Kohl de. *Vygotsky: aprendizado e desenvolvimento: um processo sócio-histórico*. São Paulo : Scipione, 2001
- OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli: Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

- OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro:Campus, 1990.
- _____. *Criatividade e Processos de Criação*. Petropolis-RJ: Vozes, 1997.
- _____. *Universo da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1987.
- PANOZZO, Neiva Senaide P. e RAMOS, Flávia Brocchetto. O papel da ilustração na leitura do livro infantil. In: ZINANI, Cecil Jeanine A. et al. (org). *A multiplicidade dos signos: diálogos com a literatura infantil e juvenil*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2004 (p. 15-32)
- REILY, Lucia. As imagens: o lúdico e o absurdo no ensino de arte para pré-escolares surdos. In: Silva, I; Kauchakje, S; Gesueli, Z. (orgs). *Cidadania, surdez e linguagem: desafios e realidades*. São Paulo: Plexus Editora, 2009.
- _____. *Armazém de imagens*. Campinas: Papirus, 2001.
- ROWE, Anne. Voices off: reading wordless Picture books. IN: STYLES, Morag; BEARNE,Eve; WATSON, Victor (orgs.) *Voices Off: Texts, Contexts and Readers*. London: Cassell, 1996.
- SALLES, Cecília Salles A. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. Em *Criação em Processo - Ensaio de Crítica Genética*. São Paulo: FAPESP, CAPES e Iluminuras, 2002.
- SMOLKA, Ana Luiza B. *A criança na fase inicial da escrita: a alfabetização como processo discursivo*. São Paulo: Cortez; Campinas: Ed. Unicamp,1988.
- _____. *A significação nos espaços educacionais: interação social e significação*. São Paulo: Papirus, 1997.
- _____. VYGOTSKY, L.. *A imaginação e a criação na infância. Comentários de Ana Luiza B. Smolka*, São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- STYLES, M.; BEARNE,E e WATSON, V. *Voices Off. Texts, Contexts and Readers*. London: Cassell, 1996.
- TESSLER, Elisa. *O Meio Como Ponto Zero: Metodologia de Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- TRAVASSOS, Andrea. R. *Era uma vez no jardim de infância: a literatura infantil no currículo da pré-escola*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação- UFRJ, 1992.

- YOLANDA, Regina. A importância da imagem nos livros. In.: MACHADO, L. e SANDRONI, L. (org.). *A criança e o livro: guia prático de estímulo à leitura*. São Paulo: Ática, 1986a (p. 38-45).
- _____. O problema da ilustração no livro infantil. In.: KHÉDE, Sonia Salomão et al. *Literatura infantil: um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986b (p. 147-154).
- VYGOTSKY, Lev. *A imaginação e a criação na infância. Comentários de Ana Luiza B. Smolka*, São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Linguagem, Desenvolvimento e Aprendizagem*. Trad. Maria da Penha Villalobos São Paulo: Icone, EDUSP, 1988.
- _____. *A Formação Social da Mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. Trad. Jose Cipolla Neto, Luis Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche. - São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ZIMMERMAM, Anelise. *As ilustrações de livros infantis: o ilustrador, a criança e a cultura*. (dissertação de mestrado) Florianópolis: CEART-UDESC, 2008.
- YUNES, Eliana. *Presença de Monteiro Lobato*. RJ: Divulgação e Pesquisa, 1982.

ANEXOS

Anexo A - Roteiro para entrevista com os artistas

Questões sobre a natureza do processo criativo do ilustrador

- ⇒ Como se inicia seu processo de criação de ilustrações de um livro sem texto?
- ⇒ Quais os recursos e ideias que utiliza para construir o roteiro de uma história sem texto?
- ⇒ Que imagens (de acervos, de repertórios, de esboços já produzidos) utiliza como suporte para a construção dos desenhos/ pinturas
- ⇒ Como você, adulto, se coloca numa história dirigida ao público infantil?

Questões sobre a construção de sentidos por meio de imagens

- ⇒ Como você realiza o planejamento esquemático da história, dos personagens e do projeto gráfico?
- ⇒ Como trabalha o virar das páginas – que elementos visuais costuram as páginas?
- ⇒ Fale das suas decisões plásticas tomadas em função da necessidade de garantir o sentido da narrativa.

Questões técnicas sobre o processo do ilustrador

- ⇒ O que determina a decisão de fazer um livro em linguagem visual, sem o texto?
- ⇒ Como define a técnica? Colagem, pintura, gravura, etc?
- ⇒ Como é a relação do ilustrador/autor com a editora?

Anexo B- Roteiro para entrevista com o pesquisador

- Qual é o papel da ilustração do livro infantil quando existe o texto e quando ele não tem texto.
- pra quem que seria este livro de imagem ?
- *quais são os reflexos que você percebe das pesquisas de literatura infantil do uso escolar da literatura?*
- O ilustrador brasileiro ilustra pra criança brasileira?

Anexo C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Eu, _____, RG _____, dou meu consentimento livre e esclarecido para participar como voluntário(a) da pesquisa: “*O processo de criação artística do ilustrador de livro de imagem sem texto*”, sob responsabilidade da pesquisadora Profa. Dra. Lucia Reily e da aluna/pesquisadora Hanna Talita Gonçalves Pereira de Araújo.

Esta pesquisa *justifica-se* pela necessidade de aprofundar o conhecimento sobre o processo criativo do artista ilustrador de livros de imagem no sentido de compreender o(s) modo(s) de sua produção poética e criativa.

Através de critérios, escolhemos, além de você, outros dois renomados artistas na categoria livro de imagem na literatura infantil.

A sua participação consiste em responder uma série de perguntas referentes ao seu processo de criação. As entrevistas serão realizadas entre agosto e dezembro de 2008.

Em relação à possibilidade de qualquer *tipo de desconforto* com a situação da entrevista e de sua gravação, terá garantido o sigilo das informações, bem como o direito de interromper sua participação, se assim o desejar.

Dada a natureza do estudo, e por não oferecer riscos de quaisquer natureza, não está previsto nenhum tipo de *ressarcimento* ao participante; da mesma forma, os mesmos estão *isentos de qualquer ônus financeiro*.

Todos os dados serão utilizados com interesse estritamente acadêmico e tratados com rigor científico.

É garantido o sigilo dos dados coletados, sendo que os mesmos serão utilizados exclusivamente para fins didáticos e/ou científicos.

Poderão ser solicitados quaisquer esclarecimentos sobre a pesquisa em qualquer momento.

Os pesquisadores poderão ser contatados pelo telefone (19) 3342-1660 e o Comitê de Ética em Pesquisa da UNICAMP pelo telefone: (19) 3521-8936.

Fui esclarecido(a) e tenho ciência,

Campinas, _____ de _____ de 2008.

Assinatura do Participante

Profa. Dra. Lucia Reily lureily@terra.com.br (orientadora)

Hanna Talita Gonçalves Pereira de Araújo hanna@iar.unicamp.br (aluna pesquisadora)