

Luís Hellmeister de Camargo

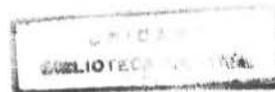
**Poesia Infantil e Ilustração:**

estudo sobre *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles

Campinas

Instituto de Estudos da Linguagem

1998



9823383

Luís Hellmeister de Camargo

## **Poesia Infantil e Ilustração:**

estudo sobre *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Teoria Literária

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marisa Philbert Lajolo

Campinas  
Instituto de Estudos da Linguagem  
1998

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

C14p Camargo, Luís Hellmeister de  
Poesia infantil e ilustração: estudo sobre Ou isto ou aquilo de  
Cecília Meireles / Luís Hellmeister de Camargo.. - - Campinas, SP:  
[s.n.], 1998.

Orientador: Marisa Philbert Lajolo  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Poesia infanto-juvenil – história e crítica. 2. Ilustrações de livros.  
I. Lajolo, Marisa Philbert. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Marisa Philbert Lajolo - Orientadora



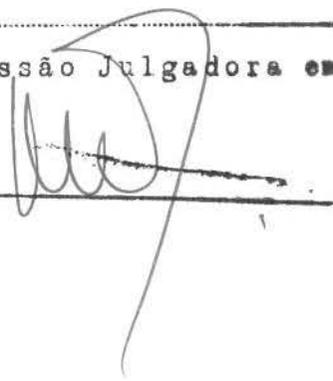
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Ezequiel Theodoro da Silva

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Luis Hellmeister de CAMARGO

• aprovada pela Comissão Julgadora em 13 / 08 / 98.



A Regina Yolanda, pioneira nos estudos sobre ilustração do livro infantil brasileiro;

Aos professores e crianças com quem tenho compartilhado leituras de *Ou isto ou aquilo*;

Para Giulia, Iara, André e Melina.

## Agradecimentos

Ana Maria Domingues de Oliveira

Benjamin Abdala Junior

Carlos Alberto Barbosa

Cristina Kormikiani

Eliana Yunes

Ezequiel Theodoro da Silva

Fernanda Lopes de Almeida

Flávia Ramos

Glaucia Ribeiro de Lima

Lilian Christofe

Maria Aparecida Resende Ottoni

Maria Helena Martins

Maria José Palo

Maria Lucia Gonçalves Balestrieri

Márcia Ribeiro de Oliveira

Ondina A. Rodrigues da Silva

Shirlene Vila Arruda

Biblioteca Central - Unicamp - Coleções Especiais

Biblioteca Infante-Juvenil Monteiro Lobato

Biblioteca Infante-Juvenil Zalina Rolim

Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) - Unicamp

Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE) - IEL/Unicamp

Instituto Itaú Cultural

e, especialmente, a Marisa Lajolo e Waldemar Torres

*Vamos ver as figuras' [1]*

Cecilia Meireles

*Amanhã começo a ler. Agora não.*

*Agora quero ver as figuras. Todas. [2]*

Carlos Drummond de Andrade

*A criança, acima de tudo, quer ver. É aos seus  
olhos que o livro ilustrado se dirige de  
preferência. Começa vendo o que vai ler.  
Começa mesmo lendo no que vê. Depois é que  
vai ao texto, à legenda. [3]*

Anibal Machado

## Sumário

1. Introdução.....	8
2. A poesia infantil no Brasil.....	15
3. Poesia infantil e ilustração.....	20
4. A linguagem da ilustração.....	36
4.1. Funções da linguagem.....	36
4.2. Funções da imagem.....	40
4.3. Denotação e conotação.....	61
4.4. Retórica da imagem.....	66
4.5. A relação entre texto e ilustração: a coerência intersemiótica.....	73
5. As edições de <i>Ou isto ou aquilo</i> .....	77
5.1. O poema “Colar de Carolina” e suas ilustrações.....	84
5.2. O poema “O Mosquito Escreve” e suas ilustrações.....	112
5.3. O poema “Ou Isto Ou Aquilo” e suas ilustrações.....	132
6. Conclusão.....	159
Notas.....	169
7. Bibliografia.....	183

## **Resumo**

Esta dissertação estuda a relação entre texto e ilustração, mais especificamente entre poesia infantil e ilustração, através da análise de três poemas do livro *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles, e suas respectivas ilustrações, em cinco diferentes edições. Inicialmente, situa o livro *Ou isto ou aquilo* no contexto da poesia infantil no Brasil e discute idéias sobre ilustração veiculadas a partir de 1891.

Para o estudo da ilustração, propõe os seguintes conceitos: as funções da imagem, a denotação e a conotação, e a retórica da imagem; propondo, para o estudo da relação entre texto e ilustração, o conceito de *coerência intersemiótica*.

Analisa os poemas “Colar de Carolina”, “O Mosquito Escreve” e “Ou Isto ou Aquilo”, destacando aspectos relativos à visualidade, ao trânsito de motivos na obra ceciliana (não só poética) e às estratégias para estimular a empatia do leitor-alvo, a criança. Segue-se, a cada poema, a análise de suas respectivas ilustrações e o estudo comparativo das ilustrações para um mesmo poema. Conclui que o referencial teórico proposto pode ser útil para a compreensão da relação entre texto e ilustração.

## **Palavras-chave**

## 1. Introdução

A ilustração não é uma particularidade do livro infantil - nem mesmo do livro impresso - fazendo-se presente desde os livros manuscritos, ou seja, na tradição ocidental, desde os papiros egípcios (cf. ARAÚJO, 1986). Mas, como reconhecem Marisa Lajolo e Regina Zilberman, no caso do livro infantil, a ilustração tem especial importância:

(...) à medida que os livros para crianças foram se multiplicando, eles passaram a ostentar certas feições que, pela frequência com que se fazem presentes, parecem desenhar uma segunda natureza da obra infantil. É o caso, por exemplo, da ilustração.

Se a literatura infantil se destina a crianças e se se acredita na qualidade dos desenhos como elemento a mais para reforçar a história e a atração que o livro pode exercer sobre os pequenos leitores, fica patente a importância da ilustração nas obras a eles dirigidas.

(LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p.13)

Em outra ocasião, Marisa Lajolo afirma que o “enlace verbal/visual” é “um traço distintivo da modalidade infantil”, configurando uma “zona fronteiriça em que traço e letra se enlaçam e se transcendem”, ou seja, que os

Livros infantis costumam constituir um tipo especial de texto, onde linguagem verbal e linguagem visual - mais do que coexistirem ou superporem-se - imbricam-se, amalgamam-se, interagem.

(LAJOLO, apres. In: MARTINS, 1989, p.7)

O reconhecimento da importância da ilustração nos livros para crianças pode ser remontado aos anos 40 (com Aníbal Machado), ou até mesmo ao século passado (com Júlia Lopes de Almeida e

Adelina Lopes Vieira). Apesar disso, nos mais de cem títulos que constituem a bibliografia brasileira sobre o assunto (cf. CAMARGO, 1995, p.119-134), são raros os que ultrapassam considerações genéricas, detendo-se na análise de livros específicos como, por exemplo, os ensaios de Vera Maria Tietzmann Silva (1995) sobre *Cavaleiros das sete luas* (de Bartolomeu Campos Queiroz, projeto gráfico de Paulo Bernardo Vaz), *Outra vez* e *Cena de rua* (estes últimos, livros de imagem de Angela Lago).

Dentre esses raros, destaca-se *Crônica de uma utopia*, de Maria Helena Martins (1989), que analisa cinco livros, selecionados a partir de um trabalho de campo sobre a recepção infantil, trabalho esse realizado em contexto não-escolar, uma Salinha de Leitura, em Porto Alegre, de novembro de 1979 a setembro de 1981. Assim, são estudados os quatro mais preferidos: um livro de imagem (ou *livro mudo*, como escreve a autora), *Ida e volta*, de Juarez Machado; uma narrativa, *A curiosidade premiada*, de Fernanda Lopes de Almeida (neta de Júlia Lopes de Almeida), com ilustrações de Alcy Linares; um livro de poemas, *A arca de Noé*, de Vinicius de Moraes, com ilustrações de Marie Louise Nery; e um livro informativo, *De onde vêm os bebês*, de Andrew C. Andry e Steve Schepp, com ilustrações de Blake Hampton; além do mais rejeitado, a narrativa *Eu vi mamãe nascer*, de Luiz Fernando Emediato, com ilustrações de Joyce Brandão.

A autora procura entender a recepção das obras - preferências e rejeições - a partir de traços estilísticos, temáticos e ideológicos, internos das obras, e traços psicológicos do leitor-alvo, esses últimos a partir da psicanálise. A análise das obras, extremamente acurada, focaliza a interação entre imagem e texto, apoiando-se no conceito de *iluminação mútua das artes*, de Ulrich Weisstein. Segundo Maria Helena Martins,

Ao ensaiar, no decorrer deste trabalho, a abordagem simultânea da linguagem visual e linguagem textual, procuro sublinhar o quanto, de modo geral, uma e outra se iluminam mutuamente, tanto quanto poderiam se obscurecer. Embora as duas linguagens, preservando sua autonomia, possam ser examinadas separadamente, elas interagem, favorecendo uma complementaridade que, em última instância, significaria, senão a conquista, um esforço para uma nova e harmônica expressão.

(MARTINS, 1989, p.88)

Ao analisar o livro *A curiosidade premiada*, ressalta que “a interpenetração da linguagem verbal e a visual” pode chegar a um nível tal, como ocorre nesse livro, que “a compreensão da história seria prejudicada caso fosse considerado apenas o texto discursivo” (*idem, ibidem*, p.90).

Continuando essa análise, Martins dá pistas para as diferentes modalidades que essa *interpenetração* pode assumir:

(...) várias ilustrações acrescentam, esclarecem ou mesmo dão sentido a determinadas passagens, ora corroborando, ora contrastando com o ponto de vista da narrativa verbal.

(*idem, ibidem*)

Por ora, não é o caso, ainda, de discutir essas modalidades, mas apenas registrá-las: a ilustração pode *acrescentar, esclarecer* ou *dar sentido* ao texto; *corroborar* ou *contrastar* o ponto de vista (ou *orientação argumentativa*) do texto. Ao longo desse estudo, Martins assinala variantes dessas modalidades: “os riscos de um processo tautológico entre imagem e texto” (p.85); a “coerência com o que está escrito” (p.87); “recado (...) à revelia das intenções do ponto de vista do texto” (p.91); limitar “as possibilidades de leitura do texto” (p.111); “simplificação ou tentativa de espelhar o texto ou mesmo explicá-lo”, abrir-se “à imaginação, possibilitando interpretações várias” (p.113); ressaltar “as qualidades de movimento das imagens [literárias], algo semelhante à

(...) síntese verbal do poeta” (p.116); não acrescentar “nada à proposta afetivo-sensitiva do poema”, por ser “algo difícil de expressar na linguagem visual” (p.117); registrar “aspecto lúdico e rarefeito no texto” (p.152); ou ter “uma relação de semelhança (...) parcial com a história narrada” ou mesmo de discrepância, como ocorre em *Eu vi mamãe nascer*, em que “o conjunto de ilustrações (...) compõe quadros de uma criança de cinco ou seis anos”, o que “discrepa dos dez declarados pelo narrador-personagem” (p.152).

O presente estudo pretende focalizar a *relação entre poesia infantil e ilustração*, inserindo-se na linha de reflexão sobre a ilustração do livro infantil inaugurada pelos ilustradores Gian Calvi (jun. 1969) e Regina Yolanda (dez. 1971; 1977), e dando continuidade a meus estudos sobre ilustração de livros de poesia infantil (CAMARGO, 1995, p.95-118; 23 dez.1997; jan./fev.1998).

Mas essa relação entre poesia infantil e ilustração também pode ser trabalhada a partir de uma bibliografia mais específica dos estudos da linguagem. Como os formalistas russos ensinam, a poesia enfatiza o trabalho com a linguagem, enfraquecendo seu vínculo com a realidade, o que a torna um desafio para o ilustrador. Talvez se possa até mesmo afirmar que os maiores desafios para o ilustrador sejam justamente o *livro de poesia* e o *livro de imagem*. Neste último, o ilustrador está livre para criar, por não estar subordinado a um texto. Entretanto, ele precisa criar uma narrativa visual - ou seqüência de imagens - prendendo o leitor apenas com as imagens, sem o apoio de balões com texto (como nas histórias em quadrinhos) ou legendas. Já no caso da ilustração de poesia, trata-se de criar imagens que *dialoguem* com um texto que potencializa a exploração das virtualidades da linguagem verbal. Quanto mais o texto explora essas potencialidades, voltando-se para si mesmo, maior o desafio para o ilustrador.

Assim, o recorte escolhido - poesia infantil - visa enfatizar uma situação de desafio para o ilustrador, de tensão semântica entre as duas linguagens, a ilustração e o texto. Já o livro selecionado como objeto de estudo - *Ou isto ou aquilo* - potencializa essa tensão, já que se trata de uma obra-prima da poesia para crianças no Brasil. [4] Além disso, o fato de *Ou isto ou aquilo* ter sido ilustrado por cinco diferentes ilustradoras, em cinco diferentes edições, multiplica as possibilidades de análise, propiciando também o estudo comparativo entre elas. Para os fins deste estudo - propor e testar categorias de análise -, o *corpus* foi limitado a três poemas - "Colar de Carolina", "O Mosquito Escreve" e "Ou Isto Ou Aquilo" - e suas respectivas ilustrações em cinco diferentes edições.

Tanto quanto possível, serão valorizadas as duas linguagens, sem perder de vista, entretanto, que, no caso da ilustração, esta tem caráter secundário, ou seja, trata-se de um código sobreposto, subordinado a um código anterior, no caso, a linguagem verbal dos poemas. Conforme Aracy Amaral,

Em princípio, à ilustração cabe valorizar o texto - pois nasce em função dele - e o artista que se põe à disposição de determinado autor é, desde então, seu colaborador, para um resultado, a partir daí, de equipe. Assim sendo, (...) o artista busca, pela ilustração, chamar a atenção visual do leitor para os poemas, por meio de suas gravuras, fotografias ou desenhos.

(AMARAL, 1983, p.112)

Nesse sentido, ao comentar as ilustrações de Cyro del Nero para um livro de poemas de Renata Pallotini (não identificado no texto, mas, provavelmente, *Livro de sonetos*), Aracy Amaral propõe que

(...) essa mesma publicação deve ter na capa os nomes da poetisa e do ilustrador, tal a força com que Cyro del Nero se impõe com suas gravuras, dominando com elas o interesse do leitor. Todavia, como ilustrador, nesse caso, não se pode dizer que del Nero, apesar da excelente qualidade de seus trabalhos, haja cumprido bem sua missão, pois abafou um texto poético, passando-o para segundo plano. Na verdade, ou um livro é de determinado autor e ilustrado por certo artista, ou são determinados desenhos e gravuras editados com *legendas* de determinado autor. A diferença não pode ser sutil, num bom livro, mas clara e nítida. Não se trata, absolutamente, de diminuir a obra do artista, mas de respeitar o seu lugar, sem pecar contra a propriedade alheia. Dai porque, talvez, caiba ao editor a maior responsabilidade na concepção de um bom livro.

(*idem, ibidem*, p.112-113)

No caso do livro infantil, porém, os limites entre os dois códigos - o verbal e o visual - são, como já se viu com Maria Helena Martins, muitas vezes, propositalmente diluídos, dificultando qualquer normatização apriorística.

De certa forma, os poemas fornecem *protocolos* [5] para o ilustrador, que pode aceitá-los ou não, o que irá configurar em que medida ele cria visando estabelecer um vínculo semântico com o texto ou apenas tomando-o como motivo gerador ou pretexto. Simetricamente, aliás, ao que ocorre na leitura de um texto, em que a atenção a ele vai definir os limites entre a *interpretação* e a *livre associação de idéias a partir do texto*.

Nas análises a seguir, recorro - subliminarmente - a um conceito de Paul Klee: *Das bilderische Denken* (título de suas anotações de aula para os cursos da Bauhaus), literalmente, *o pensar do quadro ou da imagem* e, livremente, *o pensamento visual* (traduzido em inglês como *The thinking eye*, o olho pensante). Há, nessa expressão, o conceito implícito de que é possível pensar com imagens e que o quadro ou a pintura pode ser uma forma legítima de visualizar o pensamento, como, aliás, também a escrita é uma forma de visualizá-lo. Esse conceito parece retomar o de

Leonardo da Vinci de que a pintura é “cosa mentale”, coisa mental. O pensamento visual, contudo, tem limites, não pode *traduzir* o pensamento verbal em toda sua extensão, da mesma forma que as imagens verbais, sobretudo as literárias, são, em muitos casos, paradoxalmente *intraduzíveis* para a linguagem visual.

Antes, no entanto, de *ver as figuras* - atendendo ao convite de Cecília Meireles e ao desejo de Carlos Drummond de Andrade formulados nas epígrafes -, é importante examinar qual o contexto em que se insere o livro *Ou isto ou aquilo*, ou seja, a poesia para crianças no Brasil. É o que veremos a seguir.

## 2. A poesia infantil no Brasil

A expressão *poesia infantil* permite várias interpretações, pela própria ambiguidade do adjetivo *infantil*, que limita o substantivo *poesia*. Como se sabe, em toda situação comunicacional, forma-se, pelo menos, um triângulo de participantes: o remetente (ou emissor), o destinatário (ou receptor) e a mensagem. Assim, no caso da expressão *poesia infantil*, o adjetivo *infantil* pode se referir ao remetente, ao destinatário ou à mensagem.

Se entendemos que o adjetivo *infantil* se refere ao *remetente*, poesia infantil seria aquela produzida por crianças; se entendemos que se refere ao assunto da *mensagem*, seria a que tematiza crianças, infância etc.; enfim, se entendemos que o adjetivo *infantil* se refere ao *destinatário*, a poesia infantil seria a que é lida ou foi escrita para ser lida pelo leitor infantil. Neste estudo, entende-se como poesia infantil aquela que tem como leitor-alvo a criança.

No Brasil, a poesia infantil surgiu de braços dados com a escola, visando principalmente a aprendizagem da língua portuguesa. Não foram os escritores que quiseram ampliar seu público, escrevendo *também* para crianças, mas os professores que começaram a organizar e escrever antologias de textos em prosa e verso para utilização como livros de leitura escolar.

Na avaliação deste fato há que levar em conta a importância da poesia nos estudos da retórica, por sua vez predominante na escola brasileira do século XIX (cf. CANDIDO, 1981). [6]

Dentre esses organizadores de antologias, um dos primeiros foi o professor João Rodrigues da Fonseca Jordão que, em 1874, publicou o *Florilégio brasileiro da infância* (FLORILÉGIO, 1874),

reunindo poemas que não foram escritos originalmente para o leitor infantil, como sonetos de Gregório de Matos e Basílio da Gama; líras de Tomás Antônio Gonzaga; hinos de Gonçalves de Magalhães; canções de Gonçalves Dias e de Casimiro de Abreu; entre outros tipos de poemas de vários outros autores.

O *Florilégio* está organizado por tipos de poemas (ou *gêneros*, segundo o organizador): sonetos, líras, hinos, odes, canções, ditirambo, balata (*ballata*, na ortografia do séc. XIX, *balada*, como escrevemos atualmente), cantatas, églogas, idílios, elegia, nênia, epicédios, sátiras, espítoas, epigramas, alegoria, fábulas e poemas (ou seja, trechos de poemas narrativos ou épicos como *O Uruguai*, de Basílio da Gama; *Caramuru*, de Santa Rita Durão; e *A Assunção*, de Frei Francisco de São Carlos), organização essa que reforça a importância dos estudos de retórica, já mencionados.

Como o antologista procurou ter "o maior cuidado em aproveitar o que fosse estritamente acomodado ao entendimento e à sensibilidade infantis" (*idem, ibidem*, p.7), incluiu também poemas que tematizavam a infância ou escritos para crianças, como, entre outros, "Aos Anos de uma Menina", de Sousa Caldas, "A uma Menina no dia em que Fazia 15 anos", do Visconde da Pedra Branca e "Preces da Infância", de Gonçalves de Magalhães.

O antologista incluiu sátiras e epigramas, como este, de B. J. Borges:

- Já está muito adiantado,  
Já deixou o português?...  
Pergunta que à estudante  
Um homem sisudo fez.

- Já aprendi o latim.

Agora estou no francês.  
- Como se chama seu mestre?  
- *Leornado Antônho Gracez.*

(*idem, ibidem*, p.260; itálico do original)

Essa inclusão de sátiras e epigramas poderia sugerir, a uma leitura contemporânea, a valorização do humor (traço estilístico especialmente valorizado a partir do Modernismo), mas, como se sabe, aqueles são gêneros clássicos, portanto, contemplados pela retórica.

A fim de favorecer a circulação do livro, a página de rosto informava:

Obra adotada pelo Conselho Superior da Instrução Pública, com aprovação do Governo Imperial, para uso das escolas públicas do ensino primário, e do Imperial Colégio de Pedro II.

Observações como essas passam do Império à República. O livro *Criança meu amor...* (1924), de Cecília Meireles, por exemplo, informa na capa e na página de rosto que se trata de

Livro aprovado e adotado nas escolas do Distrito Federal

Em função desse forte vínculo com a escola, até os anos 60, a poesia infantil parece seguir um *paradigma moral e cívico*, aconselhando aos pequenos leitores o bom comportamento e o civismo. *O menino poeta* (1943), de Henriqueta Lisboa, privilegia o lirismo, mas sem romper com esse modelo.

Sidônio Muralha rompe com esse paradigma em *A televisão da bicharada* (1962), através do ludismo sonoro e do humor. Cecília Meireles, com *Ou isto ou aquilo* (1964), e Vinicius de

Moraes, com *A arca de Noé* (1970), consolidam o novo paradigma, que poderia ser chamado de *paradigma estético*, por privilegiar o trabalho com a linguagem, desde o lirismo refinado de Cecília Meireles e o lirismo de caráter mais popular de Vinicius até o humor lírico de Sidônio.

Na produção dos últimos 15 anos há uma nitida preferência pelo humor, representada por autores como Sérgio Capparelli [7] e José Paulo Paes [8]. Esse *paradigma lúdico*, que enfatiza o ludismo sonoro e humor, pode ser sintetizado pelos versos "Poesia é brincar com palavras", de José Paulo Paes (poema "Convite". In: PAES, 1991), ou pela afirmação de Maria da Glória Bordini de que "poesia é brinquedo de criança", título do primeiro capítulo do livro *Poesia infantil* (BORDINI, 1986).

O conceito de poesia infantil é, assim, um conceito móvel, espelhando a transformação dos conceitos de poesia e de criança através do tempo, conceito marcado pelos valores sociais, mostrando que o jogo com as palavras é uma das formas do jogo social. Mas talvez o fator mais importante para a configuração do paradigma de poesia infantil dominante em um determinado período seja a *imagem de criança*, patrocinada principalmente (ainda que não exclusivamente) pela pedagogia (leia-se escola) e pela psicologia (cf. LAJOLO, 1997, a propósito de imagens da infância em diferentes momentos da literatura brasileira).

Assim, um estudo comparativo entre *Criança meu amor...* (1924) e *Ou isto ou aquilo* (1964) talvez revele muito mais sobre distintas imagens de criança em circulação em cada período do que uma "evolução" da autora. E é provável que haja mais traços em comum entre *Criança meu amor...* e *Poesias infantis* (1904), de Olavo Bilac, do que entre os dois livros cecilianos. Isso, apesar de evidentes diferenças de dicção: mais maternal e familiar em Cecília Meireles, mais

cívica e patriótica em Bilac; mais lírica e imaginativa em Cecília, mais descritiva em Bilac. Mas a imagem de criança como objeto de molde social está presente nos dois livros.

No próximo capítulo, veremos como foi configurada, no Brasil, a relação entre poesia infantil e ilustração, através de alguns livros publicados a partir de 1891, e como essa relação foi teorizada. Tendo em vista que o núcleo deste estudo é um livro de Cecília Meireles, suas posições serão examinadas com maior atenção.

### 3. Poesia infantil e ilustração

A parceria entre poesia infantil e ilustração vem desde a segunda edição de um dos primeiros livros com poemas escritos especificamente para crianças, *Contos infantis* (1886), de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira, [9] como informam as autoras no *Prólogo* dessa segunda edição (1891):

Por decisão da Inspeção Geral da Instrução Primária e Secundária da Capital dos Estados Unidos do Brasil, em 14 de abril de 1891, foi aprovado este livro para uso das escolas públicas primárias; em vista do que mandámos fazer esta *segunda edição*, que vai *ilustrada com gravuras para maior aprazimento das crianças* e com um pequeno questionário em seguida a cada conto, segundo o método adotado nas obras de ensino elementar, prescrito pela mesma inspeção.

(ALMEIDA; VIEIRA, 1923, p.5; grifos meus)

Para as autoras, a ilustração visa "o maior aprazimento das crianças". Esse "aprazimento" é tematizado em um dos poemas do livro, "D. Quixote". Nele, dois meninos brincam escondidos na biblioteca da casa com "dois grandes livros encarnados,/cheios de formosíssimas gravuras", o *D. Quixote*:

Paulo tinha seis anos incompletos;  
 tinha só quatro o louro e gentil Mário.  
 Foram à biblioteca, sorrateiros,  
 e ficaram instantes, mudos, quietos,  
 a espreitar se alguém vinha; então, ligeiros  
 como o vento, correram p'ra o armário,  
 que encerrava os volumes cobiçados:  
 eram dois grandes livros encarnados,  
 cheios de formosíssimas gravuras,  
 (...)

(*idem, ibidem*, p.73)

Os meninos conversam sobre uma dessas “formosíssimas gravuras” - provavelmente de Gustave Doré - que representa um padre entregando livros para uma moça, possivelmente referente ao capítulo VI, “que trata do engraçado e largo escrutínio que o cura e o barbeiro fizeram na livraria do nosso engenhoso fidalgo” (CERVANTES SAAVEDRA, 1963):

(...)  
 - Que está fazendo o padre na cadeira,  
 a entregar tanto livro à rapariga?  
 - São livros maus, que vão para a fogueira.  
 - Quais são os livros maus?  
 - Não sei, mas penso  
 que devem ser os que não têm dourados  
 nem pinturas. (...)

(ALMEIDA; VIEIRA, 1923, p.74)

Surpreendidos pelo pai, os meninos tentam arrumar os livros:

(...) - Inda faltam  
 três livros.  
 - Já não cabem.  
 - Que canseira!  
 - Têm figuras?  
 - Não têm.  
 - Capas bonitas?  
 - Também não têm.  
 - Então são maus e saltam  
 pela janela: atira-os à fogueira.  
 (...)

(*idem, ibidem*, p.75)

Na cena narrada pelo poema, os meninos imitam a cena “narrada” pela ilustração que, por sua vez, “narra” a cena do texto cervantino. Dessa forma, o poema insere-se em uma longa linhagem de textos para a infância que apresentam crianças brincando de - ou imitando o - adulto. No

contexto do período de *formação da literatura infantil brasileira* (cf. LAJOLO; ZILBERMAN, 1986), no qual *Contos infantis* se insere, essa imitação é usualmente conotada como tentativa falha, visando, no caso do poema "D. Quixote", provocar o riso, ao mesmo tempo que acentua a assimetria entre o emissor adulto e o receptor criança, além de sugerir uma imagem de criança como objeto de molde social, já que se insinua que a criança precisa aprender a imitar "corretamente" o adulto. Essa visão é reiterada em vários outros textos do livro. Note-se ainda que, na falta de livros específicos para o leitor infantil, este último se apropria daqueles que apresentam características que se aproximam de um determinado modelo de livro infantil que, conforme sugere o poema "D. Quixote", deveria ser o contrário dos "livros maus", ou seja, "os que não têm dourados/nem pinturas". Assim, a encadernação (sugerida pelos "dourados") e a ilustração (sugerida pelas "pinturas") aparecem como elementos de "aprazimento" do leitor. Reforçando essa idéia, ainda segundo o poema, para agradar ao leitor infantil, os livros precisam ter "capas bonitas" e "figuras".

O *Livro das crianças* (1897), de Zalina Rolim, inverte a ordem predominante - ainda hoje - de produção de texto e de ilustração: nele, os poemas é que foram escritos a partir das ilustrações, seguindo "o plano (...) traçado pelo professor dr. João Köpke", conforme o prefaciador Gabriel Prestes (ROLIM, 1897, p.8). Em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 28 de janeiro de 1896, João Köpke escrevia:

(...) todas as poesias foram sugeridas por uma gravura, que deverá ilustrar o volume, fronteando cada uma, de maneira que a objetivação dos sentimentos e idéias expressas no verso preceda à sua leitura e memorização pelas crianças.

(*Apud* DANTAS, 1983, p.43)

Para Köpke, a ilustração *objetiva* (isto é, visualiza) as idéias e os sentimentos expressos no poema, facilitando tanto sua compreensão ("leitura") como sua memorização (para futuras recitações). Gabriel Prestes reforça essa função pedagógica da ilustração:

Da observação direta das gravuras tirarão os alunos assuntos para pequenas descrições que facilitem a compreensão do texto. Nas descrições poéticas, que acompanham as ilustrações, terão modelos a seguir para os exercícios de transformação e imitação em prosa, exercícios que podem ser feitos livremente pelos alunos ou com indicação prévia dos vocábulos a substituir, ou das frases e sentenças cuja ordem deve ser alterada.

(*Prefácio ao Livro das crianças*. In: ROLIM, 1897, p.8; ZILBERMAN, LAJOLO, 1988, p.269-270)

Através do tempo, alternam-se as referências às funções pedagógica e à de "aprazimento". Alexina de Magalhães Pinto ressalta a função pedagógica, propondo estratégias para o que se poderia chamar de *pedagogia da leitura da ilustração* ou o que Regina Yolanda chama de *leitura pictórica* (YOLANDA, 1988):

Indicando as figuras ou ilustrações com um ponteiro, os pais, os educadores convidarão as crianças a externar simplesmente o que vêem, o que sentem, o que lhes diz o quadro. Em seguida permitir-lhes-ão apontar com os dedos, bem limpinhos, os detalhes das figuras, a fim de que possam eles, assim, guiar os olhos a vê-las, a observá-las melhor. Enquanto o fazem, deverão ir mencionando o que conseguem divisar.

(PINTO, 1916)

A propósito de uma exposição de livros infantis, organizada por alunos da Escola Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro), por volta de 1940/1945, Anibal Machado escreveu um texto sobre ilustração que, provavelmente, foi apresentado na abertura dessa exposição (MACHADO, 1994). Para ele, a ilustração é não só um convite ou uma ponte, para a leitura do texto, mas "um excitante

infalível”, tanto para a criança como para o adulto:

Com o progresso das artes gráficas, os livros dessa natureza [ou seja, infantis ilustrados] assumiram um papel de tal relevo que se poderia dizer: - os meninos de hoje lêem mais a convite das imagens do que a pedido de quem quer que seja, pais e preceptores. Avaliai por aí o serviço que presta o livro ilustrado, as resistências que vence com a sedução que exerce na alma da criança. Tal sedução decorre principalmente da estampa colorida. Ela constitui um excitante infalível para o seu espírito, um convite à leitura, uma ponte para o texto. Somente para as crianças? Está visto que não: também para nós, adultos e maduros, em quem a infância se prolonga escondida, mas nunca abolida.

(idem, *ibidem*, p.192)

Além de *catalisador* da leitura, a ilustração é uma obra de arte e, numa apropriação da fórmula horaciana, também instrui, deleita, comove e educa:

O livro infantil não é, pois, um ajuntamento ordenado de páginas impressas, é antes de tudo um objeto de arte. (...) Instruir e ao mesmo tempo deleitar, comover e simultaneamente educar - eis a ação que deve exercer sobre a criança - e, se não o consegue, não é porque esta criança se mostre remissa ou impermeável, é porque ao livro faltam as qualidades necessárias à sua finalidade específica.

(idem, *ibidem*, p.192-193)

A ilustração estimula a imaginação, funcionando como uma espécie de *prólogo visual* ao texto, gerando *uma multidão de impressões vagas e cativantes*, ou seja, criando expectativas em relação a ele. Essas *impressões* não são transitórias, podendo durar para toda a vida:

Há certas visões instantâneas da infância, certos encontros imprevistos que entram para a nossa constelação interior e nunca mais deixam de brilhar. No prefácio de vosso catálogo, o nosso poeta Manuel Bandeira dá um depoimento do maravilhoso fenômeno. Reminiscências que dormiam no nosso subconsciente são subitamente acordadas pela magia da arte do ilustrador.

(*idem, ibidem*, p.193)

A ilustração também pode ser responsável pelo eventual atrativo exercido pelas disciplinas escolares:

E que poder o das estampas coloridas! Foi graças a ele que o ensino da geografia e de algumas ciências naturais se revestiu de certa sedução para a nossa infância, numa fase ainda rudimentar dos métodos de ensino no Brasil. Até hoje os diversos países têm a mesma cor do primeiro mapa-múndi sobre o qual nos debruçamos.

(*idem, ibidem*)

Aníbal recomenda que o ilustrador não deve se restringir ao texto, mas procurar tocar a sensibilidade da criança, potencializando sua intuição criadora - seus *dons*, como ele se refere - através da excelência técnica:

E eis aqui a importância da missão do ilustrador. Não pode ele ater-se unicamente ao sentido do texto mas principalmente à sensibilidade da criança. Seus *dons* devem ajudá-lo. Frescura, ingenuidade, poesia. Uma alma de primitivo. E uma técnica sábia para valorizar estes *dons*, sem o que nada chegará a ter expressão.

(*idem, ibidem*, p.194)

Para que esse alimento visual - a ilustração - possa cumprir seu papel de enriquecimento psíquico, em resposta ao direito da criança à poesia, ele ressalta a necessidade de se investir no aprimoramento artístico da ilustração. Com relação ao desenho animado, reconhece, com sensibilidade, suas qualidades, mas, com ponderação, não acredita que ele possa substituir o livro ilustrado:

Perguntaram-me se o desenho animado e colorido, os que se produzem nos estúdios de Walt Disney sobretudo, não irão relegar para o segundo plano o livro infantil ilustrado. De maneira nenhuma. Antes, vem valorizá-lo. Por certo, o desenho animado foi o maior presente que a arte e a técnica do século ofereceram à imaginação da criança... e à nossa. Mas, ao contrário da gravura colorida, o desenho em movimento cinematográfico não permite uma contemplação mais demorada, mediante a qual a criança se satura de toda a poesia das coisas que lhe são postas diante dos olhos.

(*idem, ibidem*, p.195)

Este texto de Anibal Machado é um dos mais entusiastas da bibliografia brasileira sobre ilustração do livro infantil, o que é de se admirar, vindo de um escritor e não de um profissional do ofício, mesmo lembrando do ensaio de Anibal Machado sobre o gravador Goeldi (1955; reproduzido em MACHADO, 1994, p.169-176), indicador de seu interesse e sensibilidade para as artes visuais, pois é sabido que, mesmo entre os estudiosos das artes visuais, é frequente uma dupla desvalorização da ilustração para crianças: por ser *ilustração*, considerada *arte menor*, por estar subordinada (ou associada) a uma outra arte, a literatura; e pelo *destinatário*, a *criança*.

Já Wilson Martins, em *A palavra escrita*, livro publicado em 1957 e recentemente reeditado (1996), vê a imagem como ameaça ao livro. Segundo ele, “a palavra escrita vive em nossos dias um dramático período de crise” (p.415), que “decorre de uma crise mais larga que está transformando (...) toda a civilização ocidental” (p.416), e que ele define como “o perigo de desaparecimento da palavra escrita - necessariamente limitada e nacional - diante da imagem, universal e imediatamente acessível” (p.417), perigo que resulta do fato de que “a imagem transborda do seu papel meramente subsidiário de linguagem auxiliar para usurpar funções tradicionalmente reservadas à palavra” (p.418). Em seu diagnóstico, “hoje, retornamos às cavernas, não apenas por tantos outros aspectos terríveis do que chamamos a nossa civilização, mas ainda pelo sistemático emprego da imagem *em lugar da palavra*” (p.419; itálico do original).

Por esse *retorno às cavernas*, ele responsabiliza o rádio, o cinema e a televisão, que “vieram (...) consolidar essa invasão da imagem no mundo moderno e acentuar o desaparecimento gradativo da palavra escrita” (p.420).

Wilson Martins parece não levar em conta que, no contexto brasileiro, em razão do alto nível de analfabetismo, pelo menos até a primeira metade deste século, a circulação da *palavra escrita* era um fenômeno limitado, *rarefeito*, enquanto os meios de comunicação de massa configuram fenômeno completamente diferente. Nesse contexto, como falar em *retorno*, num processo ainda *em desenvolvimento* (para usar uma perífrase otimista)? Ele conota o desenvolvimento dos MCM como “vertiginoso processo de imbecilização”, “decadência mental” e como causador de progressiva atrofia do pensamento: “a imagem está matando a imaginação, e o homem que cada vez mais está apenas *vendo* deixa atrofiarem-se lentamente as suas faculdades de *pensar*” (p.421; *itálico do original*). Assim, não é de estranhar que as histórias em quadrinhos sejam por ele caracterizadas como “a literatura de um mundo em que a palavra escrita perdeu a sua dignidade, em que o homem, deixando cada vez mais de pensar, se infantiliza vertiginosamente” (p.421).

Em sua opinião, contudo, isso “não significa que a imagem deva ser completamente abolida da vida social”, o que seria uma “pretensão estulta”, mas apenas “manter a imagem no seu papel próprio” (p.425). Segundo o autor, o prestígio da imagem se deve ao fato de que “a palavra (...), para ser compreendida, deve antes provocar todo um sistema de esforço intelectual” enquanto “a imagem, ao contrário, oferece-se por assim dizer diretamente à consciência”, “não requer quase nada de colaboração por parte do homem”, porque “traz em si mesma o seu significado” (p.427). Mas exatamente por esta sua facilidade de decodificação e por seu poder de sedução, a imagem torna-se um perigo: “a imagem, que não exige tradução a não ser em grau insignificante, tem,

ainda, um poder sugestivo a que a palavra, simples sinal, não pode pretender. É certo que essa 'facilidade' paga-se caramente: com a atrofia das faculdades intelectuais" (p.428).

Finalizando sua *acusação*, Wilson Martins retoma a metáfora rupestre. Para ele, "não se pode falar, a rigor, num 'retorno às cavernas', depois de termos vivido tantos milenares de ascensão das cavernas ao mundo de hoje. Não se pode porque o homem das cavernas estava animado, sem o saber, de um nítido impulso para o alto, para o aperfeiçoamento de si próprio e da humanidade; desse ímpeto inicial e obscuro é que nasceu a civilização. O chamado 'homem moderno', ao contrário, está se corrompendo aceleradamente, atraído pela vertigem da própria degradação" (p.429-430).

Essas duas posições antitéticas - a de Wilson Martins e a de Anibal Machado - alertam para o cuidado que se deve ter quando se transita entre a palavra e a imagem.

Referências carinhosas às ilustrações de livros - e também de revistas - infantis aparecem em poetas como Carlos Drummond de Andrade e Mario Quintana. No poema "Fim", de *Boitempo* (1968), Drummond lembra as gravuras da revista *O Tico-Tico*, publicada de 1905 até o final da década de 50:

Por que dar fim a histórias?  
Quando Robinson Crusóé deixou a ilha,  
que tristeza para o leitor do *Tico-Tico*.  
Era sublime viver para sempre com ele e com Sexta-Feira,  
na exemplar, na florida solidão,  
sem nenhum dos dois saber que eu estava aqui.

Largaram-me entre marinheiros-colonos,  
sozinho na ilha povoada,  
mais sozinho que Robinson, com lágrimas

desbotando a cor das gravuras do *Tico-Tico*.

(ANDRADE, 1992, p.549-550)

Em "Confessional", de *A vaca e o hipogrifo* (1977), Quintana lembra as ilustrações dos seus livros de histórias:

Eu fui um menino por trás de uma vidraça - um menino de aquário.  
Via o mundo passar como numa tela cinematográfica, mas que repetia  
sempre as mesmas personagens.  
Tudo tão chato que o desenrolar da rua acabava me parecendo apenas em  
preto e branco, como nos filmes daquele tempo.  
O colorido todo se refugiava, então, nas ilustrações dos meus livros de  
histórias, com seus reis hieráticos e belos como os das cartas de jogar.

(QUINTANA, 1983, p.27)

Já Cecília Meireles tem uma posição ambivalente em relação à ilustração: ora censura, ora confessa seu encanto. No livro *Problemas da literatura infantil*, resultado de uma série de três conferências sobre literatura infantil que pronunciou em Belo Horizonte, em janeiro de 1949, no Curso de Férias promovido pela Secretaria da Educação, ela faz restrições ao colorido das capas e à abundância de gravuras, preferindo o livro sem figuras:

O fato de a criança tomar um livro nas mãos, folheá-lo, passar os olhos por algumas páginas não deve iludir ninguém. Há mil artificios e mil ocasiões para a tentativa de captura desse difícil leitor. São os aniversários, são as festas, são as capas coloridas, são os títulos empolgantes, são as abundantes gravuras...  
Ah! tu, livro despretencioso, que, na sombra de uma prateleira, uma criança livremente descobriu, pelo qual se encantou, e, sem figuras, sem extravagâncias, esqueceu as horas, os companheiros, a merenda... tu, sim, és um livro infantil, e o teu prestígio será, na verdade, imortal.

(MEIRELES, 1979, p.28)

Mais adiante, Cecília reitera suas críticas:

Hoje, vemos por toda a parte as brilhantes cores dos livros infantis atraindo leitores que antecipadamente vibram com as histórias ainda ocultas por detrás dessas vistosas figuras. (...) Os livros que mais têm durado não dispunham de tamanhos recursos de atração. Neles, era a história, realmente, que seduzia, - sem publicidade, sem cartonagens vistosas, sem os mil recursos tipográficos que hoje solicitam adultos e crianças fascinando-os antes de se declararem, como um amor a primeira vista...

(*idem, ibidem*, p.33)

Essa censura é estendida às histórias em quadrinhos. Na *Ilha do Nanja*, a *Pasárgada* ceciliana, "ninguém lê histórias em quadrinhos" (Natal na Ilha do Nanja. In: QUADRANTE 1, 1968, p 161).

No já citado *Problemas da literatura infantil*, ela explicita as razões de sua censura:

O cinema talvez tenha acentuado demasiadamente a lição visual. Nós, que já tínhamos aprendido o exercício da imaginação, e o raciocínio com idéias, voltaremos a pensar só com os objetos presentes, sem os podermos transformar em palavras?

Este é um dos perigos a assinalar nas discutidas histórias em quadrinhos.

(MEIRELES, 1979, p.112)

Parece exagerada a preocupação de que o cinema e os quadrinhos possam provocar um retrocesso mental: os Giotto, Da Vinci, Rafael, Michelangelo, Dürer e tantos outros que "traduziram em imagens" as narrativas bíblicas seriam também um "perigo" para o "exercício da imaginação"? É pena que o prestígio da autora possa referendar um preconceito de há muito anacrônico, ainda que não de todo eliminado, como as opiniões de Wilson Martins, citadas anteriormente, podem exemplificar. O cinema e os quadrinhos não "desensinam" os leitores: eles oferecem outro tipo de informação e de entretenimento, para um outro público, *inclusive* leitores. Segundo Antonio Candido, no Brasil, a diminuição do analfabetismo nas primeiras décadas deste século e o

conseqüente aumento *potencial* do público leitor coincidiu com o desenvolvimento dos novos meios de comunicação - o rádio, o cinema, os quadrinhos - que conquistaram esse público *antes* da literatura (CANDIDO, 1985, p.137).

Nesse sentido, na crônica *Meus 'Orientes'*, a própria Cecília lembra com carinho das ilustrações de seus livros infantis:

Eu ainda nem sabia ler, e a babá Pedrina mostrava-me as figuras dos livros. Foi assim que conheci o touro alado dos assírios; e durante muito tempo aquele poderoso animal com face humana habitou a minha imaginação infantil, mais sugestivo e misterioso que os príncipes e princesas das histórias de fadas.

(MEIRELES, 1985, p.36)

Em outra crônica, *Lições de Botânica*, ela lembra das ilustrações dos livros escolares:

Todos achávamos o compêndio de botânica excelente: em francês, encadernado em percalina amarela, agradável de tomar nas mãos, bom de folhear, bem impresso, com desenhos claros - essas coisas que nem sempre os editores levam em conta e podem, no entanto, ter influência na vida de um estudante e até na sua vocação.

(*idem, ibidem*, p.154)

Note-se: Cecília refere-se à clareza das ilustrações e a encadernação como "coisas que nem sempre os editores levam em conta", ou seja, que *deveriam* levar em conta, já que podem influir até mesmo na futura escolha profissional do leitor. Ainda em outro momento, Cecília Meireles deixa aflorar seu encanto, quando criança, pelas ilustrações: no livro didático *Rute e Alberto resolveram ser turistas* (1938). Nesse livro, as personagens Rute e Alberto ganham vários presentes no Natal, entre eles, "uma porção de livros". Rute, que é chamada pelo tio de "poetisa",

porque "gosta de coisas maravilhosas e impossíveis - de sereias, de fadas, de anjos..." (*idem*, 1938, p.203), a certa altura, convida: "Vamos ver as figuras!" (*idem, ibidem*, p.205), sugerindo o mesmo interesse pela ilustração que leva os meninos Paulo e Mário a folhearem livros no poema "D. Quixote" de Adelina Lopes Vieira.

Em entrevista a Fagundes de Meneses (revista *Manchete*, 3 out. 1953), Cecília confessa - mais uma vez - seu interesse pelos livros ilustrados:

Muita gente hoje me pergunta quais foram as minhas primeiras leituras. Na verdade, desde que aprendi a ler - e nisso fui um pouco precoce - li tudo que estava ao alcance da minha mão. Lembro-me que os livros ilustrados me interessavam muito. Além da leitura, os livros também já me interessavam como "objetos", pelo seu aspecto gráfico, sua encadernação, beiras douradas etc. Gostava muito desse papel que se chamava "marmoreado" e que servia para forrar as encadernações por dentro e também por fora.

(*idem*, 1994, p.82)

Observa-se aqui, novamente, a referência à ilustração e à encadernação, inclusive aos "dourados", elementos esses que apareciam no poema "D. Quixote", já citado, e que reforçam o acerto da importância desses elementos assinalada por Adelina Lopes Vieira nesse poema, há mais de 100 anos.

Como se viu, a opinião de Cecília Meireles é ambivalente: ela recorda com carinho as ilustrações e a encadernação de seus livros infantis e escolares, mas censura o que ela considera excessos na produção editorial de sua época. Mas ela também ilustrou poemas (sonetos de Cruz e Sousa), ilustrações, inclusive, elogiadas por Andrade Muricy como "coleção admirável de desenhos" (MURICY, mar.1935, p.10).

Já em 1934, a revista *Festa* havia publicado uma dessas ilustrações [10], com uma nota bastante elogiosa:

A cantora dos sentimentos quase inexprimíveis, de tão altos e diáfanos, - Cecília Meireles, - se fez, um dia, desenhista, para ilustrar os poemas de Cruz e Sousa. Desta "recompensa" maravilhosa não desdenharia, sem dúvida, o Poeta Negro. O amor e a arte extremos com que Cecília transpôs em linhas plásticas a emoção por vezes apocalíptica de Cruz e Sousa são, na verdade, uma glorificação. O desenho ao lado interpreta "O Caminho da Glória": um dos mais belos poemas do Poeta Negro através de um dos mais belos "poemas" de Cecília.

(NOTA 5, jul. 1934, p. 13)

No já citado *Problemas da literatura infantil*, Cecília Meireles registra a existência dos *livros de imagem*, mas sem considerá-los como literatura:

Naturalmente, os livros sem palavras, os chamados "álbuns de gravuras", destinados aos pequeninos, e que representam uma comunicação visual - pelo desenho - anterior às letras, são também casos especiais.

(MEIRELES, 1979, p. 23)

Ainda nesse livro, ela faz breves considerações sobre o papel da ilustração:

Seria interessante, também, observar o papel das ilustrações nos livros infantis.

Para os pequeninos leitores, a boa lei parece ser a de grandes ilustrações e pequenos textos. Grandes e boas ilustrações, - pois à criança só se devia dar o ótimo.

Já noutras leituras, mais adiantadas, quando a ilustração não exerça *papel puramente decorativo*, na *ornamentação* do texto, talvez se devesse restringir às *passagens* mais expressivas ou mais *difíceis de entender* sem o auxílio da imagem - como quando se trata de um país estrangeiro, com flora e fauna desconhecida, costumes e tipos exóticos.

(*idem, ibidem*, p.112; grifos meus)

Parece, assim, que, para Cecília Meireles, é duplo o papel da ilustração: *ornamentação* e *esclarecimento* do texto, funções, aliás, que parecem ser as mais evidentes, tanto assim que são explicitadas em verbetes de dicionários:

**Ilustração.** (...) 3. Imagem ou figura de qualquer natureza com que se *orna* ou *elucida* o texto de livros, folhetos e periódicos.

(FERREIRA, 1975, p.742; 1996, p.917; grifos meus)

**Ilustrar.** (...) *Adornar* com estampas ou gravuras; desenhar, ou pintar, para *esclarecer* ou *adornar*, assunto tratado por livro, revista ou jornal.

(AULETE, 1958, p.2652-2653; grifos meus)

Já Silveira Bueno registra *ilustração* como explicação de um texto, mas sem fazer referência à linguagem visual:

**Ilustração** - s.f. Aculturação, educação intelectual, erudição. Explicação, explanação de um texto, problema, doutrina.

(BUENO, 1965, p.1854)

Quanto ao estilo da ilustração, Cecília alerta para a diferença entre os gostos adulto e infantil, recomendando um estilo predominantemente *descritivo*:

Quanto à qualidade dos desenhos, talvez seja interessante averiguar o gosto das crianças pelos desenhos simplificados de ilustradores modernos, ainda que seja indiscutível o seu valor artístico no mundo dos adultos. (...) Por seu gosto realista, e sua curiosidade pelas minudências de um mundo que recentemente começou a conhecer, é natural que a criança goste dos desenhos prolixos, que reproduzem os objetos com

todos os seus fulgores e caprichos, seu caráter e sua expressão.

(MEIRELES, 1979, p.112)

Essas considerações são muito gerais e não sei se Cecilia as consideraria adequadas também para a ilustração do texto poético que, por natureza, é sintético e, portanto, anti-prolixo, e se afasta da referencialidade ("os objetos com todos os seus fulgores e caprichos"). De qualquer forma, como são raros os estudos sobre ilustração e mais raros ainda os sobre a sua recepção, é desaconselhável normatizar precipitadamente.

Por outro lado, do ponto de vista pedagógico, ou seja, da formação do leitor, a leitura visa, entre outros objetivos, ampliar o repertório de conhecimentos, inclusive o visual. Assim, mesmo que fossem detectadas certas preferências do leitor infantil, uma pedagogia da leitura da ilustração envolveria necessariamente a ampliação do repertório e, portanto, rupturas com o horizonte de expectativas do leitor (cf. Método recepcional. In: AGUIAR; BORDINI, 1993, p.81-102).

Como se viu, o papel da ilustração é entendido geralmente como de *ornamentação* e de *explicação* do texto. Mas será que o seu papel está restrito a essas duas funções? É o que veremos no próximo capítulo.

#### 4. A linguagem da ilustração

Os dicionários, como se viu, atribuem à ilustração as funções de *ornar* ou *elucidar* o texto no qual - ou junto ao qual - ela aparece. Entretanto, várias outras funções podem estar associadas a estas, subordinando-as ou até mesmo excluindo-as, como no caso do *livro de imagem*, que pode *narrar* uma história *apenas com imagens*, excluindo, portanto, qualquer subordinação do visual ao verbal.

As *funções da ilustração*, no entanto, constituem caso particular das *funções da imagem*. Esta, por sua vez, tem sido abordada, em muitos casos, a partir de estudos originários da lingüística que, não obstante voltada primordialmente para a linguagem verbal, tem emprestado algumas de suas categorias para descrição e interpretação de outros códigos, como o musical e o pictórico. Assim, vejamos, inicialmente no contexto da lingüística, a gênese das conceituações sobre as funções da linguagem.

##### 4.1. Funções da linguagem

O Círculo Lingüístico de Praga, nas *Teses* apresentadas ao I Congresso Internacional de Eslavistas (1929), reconhece na linguagem duas funções: a de comunicação e a poética. Segundo Jacqueline Fontaine, as *Teses* foram elaboradas por V. Mathesius, R. Jakobson, J. Mukarovsky e B. Trnka, e o esboço da terceira tese, referente às funções da linguagem, foi redigido por Jakobson (FONTAINE, 1978, p.21).

A terceira tese inicia-se propondo que "o estudo de uma língua exige que se leve rigorosamente em conta a variedade das funções lingüísticas", distinguindo, mais adiante, as duas funções já mencionadas:

*Em seu papel social, cumpre distinguir a linguagem de conformidade com a relação existente entre ela e a realidade extralingüística. Ela tem seja uma função de comunicação, quer dizer, que é dirigida para o significado, seja uma função poética, quer dizer, que é dirigida para o próprio signo.*

(CÍRCULO, 1978, p.31-32; itálicos do original)

A tese propõe ainda que

indícios importantes para a caracterização da língua são *a intelectualidade ou a afetividade das manifestações lingüísticas*. Os dois indícios em questão ou se interpenetram ou predominam um sobre o outro. *A linguagem intelectual* manifestada tem sobretudo uma destinação social (relações com outrem); *a linguagem emocional* ou tem igualmente uma destinação social quando se propõe a suscitar no ouvinte certas emoções (linguagem emotiva), ou então é uma descarga da emoção, operada sem levar em consideração o ouvinte.

(*idem, ibidem*, p.31-32; itálicos do original)

Assim, apesar de explicitar apenas duas funções (*a função de comunicação e a função poética*), as considerações sobre *a afetividade das manifestações lingüísticas* permitem-nos entrever o esboço de outra função - a função expressiva - que será conceituada por Karl Bühler e retomada por Jakobson.

Em 1934, Karl Bühler, em seu livro *Sprachtheorie* (Teoria da linguagem), propõe um modelo comunicacional formado por um sujeito falante, um objeto sobre o qual se fala e um sujeito para quem se fala: ou seja, alguém fala sobre alguma coisa para outrem. A esse modelo

O trânsito de conceitos da lingüística para o estudo da linguagem visual, aliás, já havia sido proposto por Mukarovsky, no Oitavo Congresso Internacional de Filosofia (Praga, 1934), no ensaio *A arte como fato semiológico* (CÍRCULO, 1978, p.63-72; MUKAROVSKY, 1981, p.11-17) e também Ferdinand de Saussure já propunha, no *Curso de lingüística geral* (publicado postumamente em 1916 a partir de anotações de aula de seus alunos), a criação de uma teoria geral dos sistemas de signos, a *semiologia*, da qual a lingüística seria uma parte (SAUSSURE, 1974, p.24). Mas, ao contrário do que propunha Saussure, a lingüística não se tornou *parte* da semiologia mas, de certa forma, sua *matriz*. Roland Barthes, em seus *Elementos de semiologia*, vai mais além, invertendo a proposição saussureana, ao afirmar que “a Lingüística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos; a Semiologia é que é uma parte da Lingüística” (BARTHES, 1972, p.13).

Nesse trânsito da lingüística para a *semiologia* (na denominação criada por Saussure e da qual Mukarovsky e Barthes se apropriam) ou *semiótica* (na denominação criada por Peirce e utilizada por Jakobson e Umberto Eco), chega-se até mesmo a propor o uso da palavra *texto* como um conjunto estruturado de signos, verbais ou não. Essa parece ser a posição de José Luiz Fiorin, que propõe que “quando um discurso é manifestado por *um plano de expressão qualquer*, temos um texto” (FIORIN, 1996, p.31; grifo meu). Note-se que, ao mencionar um plano de expressão *qualquer*, Fiorin não restringe o plano de expressão à linguagem verbal, afirmando que “não há conteúdo lingüístico sem expressão lingüística, pois um plano de conteúdo precisa ser veiculado por um plano de expressão, que pode ser de diferentes naturezas: verbal, gestual, pictórico, etc.” (*idem, ibidem*).

Na mesma direção, Leonor Lopes Fávero e Ingedore G. Villaça Koch propõem dois conceitos de

texto, um *lato* e um *stricto*, o primeiro designando “toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano, (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizado através de um sistema de signos.” Já em sentido *restrito*, “o texto consiste em qualquer passagem, falada ou escrita, que forma um todo significativo, independente de sua extensão” (FAVERO; KOCH, 1994, p.25).

Parece então que, para discutir questões ligadas à ilustração, a apropriação de conceitos lingüísticos é legítima e pode ser produtiva, já que a ilustração se caracteriza justamente por ser *uma imagem que acompanha um texto*. No caso específico deste estudo, o uso de um referencial teórico de origem lingüística pode, inclusive, facilitar a análise das *relações entre texto e ilustração*. Contudo, levando-se em conta as diferenças entre as linguagens verbal e visual, [12] pode não ser tão produtiva uma subordinação rígida desta última a categorias lingüísticas. Por isso, ao discutir as categorias a seguir, vou mencionar várias correspondências que elas mantêm com as propostas de Jakobson, sem, no entanto, estabelecer uma subordinação rígida entre as funções da imagem e as da linguagem.

Pode-se entender que a ilustração é um dos vários subcódigos do código visual, compartilhando funções com outras linguagens visuais. Assim, as funções da imagem, aqui discutidas, serão exemplificadas indiferentemente a partir de qualquer um dos diversos subcódigos visuais, entre outros, a caricatura, o desenho animado, a editoração, a fotografia, a história em quadrinhos, o livro de imagem, as logomarcas, a pintura, a sinalização de trânsito, mas, principalmente, a ilustração de livros infantis. Tendo em vista as apropriações - ou tentativas de apropriação - de traços estilísticos do desenho infantil na ilustração de livros para crianças, serão feitas também várias referências a esse subcódigo.

Como veremos a seguir, a imagem parece poder desempenhar onze diferentes funções: função representativa, função descritiva, função narrativa, função simbólica, função expressiva, função estética, função lúdica, função conativa, função metalinguística, função fática e pontuação. É importante ressaltar que raramente uma imagem desempenha uma única função, ao contrário, as funções estão organizadas *hierarquicamente* em relação a uma função *dominante*, homologamente, aliás, ao que ocorre com o código verbal (cf. JAKOBSON, 1985, p.123). Essas categorias ampliam a tipologia que propus ao longo de várias versões das *funções da ilustração* (CAMARGO, 1990, p.7-9; 1995, p.33-40) e que já foram incorporadas pelos trabalhos de Schaeffer (1991), Bahia (1995) e Breves Filho (1996). [13]

#### **4.2.1. Função representativa**

A imagem terá função representativa quando orientada para o seu referente, ou seja, quando imita a aparência do ser ao qual se refere, como ocorre na arte figurativa. No caso da linguagem escrita, a função representativa está presente nas escritas pictográfica e ideográfica. Na literatura, essa função aparece nos poemas figurativos - ou caligramas - nos quais a composição gráfica imita o ser ao qual o poema se refere, como, por exemplo, “Jacaré Letrado”, de Sérgio Capparelli, composto de um mesmo item lexical - jacaré - repetido várias vezes em uma composição gráfica que sugere jacaré (CAPPARELLI, *Tigres no quintal*, s.d., p.63).

A imagem desempenha função representativa sobretudo quando tem por assunto objetos do mundo fenomênico, isto, é, que podem ser percebidos pelos sentidos, especificamente, através da visão. Ela pode ter um caráter genérico, como no caso dos ícones que indicam homem e mulher

em sinalizações de sanitários, ou pode ser bastante específica, como no caso da caricatura que, embora com poucos traços, retrata uma pessoa determinada.

No caso de logomarcas de empresas que utilizam imagens representativas (em outros casos são utilizadas apenas letras, como uma herança dos monogramas), estas tendem a ter um caráter bastante genérico. Assim, por exemplo, alguns traços sugerem uma xícara de café fumegante na logomarca da rede *Fran's Café*. Mas também pode ocorrer o hibridismo de imagem e de monograma, como na logomarca da Sociedade Entomológica Brasileira, em que a sigla SEB é desenhada de maneira a sugerir um inseto, no caso, borboleta ou mariposa: as letras S e B sugerem asas e a letra E, cabeça, tórax e abdome.

#### 4.2.2. Função descritiva

A imagem terá função descritiva quando orientada para o seu referente, de modo semelhante à função representativa, mas quando *detalha* a aparência do ser representado. Assim, pode-se dizer que um determinado ideograma *representa* pessoa, ser humano, enquanto a fotografia *descreve* uma pessoa específica. Quando a representação vai detalhando a aparência de um determinado ser, passa-se da função representativa à função descritiva, em diferentes graus de descritivismo. Entre a função representativa e a função descritiva não há propriamente diferença de natureza, mas de grau: a representação tem caráter sintético, enquanto a descrição tem caráter analítico; uma é *concisa*, a outra, *prolixa* (para retomar uma expressão de Cecília Meireles em *Problemas da literatura infantil*).

Os livros didáticos e os livros informativos (enciclopédias, dicionários ilustrados etc.) utilizam

frequentemente a fotografia com função descritiva. Em outros casos, o desenho pode prestar-se melhor a essa função, como no caso do desenho de anatomia, que pode enfatizar detalhes pouco evidentes na realidade e que, por isso, seriam difíceis de ser registrados pela fotografia. Da mesma forma, o concurso de desenhistas com bons conhecimentos de anatomia é bastante valioso para auxiliar os médicos a explicarem e divulgarem novas técnicas cirúrgicas.

A informática e, especialmente, os programas de realidade virtual, vêm desenvolvendo a função descritiva a níveis há poucos anos inimagináveis. Durante o evento *Viagens*, promovido pelo Instituto Itaú Cultural, na sala expositiva *Viagem Virtual*, criada por Ricardo Anderãos e Nelson Multari, por exemplo, o visitante pode, através de imagens em 3D e óculos especiais, viajar virtualmente pelo sítio arqueológico do sertão mineiro, nas grutas do Maquiné, na cidade de Cordisburgo; Lapinha, em Lagoa Santa; e Rei do Mato, em Sete Lagoas (São Paulo, 13 mar/24 maio 1998).

#### **4.2.3. Função narrativa**

A imagem terá função narrativa quando orientada para o seu referente (de modo semelhante às funções representativa e descritiva), mas quando situar o ser representado em *dever*, através de transformações (no estado do ser representado) ou ações (por ele realizadas). Da mesma forma como ocorre com a função descritiva, a função narrativa pode apresentar diferentes graus de narratividade, por exemplo, narrar uma história, uma cena ou uma ação (ou apenas sugerir-las). Nota-se, assim, que esta função pressupõe a função representativa (ou a descritiva).

A pintura de gênero, que apresenta cenas do cotidiano, e a pintura histórica, que apresenta versões

de fatos históricos, têm, por suas próprias características, tendência à narratividade. O mesmo ocorre com a pintura religiosa cristã que, tomando como referência as narrativas bíblicas, compõe uma enorme diversidade de *discursos visuais*. O nascimento de Jesus, por exemplo, foi representado por Correggio, Martin Schongauer, Fra Filippo Lippi, Rogier van der Weyden, Domenico Ghirlandaio, Zurbarán, Gentile da Fabriano, Meister Francke, Botticelli, Piero della Francesca, Lucas van Leyden, Benozzo Gozzoli, Hans Baldung, Sano di Pietro, Hugo van der Goes, Pinturicchio, Hyeronimus Bosch, Hans Multscher, Albrecht Dürer, Bernardino Luini e Fra Angelico - para só mencionar os pintores que inspiraram a série de poemas *O Burro e o Boi no Presépio*, de Guimarães Rosa (1985, p.198-210), já agora outra forma de discurso.

A função narrativa pode incorporar-se à linguagem visual até mesmo em gêneros que usualmente não enfatizam a dimensão temporal, como a paisagem, a marinha ou a natureza-morta. Cardosinho (1861-1947), um dos pintores estudados por Rubem Braga em *Três primitivos* (1953), por exemplo, introduz em uma natureza-morta borboletas voando, ação essa que agrega à pintura um traço narrativo. (Trata-se de *Vista da Baía da Guanabara*, s.d., que apresenta uma natureza-morta em primeiro plano e uma paisagem ao fundo, vista de uma janela.)

No Brasil, há mais de vinte anos (1976), surgiu o primeiro livro que *narra* uma história apenas (ou quase que exclusivamente) com imagens, *Ida e volta*, de Juarez Machado (1987). Como circulam atualmente no mercado mais de cem títulos de *livros de imagem*, isto indica não só o sucesso do gênero, mas as possibilidades e a importância da função narrativa em livros para a infância (cf. Livros de imagem publicados no Brasil. In: CAMARGO, 1995, p.87-94).

Outro gênero em que a função narrativa predomina são as histórias em quadrinhos: Will Eisner,

criador do personagem Spirit, chama as histórias em quadrinhos de *arte sequencial*, sinalizando ao mesmo tempo para as funções narrativa e estética (que veremos mais adiante) dos quadrinhos (EISNER, 1995).

#### 4.2.4. Função simbólica

A imagem terá função simbólica quando orientada para um significado sobreposto (e, nesse sentido, secundário) ao seu referente, mesmo que arbitrariamente, como é o caso das bandeiras dos diferentes países.

Em sua função simbólica, a imagem pode ser investida de significados convencionais, como é o caso da imagem do coração com uma flecha, que simboliza pessoa apaixonada, ou do signo formado pelo cruzamento de uma linha horizontal com uma vertical que, conforme o contexto, pode, na lousa, em uma aula de matemática, simbolizar a adição, e, no obituário de um jornal, a morte.

A hagiologia é rica em exemplos de imagens com valor simbólico como, por exemplo, os dois olhos sobre um prato ou taça, que são atributos de Santa Luzia (ou Santa Lúcia), numa alusão ao seu martírio; o falcão, atributo de Santa Cecília, em alusão à sua nobreza; a cruz com um ramo de oliveira, atributo de Santa Cecília, em alusão ao seu amor pelo crucifixo etc. (TAVARES, 1990, p.38, p.40, p.195). A iconografia cristã exemplifica a função simbólica também nos símbolos zoomorfos dos evangelistas, como o boi, que simboliza São Lucas; a águia, que simboliza São João; e o leão, que simboliza São Marcos; além dos símbolos teriomorfos de Jesus, como o cordeiro e o peixe.

As funções representativa, descritiva, narrativa e simbólica diversificam, assim, modalidades da função referencial proposta por Jakobson. No caso da função simbólica em que houver associações de ordem pessoal ou inconsciente, esta se aproximará da função expressiva (que veremos a seguir).

#### 4.2.5. Função expressiva

A imagem terá função expressiva quando orientada para o emissor, ou seja, o produtor da imagem, revelando seus sentimentos e valores, bem como quando ressaltar os sentimentos e valores do ser representado. Assim, no caso de imagens humanas ou de objetos, vegetais ou animais antropomorfizados (como é frequente nos desenhos animados e na ilustração para crianças), posturas corporais e expressões fisionômicas podem ser indicadoras de emoções e sentimentos e, nesse caso, terão função expressiva.

A expressividade da fisionomia e da postura corporal, que é fundamental no desenho animado e nos quadrinhos, pode ser realçada por vários recursos visuais, como o ângulo de enquadramento, a perspectiva, a presença maior ou menor de cenário, jogo de luz etc., elementos da linguagem visual que contribuem decisivamente para o predomínio de uma ou de outra função.

As deformações, o uso enfático da cor não-referencial (por exemplo, um cavalo *azul*) e a gestualidade no estilo de representação, ou seja, os gestos que são inferidos através dos traços, pinceladas, manchas etc., sinalizando, assim, a ênfase no emissor, são traços característicos do movimento artístico justamente denominado como *expressionismo*. Mesmo quando a pintura se

afasta da (ou abandona a) representação, como é o caso, por exemplo, da pintura chamada "abstrata", a função expressiva pode continuar existindo, como ocorre no *expressionismo abstrato*.

O reconhecimento da função expressiva da imagem como reveladora de traços da personalidade de seu autor tem larga utilização na psicologia, tanto em testes de personalidade em que o sujeito produz uma imagem (por exemplo, desenhando, como no teste do desenho da figura humana ou no teste da árvore), como em testes em que o sujeito reage selecionando suas preferências ou fazendo comentários ou associações de idéias a partir de imagens como manchas (como no teste de Rorschach), cores (como no teste de pirâmides coloridas de Max Pfister) ou cenas representadas, como no teste de apercepção temática - TAT; ou como em sua versão infantil, o teste de apercepção temática para crianças - CAT, cujas siglas referem-se aos títulos em inglês, como *Children Aperception Test* (cf. KOCH, 1968; KOLCK, 1984; MARQUES, 1988).

Nessa mesma direção, a psicanálise (freudiana) e a psicologia analítica (junguiana) interpretam a imagem como representação da dinâmica do inconsciente. Em uma abordagem reichiana, o psiquiatra José Ângelo Gaiarsa estudou a pintura como expressão de angústia (e suas relações com a respiração), analisando a obra de pintores surrealistas como Salvador Dali, René Magritte, Paul Delvaux, entre outros (cf. CESAR, 1929; GAIARSA, 1971; JAFFÉ, 1992; SILVEIRA, 1992). [14]

A imagem pode expressar sentimentos e valores pessoais, interpessoais (do autor em relação a outra pessoa), intrapessoais (inconscientes), do autor em relação a objetos (inclusive a natureza) e valores socioculturais, ultrapassando, assim, o universo pessoal e a abrangência dessa função

explicitada na proposta jakobsoniana. Nesse sentido, conforme sua abrangência, a função expressiva pode permitir - entre outras - abordagens psicológicas, sociais e antropológicas.

#### 4.2.6. Função estética

A imagem terá função estética quando orientada para a forma da mensagem visual, ou seja, quando enfatizar sua configuração visual. Em outras palavras, quando enfatizar a estruturação dos elementos visuais que a configuram, como linha, forma, cor, luz, espaço etc. Essa configuração visual pode ser construída através de diversos níveis de organização: estruturas lineares, formais, cromáticas etc., agenciando repetições, alternâncias, simetrias, contrastes etc.

No caso da arte *representativa* (na designação aqui proposta, ou *figurativa*, como também é usual), a função estética se faz presente na maneira de representar, no *como* a imagem representa determinado objeto. Mas a função estética não depende da função representativa, podendo mesmo existir independente dela, como no caso da arte abstrata, em que a imagem agencia linhas, formas e cores, sem referir-se a um objeto fora dela, configurando, entretanto, repetições, alternâncias, simetrias e contrastes, em diferentes níveis de estruturação (linha, forma, cor, luz, espaço etc.). Isso também ocorre no desenho não-figurativo de pré-escolares, em que repetições de linhas e formas, estruturas simétricas, contrastes etc. revelam uma intenção estética (ainda que, nesse estágio cognitivo, dificilmente essa intenção possa ser *verbalizada*), independente de representar alguma coisa, ou seja, evidenciar ou apresentar traços da função representativa (Cf. KELLOGG, 1981).

A estruturação dos elementos visuais, ou seja, repetições, alternâncias, contrastes etc. de linhas,

formas, cores, entre outros recursos, é homóloga às reiteraões (fônicas, lexicais e sintáticas) e as antíteses etc. no caso do código verbal. É importante também notar que a função estética não se identifica com a de *ornamentação*, ainda que possa englobá-la ou, em outras palavras, a função estética engloba o estilo *decorativo* (especialmente quando ele comporta repetições, alternâncias e contrastes de *motivos visuais*) mas seu papel não se restringe aos casos em que a imagem é explicitamente decorativa ou ornamental.

A função estética corresponde - talvez nem fosse necessário explicitá-lo - à função poética jakobsoniana. A preferência pela palavra *estética* é porque através do tempo ela esteve mais associada às artes visuais do que a palavra *poética*, situação esta, no entanto, que tem se modificado, nos últimos anos, por força da própria divulgação das categorias jakobsonianas. E é nesse sentido que os cursos de pós-graduação em artes voltados para a produção artística denominam essa linha de pesquisa como *poéticas visuais*. Por outro lado, como já se mencionou, Mukarovsky utiliza a designação *função estética* para o que é denominado como *função poética* nas *Teses* do Círculo Lingüístico de Praga, essa última denominação retomada por Jakobson (CÍRCULO, 1978, p.73-84).

#### **4.2.7. Função lúdica**

A imagem terá função lúdica quando orientada para o jogo (incluindo-se o humor como modalidade de jogo), seja em relação ao *emissor*, ao *referente*, à *forma da mensagem visual* ou mesmo em relação ao *destinatário*. Assim, a imagem enfatizará o jogo em relação ao *referente* quando apresentar situações cômicas; enfatizará o jogo em relação à *forma da mensagem* quando utilizar um estilo caricato; e, em relação ao *destinatário*, quando estimular a participação do

leitor, por exemplo, configurando-se como jogo.

No caso da literatura infantil, esta função é predominante em livros-jogos como *Quem coicha o rabo espicha*, *Quem embaralha se utrapalha* ou *Quem espia se arrepia*, todos de Eva Furnari (1991), em que, virando as páginas, o leitor combina e permuta personagens e situações. Nesses livros, a função lúdica se faz presente em diferentes níveis: em relação ao *referente*, pela representação de personagens e cenas cômicas; em relação à *forma da mensagem visual*, pelo estilo caricato de representação; e, em relação ao *destinatário*, por estimular sua ação para criar novas situações através da permutação de imagens.

A função lúdica é a primeira a manifestar-se no desenho infantil: a criança desenha principalmente pelo prazer de desenhar. Como o objetivo não é o produto (o desenho), muitas vezes a criança nem olha para o papel, ultrapassa as margens, sobrepõe rabiscos aleatoriamente e desinteressa-se de seu desenho depois de terminado, muitas vezes não conseguindo reconhecê-lo se ele for colocado entre outros. Esse comportamento sugere que o que está em jogo é o *prazer de fazer*, a função lúdica, portanto. Neste caso, percebe-se que a função lúdica está orientada para o *emissor*, através da postura lúdica (fazer pelo próprio prazer de fazer) deste último. Algo semelhante ocorre em relação à pintura, em movimentos artísticos que privilegiam o processo (a ação), como no caso da pintura gestual de Hans Hartung (1904- ) e Pierre Soulages (1919- ), postura radicalizada pela *Action Painting* de Jackson Pollock (1912-1956) e, posteriormente, pelo *Happening*, pela *Body Art* etc.

Ao representar personagens e situações cômicas, a função lúdica apresenta traços da função referencial; ao enfatizar o *como* representa (por exemplo, no caso do desenho de humor), a função

lúdica apresenta traços da função poética, ao revelar o prazer de fazer do emissor (como, por exemplo, no caso do desenho infantil e de certos movimentos artísticos), apresenta traços da função expressiva e, finalmente, quando visa provocar a participação do destinatário (no caso do livro-jogo), apresenta traços da função conativa (que veremos a seguir).

#### **4.2.8. Função conativa**

A imagem terá função conativa quando orientada para o destinatário, visando influenciar seu comportamento, através de procedimentos persuasivos ou normativos. Sob a modalidade persuasiva está presente na publicidade, na propaganda política, religiosa etc. e, sob a modalidade normativa, na sinalização do trânsito, em que sinais gráficos (como linhas e formas geométricas) e ícones determinam ou proíbem ações.

#### **4.2.9. Função metalingüística**

A imagem terá função metalingüística quando orientada para o código, no caso, o código visual, ou seja, quando o referente da imagem for o código visual ou a ele diretamente relacionado, como situações de produção e recepção de mensagens visuais, citação de imagens etc.

Para Martine Joly, no entanto, esta é "uma função que a imagem não pode ter, a não ser muito raramente" (JOLY, 1996, p.58). Mas na própria história da arte há inúmeras ocorrências de metalinguagem como, por exemplo, nas representações do pintor e seu modelo, geralmente feminino, mas que pode ser bastante inusual, como o ovo que serve de modelo para um pintor representar um pássaro voando no quadro *Perspicácia* (1936), de Magritte (PAQUET, 1995,

p.24). A obra de Magritte, aliás, é em grande parte metalingüística. Na arte brasileira contemporânea, a obra de Regina Silveira, voltada para a investigação sobre os códigos de representação visual, são outro exemplo. Outra ocorrência são os auto-retratos em que o artista se representa produzindo imagens, por exemplo, pintando.

Em outra série cultural, os cartuns realizados por Saul Steinberg sobre a pintura construtivista, as assinaturas e os passaportes exemplificam a função metalingüística no desenho de humor.

Na literatura infantil, os livros de imagem *A patotinha da lagoa* e *Toninho no caminho*, ambos de Canini (1990), também enfatizam a função metalingüística, ao brincar com linguagem visual: o primeiro, com a forma de representar uma lagoa; o segundo, com a sinalização de trânsito.

Eva Furnari brinca freqüentemente com as convenções da linguagem visual, em especial dos quadrinhos, desde as *Historinhas* (histórias em quadrinhos sem palavras) publicadas na *Folhinha de S. Paulo* no início da década de 80 até os livros de imagem dos anos 90, como *Por um fio* (1992). Uma *historinha* (esse era o título com que eram publicadas) exemplifica esse gosto pelo *discurso metalingüístico*: um menino "conta prosa" para uma menina que mostra que tudo não passa de "papo furado". A fala do menino é representada por balões (elemento tradicional da linguagem dos quadrinhos) cada vez maiores e que são preenchidos com diversos sinais gráficos. Por fim, a menina fura o balão do menino, concretizando a metáfora "papo furado".

Na série dos meios de comunicação de massa, pode-se assinalar ainda o desenho animado *La Coccinelle*, de Michel Lieure, divulgado pelo Cartoon Network. Nele, a protagonista, uma joaninha (como sugere o título), faz diversas interferências em pinturas (identificadas, em cada

episódio, pelo autor e título), associando as funções narrativa, lúdica e metalingüística.

Esses últimos exemplos (os livros de imagem *A patotinha da lagoa* e *Toninho no caminho*, uma das *historinhas* de Eva Furnari e o desenho animado *La Coccinelle*) apresentam associação de funções, no caso, associação das funções metalingüística, lúdica e narrativa, associação essa que não é um caso isolado, pois, como já se disse, a associação de funções corresponde a uma característica básica do código visual.

#### 4.2.10. Função fática

A imagem terá função fática quando orientada para o canal, ou seja, o suporte da imagem, enfatizando seu papel no *discurso visual*. Essa função aparece com frequência na poesia concreta, que mescla procedimentos lingüísticos e visuais, valorizando o espaço em branco da página, como no poema "Silêncio", de Eugen Gomringer (CHALHUB, 1989, p.31).

Nos livros *A mãe da mãe da minha mãe* e *Layla*, ambos de Terezinha Alvarenga (1988 e 1993), Angela Lago dirige o olhar do leitor para o suporte das ilustrações, através de espaços vazados (no primeiro livro) e de relevos e reentrâncias (no segundo), estas duas últimas produzidas por impressão a seco, ou seja, sem tinta.

Nessa linha de aproveitamento (ou questionamento) do suporte, são várias as manifestações no campo das artes visuais: dos sulcos na tela na obra *Conceito Espacial* (1965), de Lucio Fontana (catálogo MUSEU, 1973, p.282), às diversas experimentações de Mira Schendel, como suporte vazado (catálogo GALERIA, 1996, p.120, p.129); papel de arroz recortado sobre superfície de

papel de arroz (*idem*, p.181-183); a série *Sarrafos*, constituída de sarrafos pretos sobre suportes brancos, sugerindo linhas que tivessem ganho volume e, ganhando independência do suporte, se dirigissem para fora da *tela* (na verdade, suporte de madeira), numa triplíce antítese: cromática (preto/branco), espacial (bidimensional/tridimensional) e de posição (dentro/fora) (*idem*, p.78, p.98, p.214-219, p.224) Em outra obra, Mira Schendel *desenha* uma linha em ziguezague, fora de um suporte, através de tiras articuladas de acrílico transparente, fazendo coincidir mensagem e canal, elidindo os limites entre figura e fundo. O uso de material transparente reforça ainda mais a busca de *desmaterializar* a obra de arte (*idem*, p.195).

Os fotógrafos também vêm experimentando as possibilidades semânticas do suporte e do espaço expositivo (ou museográfico). Assim, por exemplo, na exposição *Crônicas Urbanas*, Eduardo Castanho coloca no chão uma fotografia da Praça Paulo Prado (São Paulo), tomada do alto do Edifício Martinelli, para enfatizar a sensação de altura; Antonio Saggese reproduz fotografias em tecidos (no formato e tamanho de lenços) pendurados no teto, contrastando a aspereza das imagens (fragmentos de corpos sobrepostos a fragmentos urbanos, no caso, pedras, paralelepípedos etc.) com a delicadeza do suporte; e Carlos Fadon Vicente organiza suas fotos como duas séries colocadas frente a frente, em painéis curvos (Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 23 jan./22 fev. 1998).

Saggese radicaliza essa pesquisa no ensaio fotográfico *Trecheiros e Pardais*, que focaliza os deslocamentos dos sem-teto (*trecheiros*, os que se deslocam em *trechos*, de cidade em cidade; *pardais*, os que se deslocam em uma mesma cidade, à semelhança do pardal, ave que não se afasta muito do próprio ninho). Esse ensaio é constituído por fotografias em branco e preto com uma textura bastante acentuada ou, segundo o jargão fotográfico, com o *grão estourado*, o que as

aproxima da litografia. Esse recurso é fundamental para criar, a partir do registro fotográfico, o avesso do fotojornalismo, sugerindo personagens e espaços insólitos, irrealis. Essa sugestão é reforçada por outros recursos visuais: os enquadramentos, os ângulos e os contrastes de luz.

Se esse ensaio fosse exposto em paredes e painéis, talvez os aspectos estéticos e técnicos silenciasssem a denúncia pretendida. Assim, durante o evento *Viagens*, já citado, as fotografias foram reproduzidas em suportes de borracha e colocadas no chão, distribuídas pelos vários andares que compõem o espaço expositivo do evento, ora isoladas, ora agrupadas em conjuntos organizados por contigüidade (identidade ou semelhança dos objetos fotografados) ou contraste, ora organizadas como seqüências lineares (em tiras formando um tipo de *storyboard*), ora espalhadas de maneira propositalmente “desarrumada”.

Essa configuração expositiva sugere que esse ensaio fotográfico parece não ter um lugar próprio (ao contrário das outras salas temáticas), materializando o *não-lugar* do sem-teto, além de enfatizar o olhar para o chão, determinante para quem se desloca centenas de quilômetros a pé, como é o caso dos trecheiros. Além disso, as marcas deixadas pelas pessoas que pisam sobre as fotos (e elas estão propositalmente “no meio do caminho”), como sujeira, pegadas, desgaste, rasgões, chuva etc., incorporam-se às fotografias como marcas de desatenção, agressão e desgaste, cicatrizes que marcam a experiência de trecheiros e pardais.

O olhar do fotógrafo, contudo, foge da denúncia explícita, procurando captar os valores e ressaltar a dignidade dessas pessoas. Dessa forma, a antítese configurada pelo olhar atento do fotógrafo e o *design* expositivo aparentemente *descuidado* reforça a *orientação argumentativa* desse ensaio fotográfico.

#### 4.2.11. Pontuação

A imagem terá função de pontuação quando orientada para o texto no qual - ou junto ao qual - está inserida, sinalizando seu início, seu fim ou suas partes, nele criando pausas ou destacando elementos. Essa função parece ser específica do *projeto gráfico* e da *ilustração*. Na mídia impressa, elementos visuais como a cor, o tamanho e o tipo de letra reforçam a identificação das diferentes seções de um periódico, enquanto certos ícones, sinais gráficos ou formas geométricas indicam a continuação ou o fim das matérias. No campo editorial, *capitulares* e *vinhetas* indicam o início ou o fim de partes ou capítulos de livros. [15]

O papel de pontuação exercido por capitulares e motivos decorativos vem desde os manuscritos medievais. Como ensina Emanuel Araújo,

O miniaturista ou rubricador desenhava letras maiúsculas e o *interior* delas com ornamentos, em geral floreios, arabescos e volutas, de grande complexidade, bem como motivos essencialmente decorativos no correr do texto, os quais, de fato, valiam como rubricas de fim de capítulo ou até de parágrafo, muitas vezes (como nos papiros egípcios) fazendo predominar o vermelho para assinalar o destaque. O vocábulo miniatura, aliás, origina-se do termo hispânico vulgarizado pelo latim *minium*, 'vermelhão, cinábrio', de onde *minus*, 'vermelho, encarnado'. O iluminador extrapolava o âmbito da decoração para o da ilustração propriamente dita, mas já renunciando a tarefa, a ele delegada, de estudo e seleção de imagens convenientes a determinado texto, própria do trabalho atual do iconógrafo, como se acha implícito, de resto, já no latim *illuminare*, 'esclarecer, adornar, realçar, enriquecer, fazer sobressair, revelar, mostrar', de onde *illuminatio*, 'ação de esclarecer', e *illuminator*, 'o que esclarece'.

(ARAÚJO, 1986, p.482-483; itálicos do original; sublinhados meus)

A função de pontuação exercida pelas vinhetas pode ser exemplificada por *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, nas edições da José Olympio: após a última palavra do monólogo de Riobaldo - *Travessia* - que conclui o livro, há uma vinheta (vinheta final) que é um símbolo do infinito (como se sabe, o número oito deitado). A associação entre *travessia* e *infinito* é bastante sugestiva, principalmente se lembrarmos da primeira palavra do romance - *Nonada* -, que é a sua antítese (ROSA, 1976, p.460). Além da pitada de humor em substituir o convencional FIM por um símbolo de não-fim (infinito), essa associação torna-se mais sugestiva ainda se lembrarmos de uma afirmação de Guimarães Rosa:

Meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura.  
Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no  
infinito; o momento não conta.

(LORENZ, Diálogo com Guimarães Rosa, 1991, p.72)

A função de pontuação exercida pelas capitulares também pode ser exemplificada por *Magma*, do mesmo Guimarães Rosa (1997). Nesse livro, todos os poemas são iniciados por capitulares, com o mesmo tipo usado no texto, mas cerca de quatro vezes maior, e com outra cor, ocre. Aqui, as capitulares destacam o início de cada poema.

Como, muitas vezes, os elementos de pontuação são convencionais (sinais gráficos, formas geométricas, motivos vegetais ou florais etc.), sem um vínculo semântico com o texto, ou seja, sem *representar* ou *sugerir* o assunto do texto, esta função pode ser associada à função fática.

#### 4.2.12. Resumo das funções da imagem

Os exemplos anteriores sugerem que a imagem pode exercer as seguintes funções: *função representativa*, quando imita a aparência do ser ao qual se refere; *função descritiva*, quando detalha a aparência do ser representado; *função narrativa*, quando situa o ser representado em devir, através de transformações (no estado do ser representado) ou ações (por ele realizadas), sugerindo (ou explicitando) uma história, uma cena ou uma ação; *função simbólica*, quando aponta para um significado sobreposto ao seu referente e, nesse sentido, secundário; *função expressiva*, quando revela sentimentos e valores do produtor da imagem, bem como quando ressalta os sentimentos e valores do ser representado; *função estética*, quando orientada para a forma da mensagem visual, ou seja, quando enfatiza sua configuração visual; *função lúdica*, quando enfatiza o jogo (incluindo-se o humor como modalidade de jogo), seja em relação ao assunto, à forma da mensagem, ao destinatário ou ao emissor; *função conativa*, quando orientada para o destinatário, visando influenciar seu comportamento, através de procedimentos persuasivos ou normativos; *função metalingüística*, quando o referente da imagem é o código visual ou a ele diretamente relacionado, como situações de produção e recepção de imagens visuais, citação de imagens etc.; *função fática*, quando orientada para o canal, ou seja, o suporte da imagem, enfatizando seu papel no *discurso visual*; e, enfim, *pontuação*, quando orientada para o texto no qual - ou junto ao qual - está inserida, sinalizando seu início, seu fim ou suas partes, nele criando pausas ou destacando elementos.

Assim, parece que muito mais do que apenas *ornar* ou *elucidar* um texto, a imagem pode *representar*, *descrever*, *narrar*, *simbolizar*, *expressar*, *brincar*, *persuadir*, *normatizar*, *pontuar*, além de *enfatizar sua própria configuração*, *chamar atenção para o seu suporte* ou *para o código*

*visual*. Homologamente ao que ocorre no código verbal, essas diferentes funções não resultam do *monopólio* de uma determinada função, mas de diferentes *hierarquizações* dessas funções.

As especificidades dos códigos visual e verbal não impedem que eles compartilhem certos traços, como sugere a convergência de funções desempenhadas pela imagem e pelo texto, convergência essa já assinalada ao longo deste capítulo, mas que vale a pena resumir: as funções representativa, descritiva e narrativa são modalidades da função referencial; a função simbólica pode apresentar traços das funções referencial e expressiva; a função estética corresponde à função poética (aliás, denominada *função estética* por Mukarovsky); a função lúdica pode apresentar traços das funções poética, referencial, conativa ou expressiva; a pontuação, além de apresentar traços da função fática, corresponde a um recurso lingüístico fundamental, como seu nome sugere. Além disso, as funções expressiva, conativa, metalingüística e fática, através de sua homonímia com as funções do código verbal, sinalizam sua homologia semântica.

### **4.3. Denotação e conotação**

Outros traços compartilhados pelos códigos verbal e visual são a *denotação* e *conotação*. Jeremy Hawthorn, aliás, amplia esse compartilhamento a outros códigos, afirmando que “a conotação e a denotação não são fenômenos exclusivamente lingüísticos: o sinal-da-cruz, os uniformes, a expressão corporal, as representações da paisagem física - todos podem ter ao mesmo tempo conotações e denotações” (HAWTHORN, 1992, p.25; trad. minha).

Ressalvando a ausência de consenso em relação aos conceitos de *denotação* e de *conotação*, entende-se aqui que a significação global de uma palavra (e, por extensão, de um texto) abrange

uma dupla face: os significados *denotativos* e *conotativos* (CAMARA JR., 1992, p.82, p.92, p.218). A *denotação* designa “o significado mais literal e restrito de uma palavra, independente do que se possa sentir em relação a ela ou às sugestões e idéias que ela conota” (CUDDON, 1992, p.227; trad. minha), enquanto a *conotação* designa o conjunto de associações que uma palavra ou texto sugerem, ou cada um desses sentidos secundários (cf. as obras de referência BALDICK, 1992, p.44; CUDDON, 1992, p.189; HAWTHORN, 1992, p.24-25; PRINCETON, 1990, p.151-152).

A denotação e a conotação combinam-se em graus variáveis, ocorrendo oscilações entre ambas: a ênfase no polo denotativo (referencial) dilui o polo conotativo (predominantemente - mas não exclusivamente - expressivo).

No código visual, a significação global de uma imagem também abrange significados *denotativos* e *conotativos*: os primeiros referem-se ao ser que a imagem representa, enquanto os significados *conotativos* referem-se a associações que a imagem sugere, especialmente pela maneira como o ser é representado. Assim, por exemplo, o desenho de um leão *denota* um determinado animal, que pode ser *conotado* de muitas diferentes maneiras: como símbolo de realeza, nas representações da heráldica e na decoração arquitetônica; como animal selvagem, em histórias em quadrinhos; como animal para brincar, como os de pelúcia etc. A maneira de representar pode, inclusive, conotar um determinado ser contradizendo conotações usuais, como o camundongo Mickey e a protagonista de *Sangue de barata*, de Angela Lago, que despertam simpatia, ao contrário de seus referentes (no caso, camundongo e barata); ou *As Cobras* (personagens de tira diária publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*), de Luis Fernando Verissimo, que não parecem nada assustadoras (ao contrário de seus

referentes) etc.

Como no código verbal, na imagem também ocorre oscilação entre denotação e conotação, ou seja, a ênfase em um polo implica na diluição do outro, sem que um nunca exclua o seu oposto.

Anteriormente, ao exemplificar a função narrativa, mencionaram-se várias pinturas que *narram* o nascimento de Jesus, pinturas essas pelas quais Guimarães Rosa sentiu-se atraído: nelas, as diferentes representações de dois figurantes, o burro e o boi, sugeriram-lhe *conotações* que ele procurou verbalizar na série de poemas já citada. [16]

No âmbito da psicologia, ainda que sem utilizar as designações de *denotação* e de *conotação*, esses conceitos podem ser reconhecidos na interpretação de testes psicológicos que utilizam imagens. No teste do desenho da figura humana de Goodenough, por exemplo, a representação de partes e detalhes da figura humana é considerada proporcional à idade mental do emissor, ou seja, quanto maior o número de partes e detalhes *denotados*, maior a idade mental. Deslocando-nos do cognitivo para o afetivo, o modo como um determinado sujeito representa uma árvore (no Teste de Koch) é considerado indicador de traços psicológicos, ou seja, podendo *conotar* seus traços comportamentais (tendências, impulsos, atitudes etc.).

A oscilação entre denotação e conotação também pode ser reconhecida na fotografia, ainda que “ingenuamente” ela seja considerada como representação “verídica” da realidade, o que se apoia no fato de que, além de ser *icônica*, a fotografia também é *indicial*, ou seja, uma

modalidade de *índice* (na acepção peirceana), pois existe uma relação de causa e efeito entre a fotografia e o ser que ela representa, já que a fotografia resulta de uma película sensível à luz que foi sensibilizada pelos raios refletidos pelo seu referente.

Essa característica *indicial* confere à fotografia uma tendência ao *descriptivismo*, do qual, entretanto, ela pode se afastar ou mesmo evitar, através de enquadramentos a contraluz, que dão aos objetos a aparência de silhuetas, ou através de enquadramentos com pouca luz, recursos utilizados por Maureen Bisilliat em seu ensaio fotográfico *A João Guimarães Rosa* (1979).

Na linguagem fotográfica, há vários recursos que podem *conotar* um mesmo objeto de maneiras diferentes, entre eles, o ângulo de enquadramento. Assim, em duas fotos de Maureen Bisilliat do ensaio citado, que mostram cruzeiros de madeira, o ângulo favorece, em uma, a conotação de morte (ângulo de cima para baixo), sugerindo a volta para a terra, numa alusão à sentença bíblica "tu és pó e ao pó hás de te tornar" e, na outra, a conotação de Cristo e, por extensão, de misticismo, através do ângulo de baixo para cima, que concretiza a metáfora "olhar para o alto, olhar para o céu" (*idem, ibidem*, p.26, p.62).

Paradigmático da oscilação entre denotação e conotação é o confronto dessa série de fotografias de Maureen Bisilliat com outra série, realizada por Walter Firmo para o livro *Nas trilhas do Rosa* (GRANATO, 1996). Algumas fotografias de ambas as séries focalizam o vaqueiro Manuelzão (Manuel Nardi), que inspirou a Guimarães Rosa alguns traços do personagem homônimo da novela *Uma estória de amor*, do livro *Corpo de baile* (1956), a partir de 1964 publicada em *Manuelzão e Miguilim*.

Nas fotos de Firmo, Manuelzão aparece em seu vestuário simples, em cenários igualmente simples (*idem, ibidem*, p.9-10, p.21, p.23, p.39). Já na única foto de Maureen Bisilliat que o apresenta (p.6), há uma sugestão de heroísmo, resultado de um conjunto de elementos, entre eles o ângulo de baixo para cima. Os batentes das portas, à esquerda e à direita, emolduram a figura, ressaltando-a. A aba do chapéu e o capote (além de ser escuro, sua metade inferior está na sombra), ambos escuros, emolduram o rosto, para onde converge o foco de luz. O enquadramento em  $\frac{3}{4}$  esconde o olho direito, realçando o esquerdo, atraindo o olhar do espectador.

Já em uma das fotos de Walter Firmo (p.9), Manuelzão é fotografado com o mesmo capote (ou um muito parecido), também com chapéu. Ressalvando-se a diferença de trinta anos entre as duas fotos e o fato de que, na foto de Firmo, Manuelzão ostenta barba branca, pode-se estabelecer um sugestivo contraponto entre as duas fotografias.

Na foto de Firmo, o enquadramento é mais amplo do que o de Bisilliat, enfocando - aparentemente - da cabeça aos joelhos; o corpo está voltado  $\frac{3}{4}$  para a esquerda, com o rosto de frente, voltado para o espectador; a iluminação lateral, da esquerda para a direita, realça volumes e texturas. Assim, nessa fotografia, a luz destaca o volume do capote e a textura da parede (ênfatizando o polo *denotativo*), enquanto na de Bisilliat a luz e o enquadramento achatam os planos, valorizando o volume do rosto, recursos que ressaltam a expressividade da fisionomia (ênfatizando o polo *conotativo*). Não se trata, aqui, de avaliar as duas séries de fotografias, mas apenas apontar a diferença de *olhar* ou, em outras palavras, a diferença entre os *discursos* predominantemente *denotativo* ou *conotativo*.

Como esses exemplos sugerem, os significados *denotativos* da imagem decorrem principalmente

da função representativa, ou seja, *o que* a imagem representa, enquanto os significados *conotativos* resultam principalmente do *como* a imagem representa, ou seja, da função estética. Por isso, a análise da imagem e, conseqüentemente, da ilustração, precisa focalizar os polos *denotativo* e *conotativo*, ou seja, os significados que decorrem não só de *o que* a imagem representa mas também de *como* ela o faz.

#### 4.4. Retórica da imagem

A denominação *figura de linguagem* (*figura de retórica* ou, simplesmente, *figura*) designa um conjunto de procedimentos que *alteram* ou *ênfatizam* o sentido das palavras. As figuras que *alteram* o sentido são chamadas de *figuras de pensamento* ou *tropos*, enquanto as que *ênfatizam* o sentido através da *disposição* das palavras são chamadas *figuras de construção*. Sigo, aqui, Chris Baldick, ressaltando, entretanto, que as *figuras* são um território com questões de limites e de designações ainda em disputa (BALDICK, 1992, p.83-84).

Algumas *figuras de linguagem* parecem possuir correspondentes bastante similares no código visual, interessando-nos aqui algumas delas, por serem mais freqüentes e porque contribuirão para a análise das ilustrações. O título acima - *Retórica da imagem* -, que poderia sugerir horizontes mais vastos, visa apenas expressar o débito das formulações a seguir para com as de Umberto Eco em *A estrutura ausente*, onde ele propõe que “os artifícios retóricos não funcionam apenas no âmbito da língua verbal, mas podem ser encontrados a nível (...) das mensagens visuais” (ECO, 1991, p.81). Neste estudo, serão focalizados apenas alguns *tropos*: a hipérbole, a metáfora, a metonímia e a personificação, que discutirei brevemente, apenas como os andaimes necessários para a análise das ilustrações.

No contexto do código verbal, a *hipérbole* designa ênfase exagerada, como, por exemplo, na expressão “mil coisas para fazer”. A *metáfora* - “a mais importante e mais difundida figura de linguagem”, segundo Baldick (1992, p.134) - designa uma alteração de sentido caracterizada pela similaridade, como, por exemplo, na expressão “cavalos de fogo” para sugerir incêndio alastrando-se rapidamente por uma encosta, que ocorre no “Romance V ou Da Destruição de Ouro Podre”, do *Romanceiro da Inconfidência* (1953; MEIRELES, 1963, p.135; 1994, p.491-492). Para Baldick, a similaridade estabelecida pela metáfora deve ser entendida mais como uma identidade *imaginária* do que propriamente uma *comparação* (BALDICK, 1992, p.134).

A *metonímia* designa vários processos de alteração de sentido que envolvem relações de contigüidade, ou seja, que partem “de uma relação objetiva entre a significação própria e a figurada” (CAMARA JR., 1992, p.167), como referir-se ao continente pelo conteúdo (*copo* pelo conteúdo de um copo); ao autor pela obra (*Aurélio* como sinônimo de dicionário) etc. A *sinédoque* é um caso particular de metonímia, em que se refere ao todo através da referência a uma parte - ou vice-versa -, como, por exemplo, *asa de uma borboleta* para sugerir a borboleta inteira, que ocorre no poema “Canção Mínima”, do livro *Vaga música* (1942), de Cecília Meireles (1994, p.202-203). Neste estudo, entretanto, utilizarei a nomenclatura mais abrangente, ou seja, *metonímia*.

A *personificação* designa a atribuição de características humanas a animais, vegetais, seres inanimados ou idéias, figura também conhecida como *prosopopéia*.

No contexto do código visual, a *hipérbole* corresponde aos procedimentos de exageração,

como ocorre, por exemplo, na caricatura que, como o próprio nome sugere, *carica* (do it. *caricare*, carregar), isto é, *carrega*, exagera os traços característicos da pessoa representada. Por exemplo, anos atrás, quando o então governador de São Paulo, Paulo Maluf, prometeu encontrar petróleo através da Paulipetro, o *Jornal da Tarde* publicou uma série de caricaturas representando-o com um nariz cada vez maior - numa alusão a Pinóquio, já que se esperava que ele não cumprisse a promessa, expectativa que se confirmou - terminando quase que por torná-lo um apêndice do próprio nariz.

No código visual, a *metáfora* corresponde a transformações da imagem através de relações de similaridade, como ocorre, por exemplo, no desenho de adolescentes, em que, muitas vezes, características demoníacas ou animais são atribuídas a pessoas caricaturadas, seja como expressão de raiva, protesto ou simples brincadeira. A *metáfora* é usual em capas de revistas e em *outdoors*, como, por exemplo, a imagem de um pimentão na praia, em anúncio de protetor solar e/ou de bronzeador, para sugerir a idéia de “ficar vermelho como um pimentão” ou de “virar pimentão”.

A *metonímia*, no código visual, corresponde aos casos em que um ser é representado por uma imagem que tem com ele uma relação de contigüidade, como ocorre com as pegadas que sugerem uma personagem em *Ida e volta*, de Juarez Machado (1987) ou na capa de revista que representou o sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, através de grãos de alimentos (obra do artista goiano Siron Franco), numa alusão à sua campanha contra a fome (*Veja*, São Paulo, 29 dez. 1993). O caso mais freqüente, entretanto, é a representação de parte de um determinado ser para referir-se ao ser inteiro, como as fotografias para documentos e os bustos nas praças, que são interpretados como referindo-se a pessoas inteiras e não a cabeças

decapitadas. Embora esses últimos possam ser considerados casos de *sinédoque*, utilizarei aqui, como já mencionado, a nomenclatura mais abrangente, ou seja, *metonímia*.

A *personificação* corresponde aos procedimentos de atribuição de características humanas a seres de outros reinos, bem como a ideias abstratas. Essa função é freqüente em representações alegóricas, em estátuas e monumentos (por exemplo, representações da justiça, liberdade, Independência etc.) e na pintura alegórica, por exemplo, na *Alegoria dos Quatro Continentes* (América, Europa, África e Ásia), de Teófilo de Jesus (1758-1847), em *A Noite Acompanhada dos Gênios do Amor e do Estudo* (1883), de Antônio Parreiras (1860-1937), ou em *A Providência Guiando Cabral* (1899), de Eliseu Visconti (1866-1944); e extremamente comum na produção visual dirigida à criança, como o desenho animado, histórias em quadrinhos, ilustração etc., tanto assim que a personificação pode ser considerada um traço característico do gênero.

Essas figuras - hipérbole, metáfora, metonímia e personificação - são bastante usuais na ilustração, mesmo a não-infantil, como podem exemplificar as ilustrações de Poty para *Magma*, de Guimarães Rosa. Nesse livro, a *hipérbole* se faz presente no tamanho exagerado da cabeça da personagem que é representada na ilustração para o poema "Gruta do Maquiné" (ROSA, 1997, p.37).

A *metonímia* se mostra na boiada representada por oito cabeças de gado (literalmente, apenas as cabeças), na ilustração para o poema "Boiada" (*idem, ibidem*, p.29); na ilustração para o poema "Maleita", em que uma personagem é sugerida pelos braços (p.39); na ilustração para o poema "Lunático", em que o protagonista é sugerido pela cabeça, representada do nariz

para cima (p.65); e na ilustração para o poema “Batuque”, em que negros dançando são sugeridos pelos pés (p.105).

A *personificação* aparece na ilustração para o poema “O Cágado”, em que o protagonista é representado em posição vertical, com chapéu e guarda-chuva, numa alusão a esperar pelo Dilúvio, espera essa referida no poema (p.126).

Homologamente ao que ocorre no código verbal, no código visual também pode haver associação de figuras, como ocorre, por exemplo, na ilustração para a capa de uma edição da revista *Veja* com a manchete FUGA DE CÉREBROS e o lide (ou abertura) “Por que os professores das universidades públicas estão indo para as faculdades particulares” (*Veja*, São Paulo, 10 dez. 1997).

A ilustração apresenta um mesmo motivo visual - um livro com asas - repetido inúmeras vezes, na mesma perspectiva, mas em tamanhos e posições diferentes. O conjunto sugere uma revoada de livros em migração. Nesta capa, imagem e texto estabelecem um vínculo semântico de mão dupla, um agregando sentidos ao outro. No texto, a *metonímia* se mostra no uso de cérebros para referir-se aos professores. Na ilustração também ocorre *metonímia*, no caso, a representação de obras para aludir aos autores, ou seja, os *livros* para referir-se aos *professores*, já que se considera a universidade espaço de produção de conhecimento e os professores universitários produtores por excelência de conferências, artigos, livros etc. Há, portanto, uma outra *metonímia*: *livros*, aqui, referem-se à produção intelectual e não exclusivamente ao objeto livro.

Cada livro possui um par de asas, atributo que, no contexto, sugere *migração*, tanto pelo número de livros como pela sugestão de aves, no caso, aves em arribação, o que se reforça pelas referências a *fuga*, na manchete da capa e a *diáspora*, no título do artigo, no interior da revista. Assim, o par de asas configura uma *metáfora visual* e a ilustração como um todo, a associação de metáfora e metonímia.

Se parece legítimo falar em *metáfora visual*, considerando-a um dos recursos da *retórica da imagem*, a tentativa de *traduzir* metáforas literárias para o código visual nem sempre é satisfatória. Mesmo um experimentado ilustrador de narrativas como Poty, conhecido - e reconhecido - por suas ilustrações para a obra de Guimarães Rosa, tropeça nesse desafio, por exemplo, em *Magma*, já citado, nas ilustrações para os poemas “Meu Papagaio” e “A Aranha”.

No poema “Meu Papagaio”, o protagonista é representado em um poleiro, no qual está pendurado um paletó (ROSA, 1997, p.87), numa alusão aos versos:

Toma a palavra, na gaiola alta,  
Papagaio Real, meu Papagaio Louro,  
sisudo e notável discursador!...  
Muito bem!... Apoiado!...  
Assim empoleirado,  
de fraque verde com botões de ouro...

(*idem, ibidem*, p.86)

Já no poema “A Aranha”, a protagonista é representada segurando um lápis com uma das patas, traçando linhas em uma folha de papel, aludindo aos versos:

Num desenho octogonal,  
 a aranha, noite e dia,  
 traça e destrança linhas, teimando em resolver  
 o seu problema de trigonometria

(*idem, ibidem*, p.101)

Essas ilustrações estabelecem com o poema um *vínculo semântico* empobrecedor, ao elidir a ambigüidade característica da metáfora, ou seja, a tensão entre o real e o figurado, a favor de uma representação *literal*, ressaltando-se, contudo, sua qualidade enquanto *desenho*.

Tentativas como essas de *tradução* de metáforas literárias são repetidas por outros ilustradores, com resultados igualmente insatisfatórios, como a ilustração de Vitorio Gheno para “Eu fiz um Poema”, de Mario Quintana. Diz o poeta:

Eu fiz um poema belo  
 e alto  
 como um girassol de Van Gogh  
 como um copo de chope sobre o mármore  
 de um bar  
 que um raio de sol atravessa  
 eu fiz um poema belo como um vitral  
 claro como um adro...

(QUINTANA, [1980], p.17)

O poema prossegue, invertendo as imagens: de luminosas (de alegria), para imagens sombrias (de tristeza). Não vem ao caso, aqui, fazer uma análise do poema, mas apenas assinalar como o ilustrador aproveita as sugestões do poema. Ele focaliza apenas a primeira parte, elidindo sua estrutura antitética, e condensa as *imagens* do poema em uma única imagem: assim, a ilustração representa, em primeiro plano, uma mesa com um copo de chope e, em segundo

plano, um vitral no qual está representado um girassol. Nessa ilustração, perde-se tanto a intensificação luminosa no encadeamento das imagens que existe no poema como a ambigüidade que caracteriza a metáfora.

No poema, o adjetivo *alto* insinua o misticismo que será sugerido pelo vitral e pelo adro, enquanto na ilustração a altura tem função predominantemente referencial. Os símiles da primeira parte do poema provêm de diferentes campos semânticos - a pintura, o cotidiano e a arquitetura religiosa - tendo sido associados graças àquela "identidade imaginária" referida por Baldick, criando uma similaridade que passa a existir no poema, sem, contudo, elidir suas diferenças, ou seja, criando uma tensão entre o familiar e o insólito, tensão essa que a ilustração dilui.

A tentativa de *tradução visual* de metáforas literárias pode chegar ao francamente desastroso, como na capa para uma das edições de *Olhinhos de Gato*, de Cecília Meireles, em que a metáfora do título é *literalizada* por uma montagem fotográfica que funde metade de um rosto de menina com metade de uma cara de gato (8.ed. São Paulo: Moderna, 1991). Essa *literalização* se acentua na capa para a edição argentina - *Ojitos de gato* - publicada pelo Centro de Estudios Brasileños (1981), ao reproduzir nela a fotografia de um gato.

#### **4.5. A relação entre texto e ilustração: a coerência intersemiótica**

As funções da imagem, as *figuras* e os conceitos de denotação e conotação, estudados anteriormente, talvez pudessem ser suficientes para a análise do *livro de imagem*, já que este se utiliza quase que exclusivamente do código visual. No caso da *ilustração* propriamente dita, ou

seja, da *imagem que acompanha um texto*, é preciso levar em conta que a imagem isolada não tem função: é só em conjunto com o texto que passa a tê-la, estabelecendo-se uma *relação semântica* entre os dois códigos, o visual e o verbal.

A relação entre ilustração e texto poderia, talvez, ser entendida como *tradução*, já que *tradução intersemiótica* designa a transposição de uma linguagem para outra como, por exemplo, da literatura aos quadrinhos, da literatura à tevê, da literatura ao cinema etc. No caso da ilustração, contudo, é preciso ressaltar que *as duas linguagens ocorrem simultaneamente no mesmo espaço*, o que não ocorre com os exemplos anteriores, em que se tem ou o livro, ou a revista de quadrinhos, ou a tela de tevê ou a tela de cinema, cada um desses veículos ou suportes com características diferenciadas.

A relação entre texto e ilustração talvez possa, então, ser aproximada da que existe entre o texto teatral e o cenário, o figurino e a iluminação, ou seja, os elementos visuais da linguagem teatral. Não se espera que o cenário, o figurino ou a iluminação *traduzam* o texto. O que se espera é que haja *coerência* entre esses diversos elementos que integram a linguagem teatral, em relação a uma determinada linha de direção ou, em outras palavras, em relação a uma determinada *orientação semântica*.

A relação entre texto e ilustração talvez pudesse, então, ser denominada como *coerência intersemiótica*, denominação essa que toma de empréstimo e amplia o conceito de *coerência textual* (GARRAFA, 1987; KOCH; TRAVAGLIA, 1996; FÁVERO, 1997). Como, no caso, não se tem um único texto, talvez se pudesse falar de *coerência intertextual*, denominação que, entretanto, poderia prestar-se a equívocos, já que a palavra *intertextual* refere-se usualmente ao

texto verbal, mesmo que alguns autores aceitem que *texto* possa recobrir diferentes planos de expressão, como, por exemplo, propõem Fiorin, Fávero e Koch, citados anteriormente.

A ilustração estabelece com o texto uma relação semântica. Nos casos ideais, uma relação de *coerência*, aqui denominada *coerência intersemiótica* pelo fato de ocorrer entre dois códigos diferentes, o visual e o verbal. Assim, entende-se neste estudo como *coerência intersemiótica* a relação de *coerência*, ou seja, *convergência* ou *não-contradição*, entre os significados (denotativos e conotativos) da ilustração e do texto.

Ao contrário, porém, do código verbal, em que a coerência é um fator de constituição da textualidade (a existência mesma de um texto supõe sua coerência que, como se sabe, não é uma qualidade imanente do texto, mas tributária da situação comunicacional e do repertório dos interlocutores), na relação entre texto e ilustração, a *coerência intersemiótica* pode assumir as modalidades de *convergência*, *desvio* e *contradição*, ou seja, *coerência* propriamente dita, *incoerência localizada* e *incoerência*, respectivamente. Essa modalização vai ao encontro da observação de Maria Helena Martins de que

(...) em muitos casos, o ilustrador vem a se caracterizar como um leitor privilegiado que colabora para expandir as possibilidades de leitura. E, nesse sentido, tanto pode reforçar as idéias do escritor como distorcê-las, ou mesmo contrariá-las.

(MARTINS, 1989, p.85; grifos meus)

Avaliar, assim, a *coerência* entre uma determinada ilustração e um determinado texto significa avaliar em que medida a ilustração *converge* para os significados do texto, deles se *desvia* ou os *contradiz*.

No próximo capítulo, as análises dos poemas "Colar de Carolina", "O Mosquito Escreve" e "Ou Isto Ou Aquilo" e suas respectivas ilustrações permitirão testar as hipóteses aqui formuladas sobre as funções da imagem, a denotação e a conotação no código visual, a retórica da imagem e a coerência intersemiótica.

## 5. As edições de *Ou isto ou aquilo*

*(...) no fundo*

Todos querem ser pastores  
e ter coroas de flores  
e um cajadinho na mão  
e tocar uma flautinha  
e soprar numa palhinha  
qualquer canção

*Como isso de flautinha é aspiração mas pode não ser vocação para todos, Cecília muito amavelmente do alto das escadarias do seu Cosme Velho flautina para nós essa qualquer canção, que não é canção qualquer. Pelo contrário, afinadíssima, com algo de divertimento mozartiano de "Flauta Mágica", e de cantiga de roda luso-carioca. As vezes com uma pitada de parlenda também.*

Carlos Drummond de Andrade  
(10 jul. 1964)

O livro *Ou isto ou aquilo* foi publicado pela Editora Giroflé em 1964. [17] A impressão deve ter sido terminada até julho, pois no dia 10 desse mês, Carlos Drummond de Andrade publicou uma crônica sobre o livro no jornal *Correio da Manhã* (ANDRADE, 10 jul. 1964). Como se sabe, Cecília Meireles viria a falecer a 9 de novembro desse ano, dois dias depois de completar 63 anos. Assim, a autora viu esta edição, mas não as outras, todas póstumas.

O livro, de formato inusual (31,5 x 12 cm), "livrinho comprido, com cara de brinquedo, ou de bicho", segundo a crônica de Drummond, foi ilustrado por Maria Bonomi (que, nesse mesmo ano, fez a cenografia para *Yerma*, de García Lorca, traduzido por Cecília Meireles, para uma montagem do TBC) e paginado por Fernando Lemos. O livro é composto de 48 páginas não

numeradas, reunindo vinte poemas: os onze primeiros estão em páginas ímpares e a ilustração, na página anterior (ou seja, ao lado); os outros nove poemas estão em páginas pares e a ilustração, na página seguinte (ao lado). As ilustrações, de página inteira (30,5 x 10,8 cm), são xilogravuras [18] de uma a quatro cores, como preto sobre branco (ou branco sobre preto); preto sobre azul; preto sobre verde e sobre branco; e preto sobre verde, amarelo e rosa. Os poemas também são compostos em cores, como título azul e texto preto sobre branco; explorando contrastes inusuais como branco sobre rosa ou azul sobre verde. Em alguns poemas a página está dividida em metades de cores diferentes, como em "A Bailarina", que apresenta título preto, poema em branco sobre areia e a última estrofe em branco sobre rosa. Dinamizando a diagramação, alguns poemas foram compostos na metade inferior da página, como "Jogo de Bola", "Tanta Tinta", "Bolhas", "Os Carneirinhos", "A Lua é do Raul", "Sonhos da Menina" e "Rômulo Rema". Os títulos dos poemas são compostos em corpo maior do que o texto, com apenas a primeira letra em caixa alta, como **Moda da menina trombuda**, a não ser quando no título do poema há nome próprio, como em **Colar de Carolina**.

Para Antônio Olinto, tanto o formato do livro como as ilustrações estão perfeitamente integradas ao estilo dos poemas:

Este livro de Cecília Meireles é a exata execução do livro-objeto, já que poesia e formato físico do volume nele se juntam e se completam. Maria Bonomi foi responsável pelas ilustrações, belas, largas, soltas, no estilo mesmo dos poemas.

(OLINTO, 10 mar. 1970)

Em 1969, a Editora Melhoramentos lança uma segunda edição de *Ou isto ou aquilo*, com o acréscimo de 36 poemas (totalizando, portanto, 56 poemas) e o título alterado para *Poesias* e o

subtítulo *Ou isto ou aquilo & inéditos*, com formato mais convencional (23 x 15,5 cm) e 80 páginas. Essa edição foi ilustrada por Rosa Frisoni, com coordenação artística de Walter Weiszflog. As ilustrações são predominantemente monotípias [19] ou combinam monotipia e aquarela.

O projeto gráfico desta edição apresenta várias interferências na composição gráfica dos poemas, como deslocamento e inclinação de versos e estrofes, talvez inspiradas em Apollinaire. A composição gráfica do poema "O Tempo do Temporal", por exemplo, imita a do caligrama "Il Pleut" de Apollinaire. [20] Em vários casos essas interferências comprometem a legibilidade, de que é paradigmática a composição do poema "Bolhas" que, na primeira edição, é composto de seis estrofes e, nesta edição, foi atomizado em 17 versos espalhados pela página, em diferentes inclinações, tornando difícil acompanhar a sequência dos versos.

Essas interferências começam já na composição dos títulos dos poemas, como o composto em diagonal:

NA  
SACADA  
DA  
CASA

(p.39)

ou composto com ângulos de inclinação diferentes, como: PREGÃO/DO VENDEDOR/DE LIMA, em três linhas com 45, 30 e 10 graus, respectivamente; (p.60)

ou compostos na vertical, como:

A

L

Í

N

G

U

A

D

O

N

H

E

M

(p.34)

Outra inovação discutível é o deslocamento dos títulos dos poemas para as páginas seguintes (o que ocorre com os poemas "Jogo de Bola", "Enchente", "Pescaria", "Rômulo Rema" e "Rio na Sombra"), ou para a mesma página, mas depois do poema (como em "Jardim da Igreja"), ou dividir o título em páginas diferentes, como "Uma Palmada Bem Dada", em que UMA PALMADA está na p.14, alinhado à esquerda, e BEM DADA, na p.15, alinhado à direita.

Em 1977, a Editora Civilização Brasileira lança nova edição de *Ou isto ou aquilo*, com o mesmo número de poemas da edição anterior (56 poemas), com novo formato (19,8 x 27 cm), algumas páginas a mais (85 p.) e com ilustrações e planejamento gráfico de Eleonora Affonso.

Nesta edição há ilustrações de meia página (tanto na metade esquerda como direita; e metade inferior), página inteira, uma página e meia (como a ilustração para "A Chácara do Chico Bolacha") ou de duas páginas, também conhecida, no jargão da ilustração, como *ilustração de*

*página dupla*, que ocorre na ilustração que emoldura o poema "Cantiga para Adormecer Lulu". Os poemas são alinhados à esquerda, salvo os mais longos que, para caberem em uma mesma página, são compostos em duas colunas, alinhadas à direita (a primeira coluna) e à esquerda (a segunda). Todos os poemas iniciam por capitular, apresentando uma ornamentação rococó que parece fora de lugar, já que não combina com o estilo despojado das ilustrações, nem com as letras desenhadas para a capa, para o ante-rostro e para a página de rosto. Parecem igualmente deslocados os frisos duplos compostos por retângulos de cantos arredondados e pequenas vinhetas que emolduram os poemas que têm ilustrações de página inteira ao lado, pelo estilo ornamental em contradição com as ilustrações, bem como em relação aos próprios poemas.

Esses pequenos senões não foram notados pelo o poeta Tite de Lemos, para quem as ilustrações de Eleonora Affonso tornam ainda mais cativante a leitura do livro:

Uma palavra de louvor deveria ser também reservada para a esfuziante concepção gráfica do livro, assinada por Eleonora Affonso, que, se nem sempre contou em suas ilustrações com a centelha de gênio que a fez voar alto em seu desenho para o poema "Os Carneirinhos" (páginas 24 e 25), manteve ao longo de todo o trabalho um padrão bastante satisfatório de realização, tornando ainda mais cativante uma já por si cativante leitura.

(LEMOS, 24 jul. 1977)

Em 1987, a Editora Nova Fronteira lança uma edição de *Ou isto ou aquilo* com um formato um pouco maior (21,5 x 28,5 cm), com quase o dobro de páginas (155 páginas, ressalvando-se, entretanto, que 54 páginas são, na verdade, meias-páginas), com ilustrações e projeto gráfico de Fernanda Correia Dias, neta de Cecília Meireles. Nesta edição há 57 poemas, em virtude de um dos poemas incluídos na edição de 1969 ter sido desdobrado em dois poemas: "Figurinhas I e II" (que também aparece como "Figurinhas"), que aqui aparece como "Figurinhas I" e "Figurinhas

II". O livro tende a configurar-se como um livro-jogo, incluindo sugestões de atividades como desenhar, recortar e colar etc., o que talvez possa desviar o olhar do leitor do texto para essas atividades.

Em 1990, a Editora Nova Fronteira lança outra edição de *Ou isto ou aquilo*, com formato menor (23 x 16 cm), com o número de páginas reduzido pela metade (72 p.) e com ilustrações de Beatriz Berman. O título dos poemas é composto em caixa alta, os poemas em itálico, alinhados à esquerda, na maior parte no centro das páginas. As ilustrações, em uma cor (tons de sépia), são vinhetas, nos cantos, nas margens superiores, inferiores ou laterais, contornando totalmente o texto ou formando molduras em forma de L ou U, também em posição invertida.

Duas dessas edições não tiveram reimpressões: a ilustrada por Maria Bonomi e a ilustrada por Fernanda Correia Dias; a edição ilustrada por Rosa Frisoni teve uma reimpressão (que figura como 2.ed. e co-edição com o INL); as edições ilustradas por Eleonora Affonso e Beatriz Berman tiveram várias reimpressões, registradas como reedições. A edição atualmente (1998) disponível no mercado é a 21ª reimpressão (é o que consta na capa) da edição de 1990, ilustrada por Beatriz Berman.

Em 1958, a editora Aguilar publicou a *Obra poética* de Cecília Meireles, organizada pela autora, reunindo os livros publicados a partir de *Viagem* (1939), com exclusão dos anteriores, mas incluindo *Giroflê, giroflá* (1956), prosa poética (excluído a partir da 2.ed.), um *Caderno de desenhos*, com estudos da série *Batuque, samba e macumba*, além de poemas inéditos, mas, dentre esses, nenhum dos que viriam a figurar em *Ou isto ou aquilo*. A segunda e a terceira edição da *Obra poética* (1967 e 1972) incorporaram os vinte poemas da primeira edição de *Ou isto ou*

*aquilo*. Já a quarta edição, que tem o título alterado para *Poesia completa* (1994), reproduz os 56 poemas, organizados em duas partes: a primeira, com os poemas da primeira edição, na mesma ordem em que aí aparecem, e, a segunda, com os poemas incluídos postumamente.

## 5.1. O poema “Colar de Carolina” e suas ilustrações

### Colar de Carolina

Com seu colar de coral,  
Carolina  
corre por entre as colunas  
da colina.

O colar de Carolina  
colore o colo de cal,  
torna corada a menina.

E o sol, vendo aquela cor  
do colar de Carolina,  
põe coroas de coral

nas colunas da colina.

“Colar de Carolina”, o poema de abertura da primeira edição do livro *Ou isto ou aquilo*, é composto de onze versos, distribuídos em quatro estrofes aparentemente irregulares: uma quadra, dois tercetos e um monóstico, todos constituídos por versos curtos. O poema é composto de redondilhas maiores e versos trissílabos: predominantemente de redondilhas maiores - nove dos onze versos. Os trissílabos aparecem nos segundo e quarto versos. Esse esquema rítmico, ou seja, a combinação de dois versos regulares, é frequente na poesia cecilianiana, podendo lembrar-se, por exemplo, o poema “Motivo”, do livro *Viagem* (1939; MEIRELES, 1994, p.109).

O uso de maiúsculas no poema parece reger-se por um critério mais sintático do que poético: as três primeiras estrofes iniciam-se por maiúscula, sendo que as duas primeiras e a última terminam em ponto final, mas não a terceira, cuja unidade sintática só se completa no verso final do poema que, isolado no monóstico, acaba configurando, pela unidade sintática que compõe com os três

versos da estrofe anterior, uma unidade poética que poderia recompor a quadra tomando, assim, circular - quadra/terceto/quadra - a estrutura estrófica do poema.

Ainda em relação ao uso de maiúsculas, saliente-se que o segundo verso da primeira estrofe, iniciado por maiúscula, é constituído de uma única palavra, o nome próprio *Carolina*, que se repete em dois outros momentos: no fim do primeiro verso da segunda estrofe e no fim do segundo verso da terceira estrofe - sempre em lugares de destaque.

À reiteração da palavra *Carolina* (repetida em três dos onze versos do poema), somam-se as reiteraões da palavra *colar* (também repetida três vezes: no primeiro verso da primeira estrofe, no primeiro da segunda e no segundo da terceira) e da preposição *de* (empregada cinco vezes). Assim, as três palavras mais repetidas - *Carolina*, *colar* e *de* - são não apenas as palavras que formam o título do poema - "Colar de Carolina" - como constituem ainda expressão que aparece duas vezes: no primeiro verso da segunda estrofe e no segundo verso da terceira.

Ao lado das cinco vezes em que aparece de forma íntegra, a preposição *de* aparece também em contrações com os artigos definidos *o* e *a*: na forma *da*, que aparece no último verso da primeira estrofe e no último verso do poema, compondo a expressão *colunas da colina*; e na forma *do*, que aparece uma única vez, na expressão *cor do colar* (primeiro e segundo versos da terceira estrofe). Dessa forma, as construções sintáticas paralelísticas das quais faz parte esta preposição fazem do sintagma *substantivo + preposição de (o, a) + substantivo* procedimento fundamental na estruturação deste poema: *colar de coral*, *colunas da colina*, *colar de Carolina*, *colo de cal*, *cor do colar de Carolina*, *coroas de coral* e *colunas da colina*. [21]

Não obstante tratar-se de uma construção morfo-sintaticamente idêntica (substantivo - preposição + substantivo), são diversas as funções semânticas cumpridas por este sintagma no poema. Na expressão *colar de Carolina*, a preposição *de* indica posse, enquanto na expressão *colar de coral*, indica matéria. Ocorre ainda outro tipo de reiteração: *coral* é anagrama de *colar*. A palavra referente à matéria - *coral* - e a referente ao objeto - *colar* - formam um par anagramático que sugere uma superação dos polos da semelhança (trata-se das mesmas letras) e da diferença (as letras estão dispostas em outra sequência).

Esta hipótese patrocina a passagem do levantamento de procedimentos formais agenciados pelo poema para a proposta de sua interpretação, isto é, para a hipótese segundo a qual os efeitos de sentido possibilitados pelos diferentes procedimentos formais elencados transborda do espaço textual onde ocorrem e acabam contagiando o texto inteiro. Assim, podemos, talvez, concluir - ao menos provisoriamente - que este poema de Cecília Meireles textualiza equivalências; no caso, equivalência entre substância e objeto, par que pode remeter, numa leitura mais ousada, a uma equivalência de âmbito mais geral: a equivalência que elide as fronteiras entre natureza e cultura.

A verossimilhança desta leitura escuda-se na recorrência da aproximação dos polos natureza/cultura em outras passagens do poema, como na expressão paronomástica *colunas da colina*, que também associa natureza (colina) e cultura (colunas), e o faz, igualmente, através do embaralhamento dos significantes. Essa expressão pode ser lida *literalmente*, como referindo-se a colunas espalhadas pela colina ou, como prefiro, *metaforicamente*: nessa leitura, as colinas, que formam vales, são comparadas - implicitamente - a colunas ou, apoiando-me em Chris Baldick (1992, p.134), *identificadas imaginariamente* com colunas, que criam espaços que podem ser



atravessados, como faz Carolina. [22]

É preciso reconhecer que a interpretação metafórica não elimina a possibilidade de uma decodificação referencial, ou seja, as colunas mencionadas no poema poderiam referir-se - mesmo - a colunas espalhadas pela paisagem. No entanto, tendo em vista a economia de significantes (fônicos e lexicais) e o significado que essa economia adquire no poema, como se verá mais adiante, a leitura metafórica seria mais convergente ao significado do poema. Além disso, há indícios estilísticos que poderiam justificar a hipótese de que as imagens que aparecem na crônica *A moça de Málaga* (o *colo* como *coluna* e os *ombros* como *colinas*) poderiam ser um dos núcleos geradores do poema “Colar de Carolina”, o que reforçaria a hipótese da decodificação metafórica.

Os versos *Carolina* e *da colina* (segundo e quarto da primeira estrofe) apresentam as mesmas vogais, na mesma ordem (a/o/i/a). Assim, pode-se dizer que assonância, paronomásia, ritmo e rima se associam ressaltando a relação menina/paisagem, sugerindo a projeção emotiva da menina com seu ambiente. A rima *Carolina colina* reaparece no segundo verso da terceira estrofe e no último verso do poema. Rimam ainda *Carolina menina*, no primeiro e terceiro versos da segunda estrofe, e *coral cal coral*, no primeiro verso, no segundo da segunda estrofe e no terceiro da terceira estrofe, onde e quando a semelhança sonora ressalta o contraste cromático entre coral e cal.

O último verso - *nas colunas da colina* - apresenta a paronomásia *colunas colina*. Aliás, o próprio verso pode ser decomposto em dois pares paronomásticos: *nas colunas da colina*.

Além da assonância, da paronomásia e da rima, o poema agencia outro tipo de reiteração fônica: a aliteração. A sílaba *co* - anasalada ou não - é repetida três vezes, já no início de três palavras do primeiro verso: *com*, *colar*, *coral*, repetindo-se, nos versos seguintes, no início das palavras *corre*, *colunas*, *colina*, *colore*, *colo*, *corada*, *cor*, *coroas*. Um de seus fonemas constituintes, o /k/ aparece ainda combinado com os fonemas /a/ e /e/ em *Carolina*, *cal* e *aquela*, sem dúvida fator da extrema musicalidade do poema. [23]

Entretanto, não são apenas guturais os sons que se aliteram no poema: aliteram-se também a consoante *r*, em *colar*, *coral*, *Carolina*, *corre*, *entre*, *colore*, *torna*, *corada*, *cor*, *coroas* [24] e a consoante *l* em várias palavras: *colar*, *Carolina*, *colunas*, *colinas*, *colore*, *colo*, *aquela*. [25] Outra consoante aliterada é o *n*, nas sílabas *na*, *nas* e *ni*. [26] Aliás, salvo as consoantes *m* (*menina*) e *v* (*vendo*), todas as outras têm par aliterante: *seu sol* (s), *por põe* (p), *entre torna* (t). Como observou Eliana Yunes, “a aliteração é a marca maior de todo o livro” (YUNES, jul. 1976, p.106). Nessa mesma direção, Antônio Olinto afirma que *Ou isto ou aquilo* é “o mais bem realizado trabalho de onomatopoeia já havido no Brasil” (OLINTO, 10 mar. 1970; 1983, p.217).

Ao lado das reiterações que o estruturam, o poema marca-se também por forte visualidade. A imagem *colo de cal* é um exemplo. Subentende-se em *colo de cal* a expressão *cor de: colo cor de cal*, ou seja, Carolina tem pele cor de cal, isto é, branca, numa indicação cromática que ainda se beneficia da sonoridade, já que as letras que compõem a palavra *cal* fazem parte de *Carolina*, *colar* e *coral*.

A brancura da pele feminina tem longa tradição na poesia lírica, tradição na qual se insere a metáfora *colo de cal* mas que, ao mesmo tempo, a renova, através do elemento de comparação - *cal* -, menos nobre do que *alabastro* e semelhantes, que frequentam a poesia lírica (e épica) pelo menos desde o séc. XVI. [27]

A seleção cromática *cor de cal* enfatiza o contraste *coral cal*, retomando contraste que já aparece no *Romance de Santa Cecília* (1957):

Fitava o esposo a *clara* esposa;

(...)

Ao segundo golpe, uma fina  
fita de sangue se desata.  
Mas nem mesmo o terceiro golpe  
a cabeça ao corpo separa.  
Porque um anjo lhe ampara a testa,  
o segundo os ombros lhe ampara,  
e o terceiro detém o sangue  
que um *colar de rubis* ensarta.

(MEIRELES, 1994, p.688-690; grifos meus)

Obviamente, no *Romance de Santa Cecília* e em "Colar de Carolina", a cor rubra tem conotações bastante distintas: enquanto no *Romance* o colar de rubis metaforiza o sangue escorrendo pelo pescoço após um golpe de espada, no poema "Colar de Carolina", o colar de coral denota adorno que se coloca em volta do pescoço (colar/colo).

Na tradição lírica são frequentes as alternâncias e ambigüidades entre os sentidos literal e figurado de um determinado item lexical, de um texto para outro ou num mesmo texto. Na obra ceciliana, são várias as palavras e expressões que funcionam ora referencialmente ora como

simile ou metáfora. Em “Colar de Carolina”, por exemplo, a referencialidade de *coral* no sintagma *colar de coral* corresponde o sentido figurado de *coral* no sintagma *coroas de coral nas colunas da colina*, que se refere ao halo luminoso formado pelos primeiros raios da manhã (ou aos últimos, ao entardecer), no alto das colinas, associando-se aqui, mais uma vez, o par cultura (coroa) e natureza (coral). [28]

É antiga, na tradição lírica, a aproximação entre aurora e infância, retomada neste poema sem nostalgia, focalizando um instante de plenitude, que é realçado, inclusive - como a análise sugeriu -, pela relação anagramática entre *Carolina*, *colina*, *colar* e *coral*: o nome da protagonista (o vocábulo *protagonista*, próprio da análise da narrativa, justifica-se por ser este um poema *descritivo-narrativo*) contem as letras que formam a palavra que se refere ao cenário - *colina* -, ao objeto - *colar* - e à matéria de que este último é feita - *coral*, em uma identidade de significantes que sugere identidade semântica, no caso, projeção emotiva da menina em relação a seu adorno (colar) e a seu ambiente (colina).

Se tais são os significados construídos pela leitura dos recursos formais agenciados pelo poema, uma leitura semântica indica um poema que narra/descreve a cena de uma menina (Carolina) correndo pelo campo (colina). A construção dessa cena orchestra diferentes *focos descritivos-narrativos*. [29]

Na primeira estrofe, o foco descritivo-narrativo se abre em um plano de detalhe (o colar), descrevendo um movimento de grande abertura, passando a focalizar um plano geral (as colinas):

Com seu colar de coral,  
Carolina

corre por entre as colunas  
da colina.

Já o foco narrativo-descritivo pelo qual se constrói a segunda estrofe, volta a fechar-se no detalhe, sublinhando o contraste entre colar e colo, entre figura e fundo, entre cor de coral e cor de cal, entre branco e vermelho, que se harmonizam através do colorir e do tornar corado:

O colar de Carolina  
colore o colo de cal,  
torna corada a menina.

O segundo verso desta estrofe - *colore o colo de cal*, -, que é o verso do meio do terceto e o verso central do poema, constrói harmonia entre contrastes, reafirmando a harmonia sugerida pelos pares *colar coral* e *Carolina da colina* e pelas expressões *colunas da colina* e *coroas de coral*.

A terceira e quarta estrofes retomam o movimento de abertura do foco descritivo-narrativo já apontado relativamente à primeira estrofe, descrevendo trajetória do plano de detalhe ao plano geral (o *zoom* do jargão cinematográfico):

E o sol, vendo aquela cor  
do colar de Carolina,  
põe coroas de coral  
  
nas colunas da colina.

Além da variada abertura do foco descritivo-narrativo, outros recursos também fortalecem a visualidade do texto - ou sua *configuração plástica*, para usar uma expressão de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1984, p.149) ou a *direção pictórica da palavra*, segundo uma expressão de Antônio Olinto (10 mar. 1970) - como o corte dos versos, que provoca *enjambement*, por

exemplo, no caso do sintagma *Carolina corre*, na primeira estrofe, que, ao deslocar o verbo para o verso seguinte, quebrando, com isso, a leitura horizontal, exige do olho do leitor que percorre a materialidade do texto um movimento que parece mimetizar o deslocamento narrado a propósito de Carolina:

.....  
 Carolina  
 corre.....  
 .....

Da mesma forma pode ser lido o *enjambement* no sintagma *colunas da colina*, ainda na primeira estrofe, em que a quebra do verso em *colunas* e o deslocamento do seu complemento - *da colina* - para o verso seguinte pode sugerir tanto a distribuição das “colunas” como a corrida de Carolina, obliquamente ou em ziguezague:

..... as colunas  
 da colina.

Se, até agora, as observações feitas a propósito deste poema discutem alguns procedimentos formais presentes na poesia não-infantil, é importante frisar que, ao ser incluído em uma obra de clara destinação infantil, este poema também prepara sua recepção pelo seu leitor-alvo ao agenciar estratégias que visam estimular a empatia desse leitor com o texto, a mais evidente das quais é a protagonista ser uma criança, “um dos procedimentos mais comuns da literatura infantil”, conforme reconhecem Lajolo e Zilberman (1984, p.34).

Outro elemento de empatia com o leitor infantil é o animismo: sabe-se que em desenhos infantis, o sol frequentemente é antropomorfizado através da representação de olhos, boca e nariz. No

poema "Colar de Carolina", o sol também é personificado, na medida em que ele *vê* a menina e *coroa* a paisagem:

E o sol, vendo aquela cor  
do colar de Carolina,  
põe coroas de coral

nas colunas da colina.

As ações atribuídas ao sol, a partir dos modos e tempos verbais que as exprimem - gerúndio em *vendo* e presente do indicativo em *põe* - trazem para o poema um delicado jogo de causalidade e de temporalidade: depois de ver o colar, o sol coroa a paisagem, ou seja, parece que o sol se "inspira" na maneira como o colar colore o colo de Carolina para então "colorir" (por coroas de coral n') a paisagem, ou seja, nascer.

A ação de colorir atribuída ao colar é um outro elemento de empatia com o leitor infantil, pois, como se sabe, colorir é uma atividade bastante difundida entre as crianças, como comprovam as várias publicações de álbuns para colorir que circulam no mercado.

Mas a construção de sintonias com o universo infantil - por hipótese leitor-alvo do texto - não cala, neste poema, a presença de temas e imagens recorrentes na obra ceciliana, como, por exemplo, as imagens marítimas. O mar, a *grande obsessão* de Cecília Meireles, segundo Mário de Andrade (1960, p. 141), está presente no poema - metonimicamente - através do coral, um dos vocábulos da *linguagem náutica* ceciliana, segundo expressão de Ana Maria Lisboa de Mello (1994). Os itens lexicais *coral* e *mar* são, aliás, presenças constantes na obra ceciliana. O poema "Apresentação", de *Retrato natural* (1949), por exemplo, é um auto-retrato composto por quatro dísticos, cada um com um símile náutico: areia, concha, coral e mar. [30]

Já num texto de 1924, *Desejo*, do livro escolar (conforme a expressão da quarta capa) *Criança meu amor...*, Cecília incluía o coral entre os elementos de um cenário imaginário desejado por um menino (esboço, talvez, da sua Ilha do Nanja):

Um menino me contou que tinha um desejo imenso de morar no fundo das águas. Seria tão bonito! Ele veria de perto os peixes de todas as cores, passando... E teria um palácio feito de coral e de conchas... Andaria vestido de uma roupa de espumas. Seria príncipe.

(MEIRELES, 1977, p.81; grifo meu)

O leitor ceciliano pode se perguntar o que faz o coral, no colo de Carolina, perto do coração, sobretudo se se lembra que, em "Apresentação", a dor é metaforizada pela imagem de um coral quebrado:

Aqui está minha dor - este coral quebrado,  
sobrevivendo ao seu patético momento.

(MEIRELES, 1994, p.377)

O mar no colo, perto do coração, não apresenta surpresa quando nos lembramos que Cecília Meireles intitulou um de seus livros *Mar absoluto e outros poemas* (1945) e que, num dos poemas desse livro, "Beira-Mar", assumiu explicitamente a força das imagens marinhas:

(...) isto é mal de família,  
ser de areia, de água, de ilha...  
E até sem barco navega  
quem para o mar foi fadada.

Deus te proteja, Cecília,  
que tudo é mar - e mais nada.

(MEIRELES, 1994, p.294)

A presença - metonímica - do mar entre as colinas e o movimento de abertura do foco descritivo-narrativo sugerem uma dupla abertura: a do olhar da voz poética descritiva-narrativa (expressão - talvez - mais adequada, no caso, do que *eu-lírico*, *sujeito poético* ou *narrador*) que constrói a cena e a abertura de horizontes da protagonista. [31] Com seu colar de coral, Carolina se apropria - metonimicamente - do mar. Ela corre pela colina - e o correr já traz uma conotação de liberdade - ao mesmo tempo que o colar de coral sugere que seus horizontes podem chegar até o mar. A referência a colunas sugere espaço *delimitado* (com limites) mas não *limitador* e, por ampliação analógica, também espaço seguro, graças às referências espaciais (as colunas), inversamente a espaços como floresta e labirinto, que sugerem a perda de referências.

Em "Colar de Carolina", o espaço (colar/colo/colina/mar) e o tempo (amanhecer) sugerem expansão, em direção à plenitude. Assim, o poema canta um instante de plenitude na infância, sem a nostalgia que costuma aparecer na voz poética adulta e sem o adultocentrismo que ressalta a assimetria entre emissor adulto e receptor infantil, ao colocar a realização e a plenitude na vida adulta, como, por exemplo, em poemas que apresentam crianças brincando de ser adulto.

O tema da plenitude na infância já aparece em "Desenho", de *Mar absoluto e outros poemas* (1945), em que Cecília Meireles recorda sua infância:

(...) era desnecessário crescer, pensar, escrever poemas,  
pois a vida completa e bela e tema ali já estava.

(MEIRELES, 1945, p.127; 1963, p.52; 1994, p.318)

Em “Colar de Carolina”, entretanto, as eventuais fontes autobiográficas do poema são transfiguradas pelo trabalho com a linguagem, potencializando o jogo com a música, a visualidade e o significado das palavras (estou me apropriando, como se percebe, dos conceitos de melopéia, fanopéia, e logopéia, de Ezra Pound, embora alterando o vocabulário).

Em “Colar de Carolina”, este *poemeto impecável* - tomo emprestado o epíteto com que Manuel Bandeira designou certa vez o poema “Retrato” (BANDEIRA, 1986, p.210) -, Cecília Meireles compõe uma musicalidade sutil, integrando lirismo e arte poética. Entretanto, são raros os textos em que ela explicita sua poética. Por isso, vale a pena citar aqui um trecho da tese apresentada ao concurso da cadeira de literatura da Escola Normal do Distrito Federal, em 1929, *O espírito vitorioso*, em que Cecília Meireles revela consciência lírica e artesanal. Para ela,

Cada palavra tem uma fisionomia morfológica: mesmo entre os sinônimos há gradações e sutilezas que determinam preferências de escolha: e tem também, cada palavra, uma fisionomia exterior, com sugestões sonoras, gráficas, rítmicas, associadas às quais despertam pensamentos que nenhuma relação imediata com elas podem, muitas vezes, manter.

Também de uma palavra para outra, na transição dos sons, dos ritmos e das imagens dorme todo um mundo imprevisto. O ritmo da frase também concorre para alterar o efeito da expressão. Não mais, portanto, o verso invariavelmente igual, nem as palavras gastas pelo uso, nem sequer a grafia vulgar, usual, banalizada.

(MEIRELES, 1929, p.88-89)

A associação de lirismo e arte poética mencionada anteriormente é, aliás, reconhecida como um traço característico da escritura cecilianiana. Já Manuel Bandeira, em novembro de 1939, ao comentar *Viagem*, que considera “um livro de qualidades excepcionais”, assinala essa associação, afirmando que

O que logo chama a atenção de quem lê estes poemas é a extraordinária arte com que estão realizados. (...) Nos versos de Cecília Meireles se verifica mais uma vez que nunca o esmero da técnica, entendida como informadora e não decoradora da substância, prejudicou a mensagem de um poeta.

(BANDEIRA, 1986, p.209)

Em sua *Apresentação da poesia brasileira* (1943), Bandeira estende esse juízo crítico à toda a poesia ceciliana, afirmando que

O que logo chama a atenção nos poemas de Cecília Meireles é a extraordinária arte com que são realizados. (...) Sente-se que Cecília Meireles estava sempre empenhada em atingir a perfeição (...).

(BANDEIRA, s.d., p.143; cf. também BANDEIRA [15 nov. 1964]. Cecília Meireles. In: MEIRELES, 1994, p.71-72)

E, além-mar, Hernâni Cidade, da Faculdade de Letras de Lisboa, em fins da década de 50, escrevia que

Cecília Meireles, de tão puro timbre e tão subtil intuição e inteligência tão culta, exemplifica a mais perfeita colaboração, conhecida na actual poesia do Brasil, entre poeta e a artista. Nenhum de mais fina sensibilidade do que aquela e nenhum de mais delicada técnica do que esta.

(CIDADE, 1957, p.295-296)

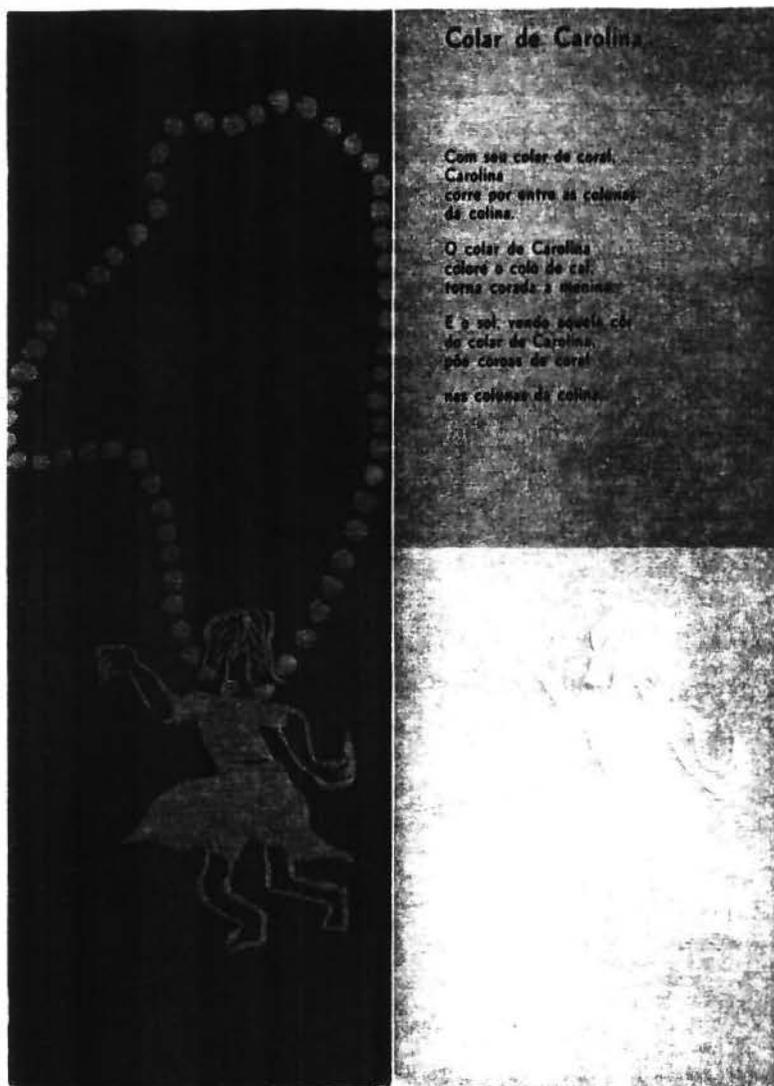
Essas qualidades - *fina sensibilidade e delicada técnica* - estão presentes em “Colar de Carolina”, o que aponta para a unidade da poesia ceciliana, ainda que este poema apresente singularidades, como o agenciamento de recursos para estimular a empatia do leitor infantil. Nos outros dois poemas que serão analisados mais adiante - “O Mosquito Escreve” e “Ou Isto Ou Aquilo” - veremos outros desses recursos.

Como se assinalou no início desta análise, “Colar de Carolina” é o poema de abertura da primeira edição de *Ou isto ou aquilo*. Dessa forma, o livro se abre com um canto à plenitude na infância: não a recordação nostálgica de uma infância que passou, mas uma experiência que pode ser compartilhada pelo leitor infantil, graças à descrição concisa (que favorece o preenchimento dos detalhes pelo leitor); ao uso do presente do indicativo, tempo verbal que aproxima o leitor da ação narrada; à protagonista criança; ao animismo; além de outras sintonias com o universo infantil, como as ações de correr e colorir. Assim, já no poema de abertura, Cecília Meireles configura um *paradigma de poesia infantil que privilegia o trabalho com a linguagem e a empatia com o leitor*, procurando minimizar a assimetria entre emissor adulto e receptor infantil.

#### **5.1.1. Ilustração de Maria Bonomi (il. 1)**

A ilustração, uma xilogravura em ocre sobre preto, ocupa toda uma página par, não numerada, e representa uma menina correndo, com um enorme colar, vista de costas, como que se afastando do observador. O poema, composto na página ao lado, ocupa sua metade superior, título e poema em preto sobre ocre. Na metade inferior da página é repetida a imagem da menina, com apenas três contas do colar, em branco sobre areia.

A ilustração é bastante econômica no número de elementos, economia que se prolonga no estilo de representar, bastante sintético, não-descritivo. Observe-se, nesse sentido, a economia de traços, a simplificação de formas no vestuário (saia e blusa), as linhas que parecem ultrapassar a forma que representam, como ocorre com a mão direita da menina.



**I. Maria Bonomi**

Ilustração para o poema "Colar de Carolina"

Esses elementos enfatizam a função estética, para a qual também contribui a variação de espessura das linhas, que indicam a variação de pressão ao gravar a matriz de madeira, *indice* (na acepção peirceana) dos gestos da artista ao gravar, conotando espontaneidade, liberdade etc., o que converge para as conotações do poema. A estrutura cromática, ou seja, ocre sobre preto, confere luminosidade à imagem, em sintonia com a idéia de colorir com cores vivas tematizada no poema (tomar a menina corada e dar tons de coral à paisagem).

A linha ondulada que delimita a barra da saia sugere que ela está ondulando em função dos movimentos da menina, ou seja, seu correr. Essa linha ondulada parece repetir-se no movimento dos braços e ombros, das pernas e do próprio corpo da menina, dando à figura um grande dinamismo. Não há linha de terra, assim, a distância dos pés à margem inferior da página poderia sugerir que ela está voando e, no contexto, velocidade e leveza. O deslocamento da menina para a direita (afastando-se, portanto, do centro da página, posição que poderia conferir-lhe estaticidade) também contribui para esse dinamismo.

O colar tem duas vezes a altura da menina, procedimento que poderia ser considerado uma *hipérbole visual* que, enquanto tal, reproduz característica dos desenhos infantis, ou seja, a representação mais *expressiva* do que *referencial*, em que o mais importante é representado em tamanho maior (característica também da iconografia medieval, em que anjos são maiores do que homens e estes, maiores do que montanhas e árvores, etc.). Assim, essa *hipérbole* parece ressaltar o apreço da menina pelo colar.

A repetição da menina na página ímpar, em posição simétrica à da menina na página par,

funciona como *vinheta*, no caso, elemento gráfico que contribui para a estética da página, preenchendo espaço destinado ao texto mas não completamente ocupado por ele. Apesar de ter o mesmo tamanho da menina da página anterior, esta figura também pode sugerir uma espécie de aproximação do foco descritivo-narrativo (*zoom*), já que coloca a personagem em evidência. Além disso, essa reiteração da imagem é homóloga à repetição do nome da menina no poema (repetição que, como se viu, não decorre só de necessidades semânticas).

Resumindo, a ilustração sugere uma cena: uma menina, com colar, correndo, focalizando apenas a personagem, sem indicação de cenário, o que destaca a *hipérbole* e sua *função expressiva*, visando, ao mesmo tempo, a empatia com o público-alvo, por hipótese, a criança, ao compartilhar recursos do código visual infantil.

### 5.1.2. Ilustração de Rosa Frisoni (il. 2)

O título do poema está na p.6, alinhado à esquerda; o poema, na p.7, também alinhado à esquerda, mas com diagramação em diagonal, ou seja, cada estrofe a uma distância diferente da margem esquerda: a primeira mais afastada e as seguintes cada vez mais próximas. Essa diagramação altera a composição original do poema mas, neste caso, parece exercer uma função estética, ao completar o desenho da coluna representada no canto superior direito desta página.

A ilustração, que ocupa as pp.6-7, *narra* uma cena: uma menina, com colar, correndo entre colunas, estas sugeridas por algumas linhas diagonais. O colar também é apenas sugerido por algumas rápidas pinceladas, que se repetem nas colunas, parecendo enfeitá-las. Assim, a ilustração *traduz visualmente* a metáfora das duas últimas estrofes do poema: "(...) o sol (...)põe

COLAR DE CAROLINA



Com seu colar de coral,  
Carolina  
corre por entre as colunas  
da colina.

O colar de Carolina  
colore o colo de cal,  
torna corada a menina

F o sol, vendo aquela cõr  
do colar de Carolina,  
põe coroas de coral

nas colunas da colina.

**2. Rosa Frisoni**

Ilustração para o poema "Colar de Carolina"

coroas de coral//nas colunas da colina." Há nessa *tradução* um risco muito grande de *literalização*, ou seja, tomar ao pé da letra o que tem sentido figurado e, assim, *contradizer* a metáfora que, pela sua natureza, implica em certa ambigüidade entre os sentidos literal e figurado. Esta ilustração está a um passo dessa possibilidade, salvando-se pela representação extremamente econômica, não-descritiva.

Nesta ilustração há sugestão de cenário, ao contrário da ilustração anterior, em que só era representada a protagonista. Esta ilustração ainda é, contudo, bastante econômica nos elementos representados, economia que se prolonga na economia estética, configurada pelo número reduzido de elementos visuais - lineares e cromáticos - utilizados. A menina é representada basicamente por linhas curvas; o vestido e o cabelo, por linhas curvas repetidas. As colunas são representadas por linhas oblíquas paralelas e o colar, bem como os enfeites nas colunas, por pinceladas curtas formando *estruturas radiais*, ou seja, linhas que convergem para um mesmo ponto, podendo - ou não - encontrarem-se ou cruzarem-se. (cf. KELLOGG, 1981, p.98-105, para o conceito e a gênese das *estruturas radiais* no desenho infantil.) Nos enfeites nas colunas percebe-se mais claramente uma estrutura formada por três ou quatro traços repetindo-se algumas vezes como *motivo visual*.

Nesta ilustração há uma tendência ao monocromatismo (tons de amarelo, laranja e vermelho), que sugere a ação do sol narrada no poema e isso, metonimicamente, ou seja, sem a representação do sol, que é sugerido pelas cores. Os tipos de linhas utilizadas, as estruturas radiais, o paralelismo e o monocromatismo são *convergentes* à redução fônica, lexical e sintática no poema.

A separação do título e do poema em páginas diferentes, ainda que seja um procedimento que pode comprometer a legibilidade do texto, nesta ilustração estimula a movimentação do olhar do título para o poema, enfatizando dessa forma o movimento da menina de correr da esquerda para a direita, movimento também acentuado pelo fato de a menina correr com braços abertos, conotando, também, liberdade.

### 5.1.3. Ilustração de Eleonora Affonso (il. 3)

O poema está no centro da p. 11, emoldurado por dois frisos bem próximos as margens: o interno, composto por um retângulo de cantos arredondados e o externo, por pequenas vinhetas. O título, em caixa alta, está composto em duas linhas: COLAR DE/CAROLINA, composição essa que se repete em 15 dos 56 poemas do livro, visando harmonizar-se com os versos curtos do poema, compondo uma mancha tipográfica (espaço ocupado pelo texto) com formato predominantemente regular.

A ilustração, que ocupa toda a página anterior, representa uma menina correndo. Ela tem um grande colar cor de coral, com contas esféricas e alongadas, alternadas; rosto cor de cal, faces cor-de-rosa, vestido da mesma cor e tom. Os cabelos são longos, com mechas em tons de verde que, na parte superior da ilustração, se fundem com uma paisagem com colinas e sol nascente (ou poente). Do vestido saem três grandes folhas e uma árvore, também sugerindo fusão com a paisagem. Em relação às ilustrações de Maria Bonomi e Rosa Frisoni, os detalhes assinalados poderiam nos autorizar a afirmação de que esta ilustração *descreve* uma menina correndo.



**3. Eleonora Affonso**

Ilustração para o poema "Colar de Carolina"

A representação do cabelo com mechas aparece em 15 das ilustrações de Eleonora Affonso para o livro *Ou isto ou aquilo*, além de aparecer na crina do burrinho na ilustração para o poema “O Menino Azul” e na crina da égua na ilustração para o poema “A Égua e a Água”. Outra forma de representar o cabelo nessas ilustrações é o contorno irregular com espaço preenchido por manchas - também irregulares - sugerindo cabelo crespo (ou encaracolado), como se verá na ilustração para o poema “Ou Isto Ou Aquilo”. Essa forma de representação repete-se em 14 ilustrações. Ainda outra forma de representar o cabelo é o contorno superior formado por linha(s) curva(s) e as pontas sugeridas por linhas em ziguezague, com o espaço preenchido por manchas irregulares. Essa forma de representação repete-se nove vezes em personagens humanos e uma vez para representar crina na ilustração para o poema “O Cavalinho Branco”. Como sugerem as ilustrações para os poemas “As Meninas” e “Os Pescadores e suas Filhas”, em que aparecem essas três formas de representação, essa variação parece dever-se mais a critérios estéticos do que semânticos. Na ilustração para “Colar de Carolina”, contudo, a representação do cabelo com mechas favorece a sugestão de velocidade e de fusão com a paisagem.

O enquadramento - bastante original - focaliza o rosto, o peito, mão e braço esquerdos e uma parte do vestido da menina, acentuando a velocidade e sugerindo o *zoom* do foco descritivo-narrativo na primeira estrofe do poema, do plano de detalhe (*close up*) ao plano geral.

A representação do espaço não é ilusionista, ou seja, não pretende simular que o espaço bidimensional do papel é tridimensional (como é característico do espaço perspectivo). O cenário é representado em dois planos: um mais próximo, representado pelas três folhas e a árvore, e outro, mais distante, representando o sol entre as colinas. Esses planos, entretanto, são achatados. Outro elemento não-ilusionista na representação do espaço é o fato de a menina correr entre

nuvens - aliás, proporcionalmente pequenas em relação a ela (mais outro elemento não-ilusionista) - ocorrendo, assim, uma convergência significativa com um epíteto com o qual Cecília Meireles se identificou certa vez, "pastora de nuvens", no poema "Destino", do livro *Viagem* (1939; MEIRELES, 1994, p.155-156).

A menina tem uma fisionomia feliz, o que é coerente com o sentimento de plenitude expresso pelo poema. A linha curva que representa a boca da menina sorrindo repete-se nas maçãs do rosto (com aproximadamente o mesmo tamanho e na mesma inclinação), repetindo-se também nas nuvens (mas com alterações de tamanho e posição). Observe-se também que as linhas que representam face direita, nariz e face esquerda (nessa ordem) parecem prolongar a linha que delimita a parte inferior da nuvem mais alta, ao mesmo tempo em que sua parte superior parece ser prolongada por uma das mechas do cabelo, repetindo-se, neste caso, a sugestão de fusão com a paisagem assinalada anteriormente. Essa fusão da personagem com a paisagem sugere uma característica da poesia lírica (fusão do eu-lírico com o objeto) e, relativamente ao poema, a projeção emotiva da menina em relação ao seu ambiente e a superação da dicotomia natureza/cultura.

Além das reiteraões cromáticas, lineares e formais apontadas, a função estética configura-se, nesta ilustração, através de outros ritmos visuais. As colinas são representadas por formas irregulares limitadas por linhas onduladas, linhas que também se repetem nas mechas do cabelo; o próprio movimento do colar é sugerido por uma linha ondulada, movimento que também se repete no vestido. Há também ritmos alternados: *formal*, ou seja, de formas, nas contas do colar (redondas/alongadas); *de posição*, nas nervuras das folhas (esquerda/direita) e *de tamanho*, nos raios do sol (maiores/menores). Todos esses, recursos do código visual que convergem para a

função poética no poema.

Há, ainda, uma outra reiteração, esta *cromática*, com um significado importante: a cor dos olhos da menina é a mesma das contas do colar, semelhança sublinhada por um outro elemento formal, o círculo, forma presente no globo ocular, nas contas do colar, nas pupilas dos olhos e também como elemento decorativo nas contas esféricas do colar. Dessa forma, a identificação da menina com o colar, sugerida no poema através da semelhança de significantes (Carolina/colar/coral) é também sugerida na ilustração, mas através de recursos visuais, ou seja, identidade *formal* (círculo) e *cromática* (vermelho). Recurso semelhante é utilizado na ilustração para o poema “A Lua é do Raul”, em que a identificação de Raul com o luar (sugerida pelo anagrama especular Raul/luar, ou seja, as mesmas letras em ordem inversa) é conotada na ilustração pela cor dos olhos de Raul - azul -, numa alusão aos versos “Lua do ar/azul” e “A lua do aro azul”.

#### 5.1.4. Ilustração de Fernanda Correia Dias (il. 4)

A ilustração ocupa as pp.116-117. O poema está composto na metade direita da p.117, alinhado à direita, em verde sobre verde, o que, entretanto, não parece agregar significados, mas dificultar sua legibilidade. A ilustração parece hesitar entre ser uma ilustração de página dupla ou ser duas ilustrações: a da p.116 se prolonga na p.117, mas o fundo verde desta página se interrompe bruscamente na margem lateral esquerda, como se fossem dois espaços diferentes.

A ilustração da p.116 representa colinas nas quais o colar da menina na página ao lado dá várias voltas. Já a ilustração da p.117, *descreve* uma menina caminhando - a sugestão é mais de *caminhar* do que de *correr*, como narra o poema. A menina usa um chapéu com fita vermelha e

vestido verde com flores estampadas, detalhes que não são mencionados no poema e que *contradizem* sua economia. Além disso, a ilustração inclui elementos não mencionados no poema, como uma ave voando atrás da menina que, pela maneira como foi representada, pode até sugerir que a menina está fugindo dela. A ave, aliás, parece ser um *motivo visual* do repertório da ilustradora, já que aparece em ilustrações para vários poemas que não mencionam aves, como “O Cavalinho Branco”, em cuja ilustração aparecem aves voando (possivelmente garças); “A Lua é do Raul”, em cuja ilustração é representada uma ave semelhante à que aparece na ilustração para o poema “Ou Isto Ou Aquilo”, mas em tamanho menor, poema, aliás, em que também não há referência a ave (apenas a “ares”); o poema “As Meninas”, em cuja ilustração aparecem pombas; “Rômulo Rema”, em que aparece um tucano.

Há uma linha de terra claramente representada, com traços amarelos sugerindo mato. Atrás da menina há um círculo amarelo alaranjado, de altura um pouco maior do que ela, representando o sol. O fundo é verde, sugerindo céu verde, não havendo, aparentemente, nenhuma razão estética ou semântica que justifique essa cor do céu nesta ilustração, ainda que se possa objetar que se trata de uma tentativa de combinar com a cor do vestido da menina, com a cor da ave e com a cor do poema.

O céu da página anterior é da mesma cor do sol que aparece nesta página, o que pode sugerir que ele é responsável por aquela cor, procurando *traduzir visualmente* a metáfora de que o sol “põe coroas de coral na (...) colina”, metáfora essa que, entretanto, foi *literalizada* através do colar dando várias voltas nas colinas. No poema, essa metáfora sugere o amanhecer, associando-se também a idéia de colorir a paisagem (como o colar colore o colo da menina). Nesta ilustração, contudo, perde-se a oscilação entre os sentidos literal e figurado: o colar dá voltas nas colinas,

mas sem sugerir que está amanhecendo; o que sugere o amanhecer é o tom alaranjado do fundo, mas não há nenhuma relação entre esse elemento visual e o colar.

#### 5.1.5. Ilustração de Beatriz Berman (il. 5)

Poema e ilustração estão na p.9. A ilustração ocupa a margem superior da página, avançando para baixo, na margem direita, até a margem inferior, configurando uma diagramação em L invertido, com um pequeno detalhe no canto inferior direito. O poema está composto no centro da página, alinhado à esquerda. Há um lapso no primeiro verso da segunda estrofe, transcrito como “O *calor* de Carolina”, em lugar de “O *colar* de Carolina” (grifos meus). Este, aliás, não é o único descuido nesta edição. [32]

A ilustração representa uma menina com um enorme colar de coral e contas esféricas. Nesta ilustração o colar segue uma linha ondulada para baixo, o que sugere peso, ao contrário da ilustração de Maria Bonomi, em que o colar ondula acima da menina, sugerindo leveza (do colar) e velocidade (da menina). A menina segura o colar com a mão direita aberta, em uma atitude que se assemelha a de bênção. O estilo de representação é descritivo e, no rosto, chega a haver impressão de olheiras e até de papada, detalhes que transformam a menina em mulher. Juntando: mulher, atitude de bênção e enorme colar, configura-se - involuntariamente - a imagem de possível membro de um dos vários sincretismos religiosos afro-brasileiros. Essas conotações, quase que inevitáveis para um brasileiro, podem ter passado despercebidas - e por isso não foram evitadas - pela ilustradora argentina.



## COLAR DE CAROLINA

*Com seu colar de coral,  
Carolina  
corre por entre as colunas  
da colina.*

*O calor de Carolina  
colore o colo de cal,  
torna corada a menina.*

*E o sol, vendo aquela cor  
do colar de Carolina,  
põe coroas de coral  
nas colunas da colina.*

### 5. Beatriz Berman

Ilustração para o poema "Colar de Carolina"

Atrás da menina há quatro arcadas sustentadas por colunas, das quais se vêem apenas duas, parcialmente: da coluna esquerda se vê o fuste e o capitel e, da direita, apenas o capitel. Mais ao fundo, há um caminho e colinas, apenas sugeridos. Assim, nesta ilustração, há três planos bem definidos: a menina em primeiro plano, as colunas e arcadas atrás e, em último plano, colinas - configurando uma representação do espaço que se apropria de recursos próprios do espaço renascentista, no caso, elementos arquitetônicos que emolduram paisagem ao fundo, procedimento bastante utilizado em retratos.

A menina tem um lacinho em forma de borboleta, detalhe que confirma o pendor descritivo do estilo de representação, pendor que se acentua na literalização da metáfora "colunas da colina" que, nesta ilustração, são *descritas* com fuste e capitel. Essa literalização afasta hipóteses interpretativas melhor sintonizadas com o universo ceciliano, universo no qual os processos imagísticos tendem, seja à transfiguração da realidade, como em "O Cavalo Morto", de *Retrato natural* (1949; MEIRELES, 1994, p.426-427), seja à ênfase emotiva, como ocorre ao longo de todo o *Romanceiro da Inconfidência* (1953), mas sem as conotações surrealistas sugeridas por Manuel Bandeira - "as aproximações inesperadas dos surrealistas" (BANDEIRA [nov. 1939], 1986, p.209) - o que, aliás, se confirma no poema "Colar de Carolina", em que uma ação cotidiana, uma menina correndo no campo, é transfigurada pelos processos imagéticos (metáfora), apontando para uma questão existencial, a vida plena, ou melhor, um instante de plenitude em harmonia com a natureza.

#### **5.1.6. Relações entre o poema "Colar de Carolina" e suas ilustrações**

Todas as ilustrações representam meninas (a ilustração de Beatriz Berman, contudo, sugere

mais *mulher* do que menina), todas com colar, em geral grande, chegando mesmo ao inacreditavelmente grande (Fernanda Correia Dias), cujo tamanho sinaliza sua importância como motivo gerador das ações narradas no poema. O enquadramento é bastante variável: busto (Eleonora Affonso e Beatriz Berman); corpo inteiro, de frente (Fernanda Correia Dias), de costas (Maria Bonomi) e de perfil (Rosa Frisoni). Esses enquadramentos, isoladamente, não têm significados específicos mas, na economia de cada ilustração, podem realçar, seja a expressividade da fisionomia (Eleonora Affonso), seja a velocidade da menina correndo (Maria Bonomi e Rosa Frisoni). Em sintonia com a ação realizada pela menina no poema - correr -, três das ilustrações representam a menina correndo (Maria Bonomi, Rosa Frisoni e Eleonora Affonso); em uma delas há uma tentativa de representação do correr (Fernanda Correia Dias) e, em outra, a representação é estática (Beatriz Berman), ainda que a leve inclinação da cabeça possa sugerir a ação de correr, isso, naturalmente, porque o texto nos leva a interpretar a imagem como uma menina correndo.

Em sintonia com a valorização do colar no poema, em três ilustrações o colar é o único adereço usado pela menina (Maria Bonomi, Rosa Frisoni e Eleonora Affonso), contudo, duas ilustrações *diluem* essa valorização ao incluir adereços como chapéu (Fernanda Correia Dias) e laço no cabelo (Beatriz Berman).

O cenário é representado em quase todas as ilustrações, exceto na de Maria Bonomi. Na ilustração de Rosa Frisoni, o cenário é sugerido por três colunas e uma mancha embaixo da menina sugerindo declive. Na ilustração de Eleonora Affonso, o cenário é representado em dois planos, um mais próximo, com folhas e árvore, e outro, mais distante, com o sol entre colinas. Na ilustração de Fernanda Correia Dias há dois cenários, interligados por um

elemento comum, o colar. No primeiro cenário, há colinas; no segundo, uma linha de terra bastante plana e um sol alaranjado em céu verde. Em todas essas ilustrações ocorre o achatamento do espaço. A ilustração de Beatriz Berman utiliza recursos perspectivos, a serviço, entretanto, de uma composição típica de retrato, favorecendo a imobilidade. A presença - ou ausência - de cenário nessas ilustrações cumpre distintas funções. Na ilustração de Maria Bonomi, sua ausência valoriza a relação menina/colar, conotando este último como objeto de valor afetivo; nas ilustrações de Rosa Frisoni e de Fernanda Correia Dias há uma tentativa de aproximar-se da linguagem metafórica do poema, ou seja, tentativa de *traduzir* uma de suas metáforas. Já na ilustração de Beatriz Berman, as colunas adquirem significado explicitamente referencial (para o que contribui o estilo descritivo de representação), afastando a possibilidade de uma leitura metafórica.

Como já se viu, as relações semânticas entre texto e ilustração configuram um caminho de mão dupla: do texto para a ilustração e desta para o texto. Assim, o significado de determinados elementos da ilustração parecem poder ser esclarecidos apenas pelo texto, como exemplificam as tentativas de *traduzir visualmente* metáforas literárias. No caminho inverso, a decodificação de determinados elementos destas ilustrações como *colinas* também resulta de referências textuais, já que fora desse contexto esses elementos poderiam ser decodificados como *montanhas*.

Resumindo, entre o poema “Colar de Carolina” e as ilustrações de Maria Bonomi, de Rosa Frisoni e de Eleonora Affonso há uma relação de *convergência*, enquanto entre o poema e as ilustrações de Fernanda Correia Dias e de Beatriz Berman há *contradição*. A relação de *convergência*, entretanto, se dá em ângulos diferentes, ainda que tenham como foco a

personagem Carolina: a ilustração de Maria Bonomi enfatiza o apreço de Carolina pelo colar, relação essa implícita no poema; a ilustração de Rosa Frisoni enfatiza os sentimentos de liberdade e de plenitude; enquanto a ilustração de Eleonora Affonso enfatiza os sentimentos de felicidade e de identificação com a natureza.

## 5.2. O poema "O Mosquito Escreve" e suas ilustrações

### O Mosquito Escreve

O mosquito pernlongo  
 trança as pernas, faz um M,  
 depois, treme, treme, treme,  
 faz um O bastante oblongo,  
 faz um S.

O mosquito sobe e desce.  
 Com artes que ninguém vê,  
 faz um Q,  
 faz um U e faz um I.

Esse mosquito  
 esquisito  
 cruza as patas, faz um T.  
 E aí,  
 se arredonda e faz outro O,  
 mais bonito.

Oh!  
 Já não é analfabeto,  
 esse inseto,  
 pois sabe escrever seu nome.

Mas depois vai procurar  
 alguém que possa picar,  
 pois escrever cansa,  
 não é, criança?

E ele está com muita fome.

O poema "O Mosquito Escreve" narra, no presente do indicativo, uma cena explicitada já no título: um pernlongo escreve seu nome, a palavra MOSQUITO. A enumeração seqüencial das letras retoma um procedimento presente no poema que o antecede na primeira edição, "A Bailarina", no caso deste último, a enumeração seqüencial das notas musicais: dó, ré, mi, fã, lá, si. A narração tem a agilidade de um desenho animado, pela ênfase na ação, que se traduz

gramaticalmente pela quantidade de formas verbais. [33] Esse efeito de desenho animado (embora por outros motivos) é estendido por Antônio Olinto para todo o livro:

O caminho de Cecília - de uma poesia pura que parecia prescindir das palavras mas a elas continuando indissolúvelmente ligadas - a levava a essa bela e solene floração de palavras que se abraçam umas às outras e, ao invés do conflito da briga, provocam o conflito da canção, em que formas batem em formas e saltam em novas formas, num efeito de desenho animado.

(OLINTO, 10 mar. 1970; 1983, p.217)

No poema há uma discreta alusão à caligrafia: o pernilongo *faz um O bastante oblongo*, isto é, alongado e, em seguida, *outro O, mais bonito*, podendo entender-se este *mais bonito* como *mais redondo*, pois o pernilongo *se arredonda* para fazer o segundo *O*. Aliás, o primeiro *O* não é apenas *oblongo*, mas *bastante oblongo*, o que enfatiza o contraste com o capricho na caligrafia do segundo *O*. A caligrafia (desenho das letras) é, inclusive, um motivo visual recorrente na obra ceciliana. [34] A essa alusão à arte da caligrafia, associa-se, na segunda estrofe, uma outra alusão à arte - "O mosquito sobe e desce./Com *artes* que ninguém vê./faz um Q./faz um U e faz um I." (grifo meu) - cujo significado será visto mais adiante.

Além da reiteração de formas verbais, destaca-se a reiteração fônica (aliteração dos fonemas /s/ e /z/) que transpõe para o poema uma característica do pernilongo, o seu zumbido. [35] Assim, a reiteração das sibilantes *conota* zumbido que, entretanto, não é *denotado* no poema. O zumbido é explicitado em outros textos cecilianos, onde o mosquito "assovia", "zune" e "zumbe", ou em alusões à sua "música". [36] Em "Manhã", um dos *Poemas escritos na Índia* (em 1953), o zumbido é associado à escrita: "Há um desejo de aqui ficar para sempre, sob os cortinados de tule/vendo o mosquito escrever seu zumbido com finos traços" (MEIRELES, 1994, p.731; grifo

meu). Se, em "Manhã", o mosquito *escreve seu zumbido*, em "O Mosquito Escreve", o poema inscreve o zumbido - através da aliteração - na própria narração da cena de um pernilongo que escreve a palavra MOSQUITO, o que, de certa forma, concretiza a metáfora de *o mosquito escrever seu zumbido*, reafirmando o trânsito de motivos na obra ceciliana.

No poema, o pernilongo recebe características humanas, já que ele escreve seu nome. Essa personificação conota o pernilongo positivamente, contagiando, talvez, o adjetivo *esquisito* com que o pernilongo é caracterizado na terceira estrofe, expressando admiração. Outras conotações positivas são espalhadas ao longo do poema: aluno aplicado, ao fazer *um O bastante oblongo e*, em seguida, *outro O, mais bonito*. Ele faz um Q, um U e um I *com artes que ninguém vê*. Artes no plural cria uma dupla conotação: como cuidado estético (escrever bonito) e como brincadeira infantil, o que sugere o pernilongo como mimico e a cena como uma pantomima. [37]

Dirigido à criança - o que é explicitado pelo vocativo na penúltima estrofe ("não é, criança?") -, o poema procura despertar sua simpatia pelo pernilongo, ser da natureza geralmente conotado como "tão pequenino e tão ruim". [38] Nesse sentido, o poema agencia atenuantes para seu comportamento de picar: o cansaço e a fome, sensações que a criança pode compartilhar. Além disso, o comportamento narrado no poema - escrever o nome - pode ser associado a uma atividade infantil, a alfabetização, o que mostra como o texto investe na adesão do leitor infantil, estimulada sobretudo pela pergunta "pois escrever cansa,/não é criança?".

Simetricamente ao que ocorre com a protagonista criança em "Colar de Carolina", o vocativo dirigido à criança também é "um dos procedimentos mais comuns da literatura infantil" (para retomar a expressão de Lajolo e Zilberman), já presente nos *começos da literatura para crianças*

no Brasil (é o título de um ensaio de Zilberman), por exemplo, no *Terceiro livro de leitura* (1890) de Abílio César Borges, o Barão de Macaúbas:

Em verdade, *caros meninos*, quem gostará de ver uma escrita mal feita, toda tremida, com as linhas tortas ou enviezadas, parecendo obra mais das pernas de uma barata, que houvesse caído no tinteiro, do que da pena de um interessante menino?

(*Apud* ZILBERMAN, 1997, p. 136; grifo meu)

A inversão de conotações do livro de leitura para o poema é significativa da mudança da imagem da criança patrocinada pela psicologia e pela pedagogia nesse período (1890-1964): no livro de leitura, a escrita da criança é caricaturada como os movimentos de um inseto (ainda que haja ligeira humanização deste último, talvez involuntária, pelo uso de *pernas* em lugar de *patas*), enquanto no poema o vôo de um inseto é transfigurado (ou, se preferir, figurado) como escrita.

A conotação positiva do pernilongo não visa, obviamente, a destruir noções socialmente aceitas de higiene e saúde (o pernilongo como transmissor de doenças), mas a acentuar, pelo imprevisto - o *esquisito* da terceira estrofe - a ludicidade da escrita, para onde convergem, afinal, os significados arrolados anteriormente.

Se a escrita do pernilongo é conotada como jogo, a escritura do poema concretiza esse jogo através do jogo sonoro (aliteração e rima) e rítmico. A estrutura rítmica configura uma inusual e lúdica combinação de versos regulares e versos livres. Os quatro primeiros versos são redondilhas maiores, com acentos na terceira e sétima sílabas; o quinto verso é trissílabo. Esquema semelhante (redondilha maior e trissílabo), como se viu, aparece em “Colar de Carolina”. A regularidade configurada na primeira estrofe é rompida pelas estrofes seguintes, mas em

variações harmônicas, apoiada pela reiteração do sintagma *faz um*, repetido oito vezes. As redondilhas repetem-se em treze dos vinte e quatro versos (mais da metade, portanto) e os trissílabos em cinco versos (quase 25%). Os outros seis versos (exatos 25%) vão do monossílabo (“Ah!”, primeiro verso da quarta estrofe) ao octossílabo (“se arredonda e faz outro O”, penúltimo verso da terceira estrofe). Essa oscilação ressalta a da voz poética: inicialmente uma dicção narrativa (três primeiras estrofes), uma digressão ou comentário que destaca o significado da cena narrada (quarta estrofe), retomada da narração com uma interpelação (quinta estrofe) e, finalmente, conclusão da narração. Concretiza-se neste poema, assim, a recusa ao “verso invariavelmente igual” proposta por Cecília Meireles em *O espírito vitorioso* (1929).

A dupla valorização da natureza (o pernilongo) e da cultura (a escrita) configurada pelo poema é mediada pelo jogo - narrado e inscrito no poema -, o que reveste de valor positivo o comportamento lúdico. Tendo em vista que o destinatário explícito do poema é a criança, o texto a valoriza, compartilhando com ela a valorização da ludicidade, ao inverter as conotações socialmente aceitas sobre o protagonista - o pernilongo - e ao brincar com as palavras na escritura mesma do poema (cf. HUIZINGA, 1980, para a importância do lúdico na economia da cultura, e MAGALHÃES, 1982, sobre o jogo e a iniciação literária).

Essa função lúdica é estendida pela crítica para o livro todo. Darcy Damasceno, por exemplo, ao organizar a *Seleção em prosa e verso* de Cecília Meireles, agrupou os poemas infantis sob o título *Jogos*, anotando que

é na coletânea intitulada *Ou isto ou aquilo* que a poetisa desenvolve uma série de recursos mirantes ao efeito lúdico: a ingenuidade das falas, a frequente aliteração, as variações vocálicas, o emprego de diminutivos, etc.

(MEIRELES, 1973, p.35)

Para Moema Russomano, a função lúdica destaca-se nos poemas, mas sem eliminar outras possibilidades semânticas, como o estímulo à imaginação, à fantasia criadora, à apreensão poética da realidade e à conscientização dos limites da experiência humana:

A poesia infantil de Cecília Meireles caracteriza-se primordialmente por sua função lúdica. Construindo e brincando com palavras e frases, leva a criança a descobrir a língua em sua originalidade e singularidade. Embora em destaque se coloque o lúdico - trabalhando a palavra como um jogo - a poesia cecilianiana conduz à evasão. Mostrando um mundo infantil onde tudo é possível - "burrinho que saiba dizer o nome dos rios, das montanhas, das flores, um vestido com babados de flores, borboletas e estrelas, um mosquito que escreve seu nome no ar" - desenvolve a imaginação e a fantasia criadoras da criança. O lúdico e o fantasioso não impedem, entretanto, o comprometimento da poesia com a realidade. Sem mistificar, sem esconder verdades, apresenta aspectos do real sob uma perspectiva poética, suavizando a crueza e rispidez do mundo concreto. Abordando temas como a brevidade da vida, o abandono da natureza, a dureza do trabalho, mostra a necessidade de atuação aqui e agora, conduzindo o leitor à conscientização da fugacidade e brevidade do instante e à ciência da limitação humana.

(RUSSOMANO, jun. 1979, p.106-107)

Para Sylvia Jorge de Almeida Martins, *Ou isto ou aquilo* parece "estar sob o domínio do lúdico fonemático" (MARTINS, 1980, p.147). Lélia Coelho Frota endossa e amplia essa função lúdica, recomendando que

Entre os brinquedos de qualquer criança brasileira não podem faltar, por exemplo, o *Auto do menino atrasado* e *Ou isto ou aquilo*. Pois a palavra é coisa tão concreta e pode divertir tanto como a Susie, os blocos coloridos, a cápsula espacial, com a vantagem de constituir organismo vivo e sonoro.

(FROTA, abr./jun. 1976)

Ainda que não seja um motivo recorrente na poesia cecilianiana, a escrita do nome não é um tema isolado, aparecendo, por exemplo, em "O Principiante", de *Retrato natural* (1949):

Sua mão mal se movimenta,  
 custa a escorregar pela mesa,  
 caracol no jardim da ciência,  
 desenrolando letra a letra  
 a obscura linha do seu nome.

Ah, como é leve o átomo puro,  
 e ágil o equilíbrio do mundo,  
 e rápido, e célere, o curso  
 do céu, do destino de tudo!

Mas na terra o pálido aluno  
 devagar escreve o seu nome.

(MEIRELES, 1994, p.421)

Neste poema, a tópica da brevidade da existência humana é desenvolvida através do contraponto entre a rapidez dos movimentos cósmicos/atômicos e a lentidão dos movimentos do aluno que aprende a escrever, expressando preocupações existenciais que serão retomadas na série (*Estudante Empírico* (1959/1964)). Não é o caso, aqui, de se fazer uma análise do poema, mas apenas assinalar alguns traços que permitam fazer um contraponto com "O Mosquito Escreve", visando ressaltar as singularidades da poesia dirigida ao leitor infantil.

Como "O Mosquito Escreve", o poema "O Principiante" também agencia formas verbais na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, o que aproxima o leitor da ação narrada. Ao contrário do poema infantil, entretanto, "O Principiante" articula diferentes focos narrativos. O poema inicia com um plano de detalhe focalizando a mão; a estrofe seguinte estabelece um corte gráfico, visual e de dicção: a interjeição *Ah!* introduz uma dicção *expressiva* (na acepção

jakobsoniana) que se acentua através dos adjetivos; as imagens, que recordam antíteses dos *Pensamentos* de Blaise Pascal, dirigem o pensamento a dois infinitos: o infinitamente pequeno (o átomo) e o infinitamente grande (o céu). A terceira e última estrofe estabelece um novo corte, retomando a cena da primeira estrofe mas, aparentemente, de um foco mais afastado, o que é sugerido pelo sintagma *na terra*, ao contrário do plano de detalhe sugerido pelos versos “sua mão (...) / custa a escorregar pela mesa”.

No poema de *Retrato natural*, o protagonista é conotado negativamente desde o título: ele é *pricipiante* (ao contrário do protagonista do poema infantil que, apesar de também ser um principiante, é conotado positivamente através da alusão “já não é analfabeto”); seu nome é *obscuro*, além de haver sugestão de fraqueza no adjetivo *pálido*. Bem ao contrário, portanto, das conotações positivas do pernilongo no poema infantil.

Inversamente à agilidade do pernilongo em “O Mosquito Escreve”, no poema “O Principiante” é a lentidão do protagonista que é acentuada: através do advérbio *mal*, que modaliza o verbo *movimentar*; do verbo *escorregar*, enfatizado pelo verbo *custar*; da metáfora *caracol no jardim da ciência*; do sintagma *desenrolar letra a letra*; além do verso final “devagar escreve o seu nome”.

Percebe-se, assim, que as conotações negativas em relação ao protagonista prolongam-se nas conotações em relação à escrita, sugerida como atividade lenta e penosa, conotações essas que enfatizam, por oposição, a brevidade da vida, tópica central do poema. Dessa forma, parece que, além da personificação, do humor, da ludicidade e do vocativo *criança*, que ocorrem em “O Mosquito Escreve”, um importante recurso para estimular a empatia do leitor infantil é conotar

positivamente seu universo (personagens, ações, objetos etc.), bem como atenuar aspectos que possam enfatizar a assimetria em relação ao adulto, atenuação essa que ocorre, em “O Mosquito Escreve”, relativamente à aprendizagem da escrita, ao cansaço e à fome.

### **5.2.1. Ilustração de Maria Bonomi (il. 6)**

A ilustração, uma xilogravura em amarelo sobre preto, ocupa toda uma página ímpar, não numerada. O poema está na página anterior, predominantemente na metade superior, composto em branco sobre rosa.

A ilustração representa oito pernilongos, distribuídos em duplas, em quatro linhas, formando com seus corpos e patas as letras MO, SQ, UI e TO, ou seja, MOSQUITO.

Os pernilongos são representados com economia. A cabeça é representada por um círculo com dois pequenos traços encimados por um pontinho cada um que, por sua vez, representam as antenas. Cada pernilongo tem antenas em posições diferentes, sugerindo movimentação. O tórax e o abdome são representados por pequenas linhas horizontais (de 12 a 18 linhas que sugerem os segmentos característicos do abdome dos culicídeos), ligeiramente curvas, paralelas, o que lhes confere dinamismo, o que não ocorreria se os pernilongos tivessem o corpo contornado (principalmente se fosse uma linha contínua). As asas, ou melhor, os dois pares de asas, característicos dos dípteros, são representados por triângulos preenchidos com um grafismo que sugere transparência e mobilidade. As patas foram reduzidas ao essencial - das seis, característica dos insetos, para duas, o que, com a postura vertical, conota as duas patas como pernas e os segmentos nas extremidades como pés, personificando os pernilongos.

## O mosquito escreve

O mosquito pernlongo  
trança as pernas, faz um M,  
depois, treme, treme, treme,  
faz um O bastante oblongo,  
faz um S.

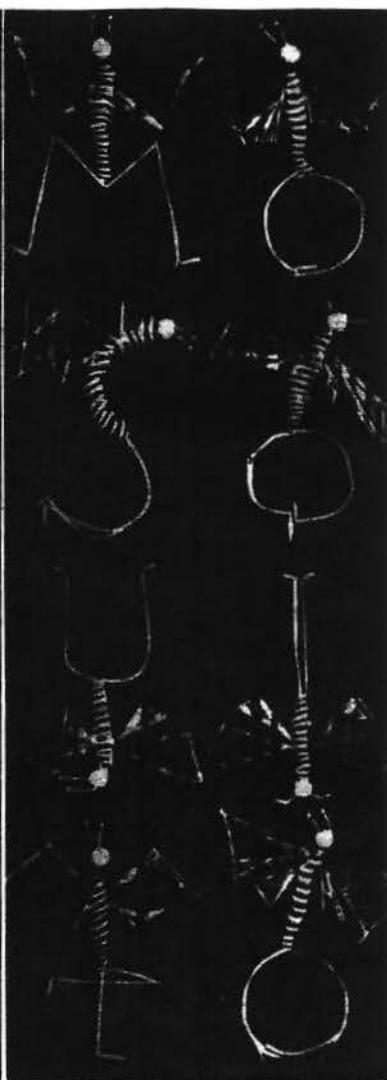
O mosquito sobe e desce.  
Com artes que ninguém vê,  
faz um Q,  
faz um U e faz um I.

Esse mosquito  
esquisito  
cruza as patas, faz um T.  
E aí,  
se arredonda e faz outro O  
mais bonito.

Oh!  
já não é analfabeto,  
esse inseto,  
pois sabe escrever seu nome.

Mas depois vai procurar  
alguem que possa picar,  
pois escrever cansa,  
nao é, criança?

E ôle está com muita fome.



### 6. Maria Bonomi

Ilustração para o poema "O Mosquito Escreve"

Aliás, a representação de um animal em posição vertical com duas patas transformadas em pernas - como no caso destes pernlongos - é um recurso típico de personificação na produção visual para crianças (ilustração e desenho animado, por exemplo), recurso que visa provocar a empatia da criança, sinalizando, nos *textos visuais* em que ocorre, que o *leitor-alvo* (ou *leitor implícito*) é a criança.

A maior parte dos pernlongos está de frente: os que formam as letras S e T estão de perfil. Dois deles estão de cabeça para baixo: os que formam as letras U e I. A distribuição dos pernlongos pela página, a variação de posições e a própria maneira como estão estilizados - formas geométricas (como círculo e triângulo) e linhas traçadas com espontaneidade - criam uma atmosfera lúdica. Além disso, a distribuição das letras que formam a palavra MOSQUITO quebra a leitura horizontal e a separação silábica oficial, transformando a leitura em jogo, o que é mais um elemento de ludicidade.

A ilustração também *narra* uma cena, a pantomima de um pernlongo que escreve com o próprio corpo a palavra MOSQUITO, com letras maiúsculas. A narração é extremamente econômica, apresentando um único personagem e um enredo linear. O foco descritivo-narrativo e as duas representações do pernlongo de perfil sugerem o movimento do próprio pernlongo e não do foco descritivo-narrativo, agenciando, assim, elementos da linguagem das histórias em quadrinhos: o percurso de leitura e o quadrinho, cujo contorno, no caso, está implícito (cf. EISNER, 1995, p.41, para os conceitos de *percurso de leitura*; e p.45, para o de *contorno implícito* ou *ausência de requadro*).

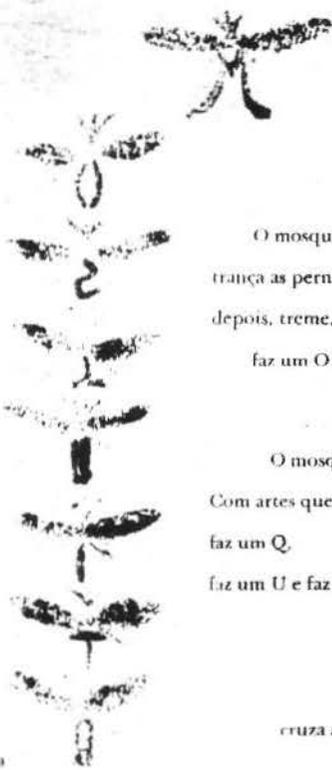
Observe-se, ainda, que a concisão narrativa é coerente com a representação do pernilongo, o grafismo enfatizando o movimento e sugerindo agilidade. O pernilongo parece divertir-se com sua pantomima (o que é sugerido também pela variação de posições). Assim, se, de um lado, a imagem humaniza um inseto *aborrecido* (tomo o adjetivo emprestado a Rubem Braga), sugere, por outro, que escrever pode ser uma divertida brincadeira.

Percebe-se, assim, a associação das funções representativa e narrativa, convergindo para as funções estética e lúdica, valorizando ao mesmo tempo natureza e cultura: a natureza, através da humanização do pernilongo, excluindo seus aspectos aborrecidos e mesmo perigosos (transmissão de doenças); a cultura, através da valorização da escrita. Essa dupla valorização é agenciada pela ludicidade, que conota positivamente tanto a natureza como a cultura, sendo a função dominante nesta ilustração.

### 5.2.2. Ilustração de Rosa Frisoni (il. 7)

Poema e ilustração ocupam as pp.30-31. O título do poema está dividido em duas páginas: O MOSQUITO, na p.30, alinhado à direita e ESCREVE, na p.31, alinhado à esquerda. O poema está alinhado predominantemente à esquerda - há somente cinco versos alinhados à direita - mas com vários deslocamentos para a direita, o que altera a composição original, sem, aparentemente, enfatizar seus significados ou agregar-lhe outros.

Nesta ilustração predomina a função representativa, que desenha dezesseis pernilongos: oito distribuídos paralelamente à margem lateral esquerda da p.30 e outros oito, em tom mais claro, paralelamente à margem lateral direita da p.31. Os pernilongos têm asas azuis e patas verdes, que



### O MOSQUITO

O mosquito pernilongo  
trança as pernas, faz um M,  
depois, treme, treme, treme,  
faz um O bastante oblongo,  
faz um S.

O mosquito sobe e desce.  
Com artes que ninguém vê,  
faz um Q,  
faz um U e faz um I.

Esse mosquito  
esquisito  
cruza as patas, faz um T.

30

### ESCREVE

E aí,  
se arredonda e faz outro O,  
mais bonito.

Oh!  
já não é analfabeto,

esse inseto,  
pois sabe escrever seu nome.

Mas depois vai procurar  
alguém que possa picar.

pois escrever causa,  
não é, criança?

E ele está com muita fome.



31

## 7. Rosa Frisoni

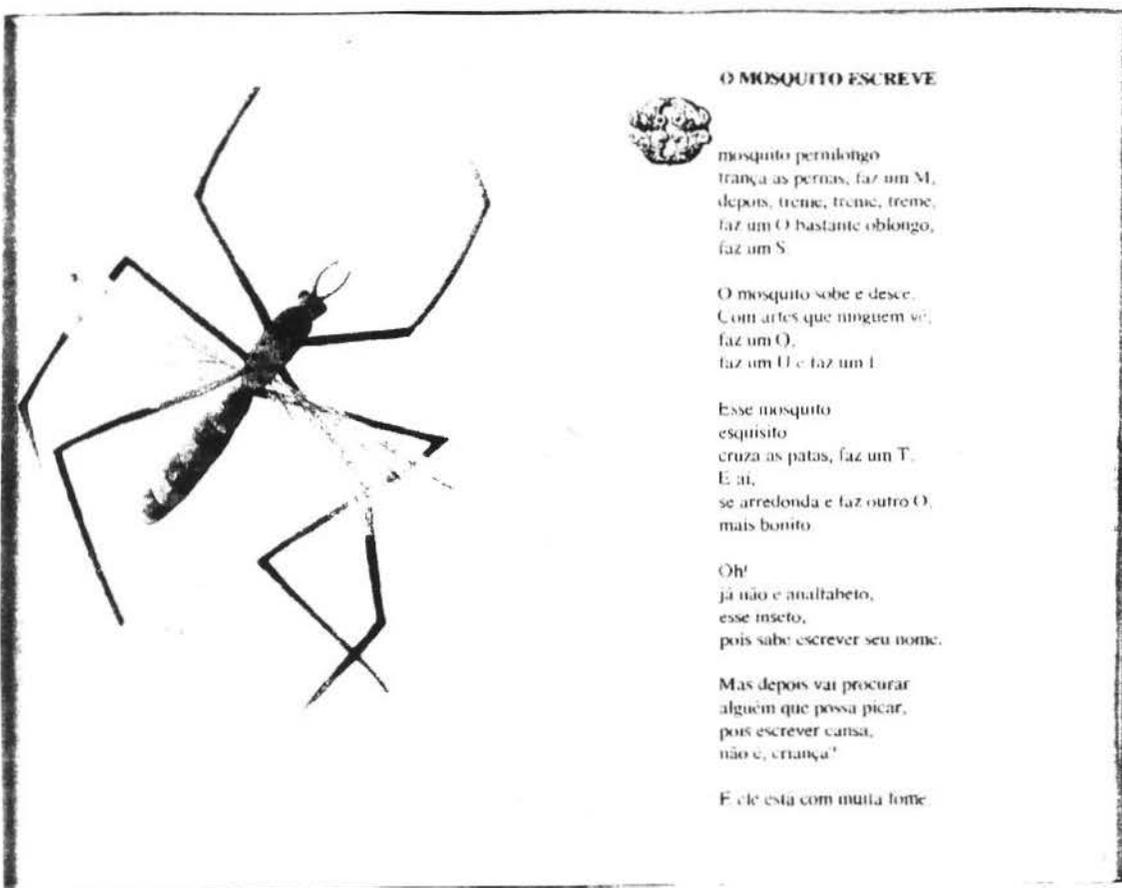
Ilustração para o poema "O Mosquito Escreve"

formam a palavra MOSQUITO, com o S invertido na p.30 e com o S na posição correta na página ímpar. Essa repetição invertida dos pernilongos chama atenção para a técnica da ilustração - a monotipia -, pois, como se sabe, as técnicas de gravura reproduzem as imagens ao contrário. Essa duplicação, entretanto, não parece agregar significados à ilustração. A repetição invertida de imagens também ocorre nas ilustrações para os poemas “Uma Palmada Bem Dada”, “Sonhos da Menina” e “O Sonho e a Fronha”, parecendo configurar mais um traço estilístico da ilustradora (pelo menos nas ilustrações para o livro *Ou isto ou aquilo*) do que uma tentativa de convergir para os significados dos poemas.

A representação dos pernilongos é bastante simplificada: a cabeça e as antenas são reduzidas a três traços; os pernilongos têm um par de asas, estas representadas por manchas de forma elipsóide. As patas parecem mais letras do que patas imitando letras, ao contrário da ilustração de Maria Bonomi. A técnica utilizada contribui para dar estaticidade aos pernilongos e a representação das letras torna explícita a palavra MOSQUITO, não havendo seqüência narrativa, ao contrário da ilustração anterior.

### **5.2.3. Ilustração de Eleonora Affonso (il. 8)**

Poema e ilustração dividem a p.35: na metade direita, o poema, alinhado à esquerda; na metade esquerda, a ilustração, que representa um pernilongo em sentido diagonal na página, apresentando duas licenças poéticas, ou melhor, estéticas: o pernilongo é azul e tem apenas um par de asas e não dois, como seria entomologicamente correto. Ao contrário do que ocorre com a redução do número de patas na ilustração de Maria Bonomi, esta redução no número de asas não parece ter função semântica.



#### O MOSQUITO ESCRIVE

mosquito pernilongo  
trança as pernas, faz um M,  
depois, treme, treme, treme,  
faz um O bastante oblongo,  
faz um S.

O mosquito sobe e desce,  
Com artes que ninguém vê,  
faz um O,  
faz um U e faz um I.

Esse mosquito  
esquisito  
cruza as patas, faz um T.  
E aí,  
se arredonda e faz outro O,  
mais bonito.

Oh!  
já não é analfabeto,  
esse inseto,  
pois sabe escrever seu nome.

Mas depois vai procurar  
alguém que possa picar,  
pois escrever cansa,  
não é, criança?

E ele está com muita fome.

#### 8. Eleonora Affonso

Ilustração para o poema "O Mosquito Escreve"

A estilização cromática, ou seja, o uso de uma cor não-referencial, se prolonga na estilização das formas: há uma certa geometrização que, entretanto, não elimina a gestualidade do traço, ou seja, certa irregularidade própria do desenho à mão livre (sem recursos como régua, compasso etc.). As patas - seis, como todos os insetos - têm duas articulações, apresentando três segmentos, o último dos quais se afina bastante na extremidade. Esses três segmentos estilizam coxa, trocanter, fêmur, tibia e os cinco tarsômeros (ou articulos tarsais) característicos dos mosquitos (cf. CONSOLI OLIVEIRA, 1994, p.25).

A função estética se prolonga na ênfase no *ritmo visual*: linear, formal e cromático. *Linear*, nas linhas que divergem do corpo para as extremidades das asas (estilizando suas veias), configurando *estruturas radiais* (na terminologia de Rhoda Kellogg). *Formal*, na simetria das manchas semicirculares nas asas e dos pontinhos distribuídos à esquerda e à direita ao longo da parte superior do corpo. *Cromático*, na alternância de tons de azul no corpo (nove faixas transversais, alternativamente claras e escuras) e simetria de tons nas asas, ou seja, azul claro junto ao corpo e quase transparente nas extremidades.

As patas anteriores (superiores em relação às margens do papel) parecem formar um O, não totalmente fechado e uma das patas posteriores (a inferior direita, ainda em relação às margens do papel) forma uma espécie de Z, o que sugere um pernillongo dançarino. A inclinação e a altura (o pernillongo está mais próximo da margem superior do que da inferior) sugerem vôo e, por isso, um pernillongo que voa dançando. Na ilustração de Maria Bonomi, a verticalidade do pernillongo sugeria o apoio sobre uma linha de terra (implícita) e, assim, pantomima, e não vôo.

O azul, cor fria, do ponto de vista da percepção (ou da sensação), sugere profundidade (ao contrário das cores quentes, que parecem saltar da página, daí decorrendo seu uso na pintura e na propaganda para destacar elementos). Do ponto de vista afetivo, o azul sugere introversão (o que é homólogo à sensação de profundidade), calma, imaginação etc. Assim, a cor azul conota o pernilongo como inseto imaginário, não muito distante do evocado pelo verso machadiano “Mosca, esse refulgir, que mais parece um sonho” (“A Mosca Azul”).

#### 5.2.4. Ilustração de Fernanda Correia Dias (il. 9)

Poema e ilustração ocupam as pp.36-37, formando uma ilustração de página dupla. O poema está composto em preto sobre rosa, duas estrofes na p.36 e as outras na p.37, com os versos dispostos obliquamente, num ângulo de cerca de 35 graus, o que altera a composição original, sem, aparentemente, enfatizar seus significados ou agregar-lhe outros, mas reduzindo sua legibilidade.

A ilustração representa onze pernilongos e um lápis. Há também uma linha tracejada que vai de um a outro dos onze pernilongos desenhados, sugerindo uma sequência narrativa, ou seja, que se trata de um único pernilongo formando a palavra MOSQUITO com seu próprio corpo (nas margens superiores) e, nas margens inferiores, formando a palavra MOSQUITO voando. As duas palavras MOSQUITO estão compostas em sentido horizontal, o que torna a leitura explícita, mais ainda do que na ilustração de Rosa Frisoni, em que a palavra estava composta na vertical. No canto inferior direito da p.37 há um pernilongo pousado em cima de um lápis verde, o que sugere que, além de escrever o nome com o próprio corpo ou voando, ele poderia escrevê-lo também com lápis. Assim, tem-se aqui dois níveis de narratividade: a *narração* de duas cenas (escrever o nome com o próprio corpo e voando) e a *sugestão* de uma cena (escrever o nome com lápis). A

ilustração, aliás, cria uma certa ambigüidade, pois a linha tracejada que escreve MOSQUITO nas margens inferiores também poderia indicar a movimentação do lápis, concretizando, assim, a ação de escrever com o lápis, em lugar de apenas sugeri-la.

A representação do pernilongo tende ao descritivismo mas, deste ponto de vista, fica no meio do caminho, já que os pernilongos desenhados têm dois pares de asas, mas apenas quatro patas. Essa redução no número de patas não parece ter função semântica, ao contrário do que ocorre na ilustração de Maria Bonomi.

#### **5.2.5. Ilustração de Beatriz Berman (il. 10)**

Poema e ilustração ocupam a p.21. A ilustração, uma vinheta no canto superior direito, avança para baixo, na margem direita, representando um pernilongo paralelo à margem lateral, pousado sobre - e picando - uma letra Q. O pernilongo é representado em um estilo que enfatiza a função descritiva, própria das ilustrações dos textos de entomologia, cuja ênfase é a informação (cf., por exemplo, CONSOLI; OLIVEIRA, 1994). O descritivismo, entretanto, é mal-sucedido, não se percebendo, por exemplo, se o pernilongo tem seis ou cinco patas.

A ilustração *descreve* um pernilongo, podendo-se questionar se o estilo descritivo, ou seja, aquele que procura representar a realidade com o maior número possível de detalhes, é adequado para ilustrar um texto poético, já que, como aprendemos com Mukarovsky, a função poética *enfraquece* sua relação com a realidade, ao contrário do texto informativo, em que predomina a função referencial, e que, portanto, *fortalece* sua relação com a realidade.

## O MOSQUITO ESCREVE

*O mosquito pernilongo  
trança as pernas, faz um M,  
depois, treme, treme, treme,  
faz um O bastante oblongo,  
faz um S.*

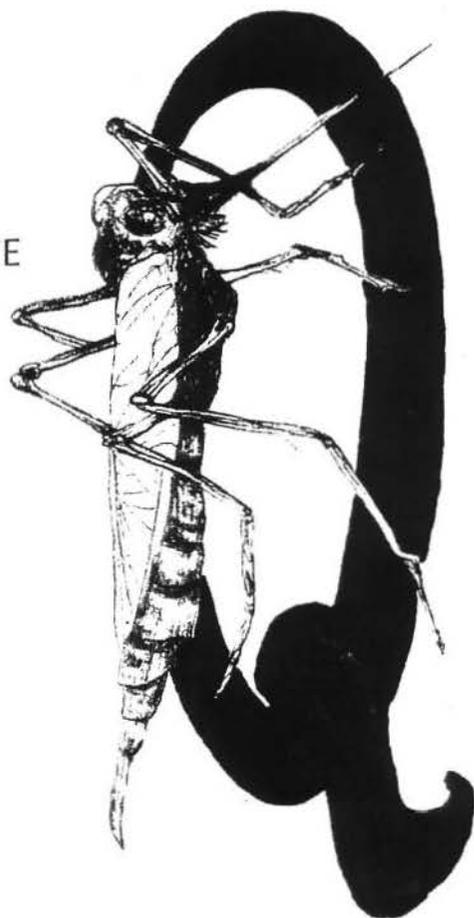
*O mosquito sobe e desce.  
Com artes que ninguém vê,  
faz um Q,  
faz um U e faz um I.*

*Esse mosquito  
esquisito  
cruza as patas, faz um T.  
E aí,  
se arredonda e faz outro O,  
mais bonito.*

*Oh!  
já não é analfabeto,  
esse inseto,  
pois sabe escrever seu nome.*

*Mas depois vai procurar  
alguém que possa picar,  
pois escrever cansa,  
não é, criança?*

*E ele está com muita fome.*



A função descritiva, contudo, não exclui a possibilidade de associar-se à função estética, como exemplifica, por exemplo, a pintura holandesa no Brasil, principalmente a obra de Eckhout (1621-1674) e Frans Post (c.1612-1680). Aliás, é bastante instigante como essa pintura *descreve* paisagens, flora, fauna e tipos étnicos brasileiros através de uma estética barroca com as características da escola holandesa do séc. XVII.

Essa associação entre as funções descritiva e estética é homóloga à que ocorre no código verbal, em que um texto descritivo pode potencializar a função poética, como várias crônicas de Cecília Meireles poderiam exemplificar, como *A xícara verde*, do livro *Ilusões do mundo*, ou *Considerações acerca da goiaba*, do livro *O que se diz e o que se entende*, entre muitas outras, ou um poema pode tomar como ponto de partida elementos referenciais visando, entretanto, um efeito poético, como ocorre, por exemplo, no poema “Lembrança Rural”, do livro *Vaga música* (1942), de Cecília Meireles (1994, p.199). Leia-se, nesse sentido, os comentários de Samira Chalhub (1989, p.13-15) e Carlos Felipe Moisés (1996) sobre esse poema.

Assim, a *descrição* do pernilongo na ilustração de Beatriz Berman poderia estar associada à *função estética*, por exemplo, enfatizando os ritmos visuais, bastando lembrar a morfologia simétrica do pernilongo, que poderia favorecer essa ênfase, o que, entretanto, não ocorre.

A ilustração apresenta um leve traço narrativo: as ações de pousar e picar que, no entanto, ficam muito aquém da narratividade do poema. Observe-se, ainda, que pousar (e, portanto, parar) *contradiz* a atividade (narrada) e a agilidade (enfatizada) no poema e que, nele, picar é

uma ação secundária. Dessa forma, além de valorizar o secundário, a ilustração também *contradiz* denotações e conotações do poema.

Na ilustração, o pernilongo age (pousa e pica) sobre uma forma que representa a letra Q, havendo um leve traço estético em sua representação: as faixas alternativamente mais claras e mais escuras. Esse, entretanto, é um traço isolado, insuficiente para atenuar o descritivismo da ilustração.

A letra Q é um dos significantes que compõem a palavra MOSQUITO. Assim, nesta ilustração, a letra Q parece representar metonimicamente a palavra MOSQUITO, procurando sugerir a escrita do nome narrada no poema, ainda que, neste, o pernilongo escreva com o corpo, o que não ocorre na ilustração. O sinal gráfico que distingue a letra Q da letra O favorece inúmeras variações caligráficas, o que talvez tenha contribuído para sua seleção em lugar das outras letras que compõem a palavra MOSQUITO, além de a letra Q ser uma das que compõem sua sílaba tônica.

#### **5.2.6. Relações entre o poema "O Mosquito Escreve" e suas ilustrações**

As ilustrações para o poema "O Mosquito Escreve" comentadas anteriormente representam todas elas pernilongos: de um pernilongo (nas ilustrações de Eleonora Affonso e de Beatriz Berman) a dezesseis (na ilustração de Rosa Frisoni). Em todas ocorre a *função narrativa*, ainda que com diferentes intensidades. Na ilustração de Beatriz Berman, um pernilongo pousa sobre uma forma semelhante à letra Q, picando-a. Na ilustração de Eleonora Affonso, um pernilongo dança voando. Na ilustração de Rosa Frisoni, dezesseis pernilongos - em duas colunas de oito - formam

a palavra MOSQUITO (duas vezes) - ou também se poderia decodificar a ilustração como letras enfeitadas com asas e antenas. Na ilustração de Maria Bonomi, há uma narrativa visual, ou seja, um pernilongo que faz uma pantomima formando a palavra MOSQUITO. Na ilustração de Fernanda Correia Dias, apesar de haver onze pernilongos, a linha tracejada que os une sugere uma única narrativa visual: um pernilongo escreve a palavra MOSQUITO com o próprio corpo (pantomima), riscando no ar a forma das letras, apenas voando, se interpretamos que o risco é traçado pelo pernilongo à esquerda; ou com lápis, se interpretamos que o risco é traçado pelo pernilongo sobre o lápis, à direita. Resumindo, nessas ilustrações, a *denotação* vai desde a *descrição* de um pernilongo (em Beatriz Berman), passa pela *sugestão de uma ação* (o vôo-dança do pernilongo de Eleonora Affonso) até a *seqüência narrativa* nas ilustrações de Maria Bonomi e Fernanda Correia Dias.

Se a denotação varia, a conotação tem um espectro ainda mais variado. O descritivismo informativo da ilustração de Beatriz Berman conota o pernilongo tal como ele constitui objeto de estudo da culicidologia. A ilustração de Eleonora Affonso conota o pernilongo como inseto imaginário. A ilustração de Rosa Frisoni pode conotar, pela técnica utilizada - a monotipia -, a atividade escolar de carimbar. A ilustração de Fernanda Correia Dias enfatiza a escrita do nome e, por extensão, alfabetização. A ilustração de Maria Bonomi enfatiza o movimento, o jogo, a ludicidade, conotando positivamente tanto o pernilongo como a escrita (jogo com as letras).

A ilustração de Maria Bonomi é a que apresenta maior *convergência* com o poema: a seqüência narrativa, a agilidade, a personificação do pernilongo, o jogo com a escrita e enfim, a reiteração de linhas, formas e cores, que cumpre função homóloga à reiteração fônica, lexical e sintática no poema. Das cinco ilustrações é a única que enfatiza a ludicidade, *convergindo*, portanto, para a

função dominante no poema.

A ilustração de Rosa Frisoni representa dois conjuntos de oito pernilongos, cada conjunto formando a palavra MOSQUITO, em contradição com o poema: apenas um pernilongo formando a palavra MOSQUITO uma única vez. A representação dos pernilongos é estática, ao contrário do ritmo ágil do poema. Por fim, a técnica utilizada - a monotipia -, semelhante ao carimbo, pode conotar a escrita como atividade escolar, ao contrário do poema, que conota a escrita como jogo. Por esses motivos, a ilustração *contradiz* o poema.

A ilustração de Eleonora Affonso sugere um pernilongo dançarino, o que converge para a conotação de pernilongo-mímico no poema. Para Eliana Yunes, Sylvia Jorge de Almeida Martins e Maria da Glória Bordini, aliás, a conotação no poema é de dança (YUNES, jul. 1976, p.105, p.112-113; MARTINS, 1980, p.139; BORDINI, 1997, p.49). A movimentação das patas sugere a formação de letras, evitando explicitar a narração do poema, o que pode instigar a imaginação do leitor. A função estética, agenciada na representação do pernilongo - através da simplificação de formas, a cor não-naturalista, os ritmos cromático, formal e linear -, converge para a função poética no poema. No entanto, o azul - elemento formal que se destaca na composição da ilustração - conota calma (em contradição com a agilidade do poema) e devaneio (também em contradição com a ludicidade extrovertida do poema). A ilustração, portanto, *converge* para a significação do poema mas, a partir de certo ponto, dela se *desvia*.

A ilustração de Fernanda Correia Dias enfatiza a narração: há duas ou três maneiras de se escrever MOSQUITO, o que *contradiz* o poema, que narra apenas uma. A distribuição linear e horizontal das letras explicita a leitura, tornando as formas de se escrever a palavra MOSQUITO

o foco principal da ilustração, o que não é o caso do poema. No detalhe, uma outra divergência em relação ao poema: o pernilongo que *escreve* a letra T o faz com o corpo e as asas, enquanto o poema narra que o pernilongo faz o T cruzando as patas. Resumindo, também aqui a ilustração *contradiz* o poema.

A ilustração de Beatriz Berman, com seu descritivismo, tem uma conotação entomológica, na contramão do poema pois, como se viu, o poema inverte as conotações socialmente aceitas sobre pernilongo, tendo-se a tentação de parafrasear o bruxo da Rua Cosme Velho: a ilustração “descreveu-o, a tal ponto, e com tal arte, que o pernilongo tornou-se roto, baço, nojento, vil”. A ilustração, portanto, também *contradiz* o poema.

Resumindo, entre o poema “O Mosquito Escreve” e a ilustração de Maria Bonomi há uma relação de *convergência*. Entre a ilustração de Eleonora Affonso e o poema ocorre um *desvio*. As ilustrações de Beatriz Berman, Rosa Frisoni e Fernanda Correia Dias estão em *contradição* com o poema.

### 5.3. O poema "Ou Isto Ou Aquilo" e suas ilustrações

#### Ou Isto Ou Aquilo

Ou se tem chuva e não se tem sol,  
ou se tem sol e não se tem chuva!

Ou se calça a luva e não se põe o anel,  
ou se põe o anel e não se calça a luva!

Quem sobe nos ares não fica no chão,  
quem fica no chão não sobe nos ares.

É uma grande pena que não se possa  
estar ao mesmo tempo nos dois lugares!

Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,  
ou compro o doce e gasto o dinheiro.

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...  
E vivo escolhendo o dia inteiro!

Não sei se brinco, não sei se estudo,  
se saio correndo ou fico tranqüilo.

Mas não consegui entender ainda  
qual é melhor: se é isto ou aquilo.

O poema "Ou Isto Ou Aquilo" é composto de oito dísticos, com versos de nove a doze sílabas, caracterizando mais um caso de *flutuação rítmica* do que de *verso livre*. [39] A estrutura rímica compõe-se de rimas graves nos versos pares (*chuva/luva*, *ares/lugares*, *dinheiro/inteiro*, *tranqüilo/aquilo*), [40] procedimento comum na poesia popular, ainda que, no poema "Ou Isto Ou Aquilo", as rimas ocorram entre dois dísticos e, na poesia popular, geralmente entre os versos de uma mesma estrofe, freqüentemente a quadra (ocorrendo também em sextilhas, oitavas e décimas, usuais em folhetos de cordel e em repentes). Esta recorrência fônica contribui para a regularidade que, no caso do ritmo, como se viu, não é rígida.

O poema inicia com uma dicção impessoal, configurada pelo pronome *se* (que indica indeterminação do sujeito), nos dois primeiros dísticos e, no terceiro, pelo pronome indefinido *quem*. Os três primeiros enfocam impasses temporais e espaciais. O primeiro dístico focaliza o tempo, através da oposição climática *chuva/sol*:

Ou se tem chuva e não se tem sol  
Ou se tem sol e não se tem chuva!

O segundo dístico focaliza o espaço, glosando o princípio de que dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar:

Ou se calça a luva e não se põe o anel,  
Ou se põe o anel e não se calça a luva!

O terceiro dístico também focaliza o espaço, glosando agora o princípio de que um corpo não pode estar em dois lugares ao mesmo tempo:

Quem sobe nos ares não fica no chão,  
quem fica no chão não sobe nos ares.

Depois desses argumentos complementares (segundo e terceiro dísticos), no dístico seguinte, a voz poética adota uma dicção mais pessoal, expressando seus sentimentos em relação a esses limites:

É uma grande pena que não se possa  
estar ao mesmo tempo nos dois lugares!

O substantivo *pena*, na acepção aqui utilizada (dor), pertence ao campo semântico da afetividade, sendo enfatizado pelo adjetivo *grande*; o subjuntivo *possa estar* expressa desejo; e o ponto de exclamação indica uma entonação de ênfase emotiva, *traduzindo* para a escrita um recurso próprio da fala - todos esses, recursos da função expressiva da linguagem, que conferem a este dístico uma dicção *expressiva*, já insinuada nos dísticos anteriores através dos pontos de exclamação.

Os versos *É uma grande pena que não se possa estar ao mesmo tempo nos dois lugares!* expressam o sentimento de angústia frente aos limites e o desejo de transcendência, temas recorrentes na poesia ceciliana. Esse é o dístico mais *expressivo* (na acepção jakobsoniana) do poema, ou seja, o mais intensamente emocional, estabelecendo a ponte entre a terceira pessoa dos três primeiros dísticos e a primeira pessoa (e, por isso, uma dicção de caráter mais pessoal) na segunda metade do poema. Dessa forma, os três primeiros dísticos podem ser entendidos como um processo de intensificação emotiva que resulta no desabafo do quarto dístico.

Depois desse desabafo, na segunda metade do poema configura-se uma dicção pessoal, mais exatamente, a voz poética infantil na primeira pessoa. Esse procedimento não é uma inovação ceciliana, constituindo traço característico da poesia infantil, já aparecendo em vários poemas do *Livro das crianças* (1897), de Zalina Rolim. Nos poemas de Zalina Rolim, porém, a voz poética é infantil, mas neles predomina a expressão de uma visão-de-mundo adulta. No poema "O Medo", por exemplo, uma menina procura acalmar outra, argumentando que o medo é uma fraqueza, glosando um conselho adulto:

Não tenhas medo, Carlotinha; é o vento  
Nas árvores uivando; é o vento apenas;

Vê como eu não me assusto, e, ouvido atento,  
Escuto-lhe as estranhas cantilenas.

O medo é cousa fútil; é fraqueza.  
Olha: uma vez, só uma, eu fui medrosa;  
Era de noite e eu me sentia presa  
De uma angústia pungente e dolorosa.

(...)

Mamãe chegou, soube de tudo, e, pronta,  
Quis visitar o quarto; e, na visita,  
Nada... Somente, nas cortinas, tonta,  
Debatia-se trêmula avezita.

Mamãe sorriu-se e cariciosa disse:  
"Vês?... Tu sonhavas tanta cousa informe!...  
O medo, filha, é uma infantil pieguice."  
- E, beijando-me as faces: "Dorme! Dorme!"

(ROLIM, 1897, p.71-73)

Henriqueta Lisboa também adota a voz infantil na primeira pessoa no livro *O menino poeta* (1943). No poema "Consciência", a voz poética dialoga - através do discurso indireto - com a voz adulta internalizada, mas questionando a visão-de-mundo adulta: a voz poética confessa sua intenção de seguir as normas adultas, mas ressaltando uma eventual infração que, contudo, não se faria sem sentimento de culpa, como sugere a referência a *fazer pecado*. Assim, a voz poética debate-se entre as visões-de-mundo adulta e infantil:

Hoje completei sete anos.  
Mamãe disse que eu já tenho consciência.  
Disse que se eu pregar mentira,  
não for domingo à missa por preguiça,  
ou bater no irmãozinho pequenino,  
eu faço pecado.

Fazer pecado é feio.  
Não quero fazer pecado, juro.  
Mas se eu quiser, eu faço.

(LISBOA, 1984, p.13)

Já o poema "Ou Isto Ou Aquilo" adota a voz infantil em primeira pessoa focalizando um conflito interior: a voz infantil dialoga consigo mesma, não com uma voz adulta.

O quinto e o sétimo dísticos focalizam dilemas infantis como *guardar dinheiro comprar doce, brincar/estudar, correr/ficar tranquilo*:

Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,  
Ou compro o doce e gasto o dinheiro.

.....  
.....

Não sei se brinco, não sei se estudo,  
Se saio correndo ou fico tranquilo.

Algumas dessas ações são tematizadas em outros poemas do livro que leva o nome deste poema: *correr* ocorre em "Colar de Carolina" e *estudar* em "O Mosquito Escreve", poema que, como se viu, supera a dicotomia *brincar/estudar*, ao transformar o estudo - no caso, a escrita do nome - em brincadeira. O sexto e o oitavo dísticos concluem a *argumentação* do poema:

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...  
e vivo escolhendo o dia inteiro!

.....  
.....

Mas não consegui entender ainda  
qual é melhor: se é isto ou aquilo.

A voz poética - identificada como uma criança através dos dísticos quinto e sétimo - afirma através de uma hipérbole ("viver escolhendo o dia inteiro"), ter uma vivência cotidiana (e,

portanto, extensa) de situações de escolha, vivência essa que, entretanto, não é suficiente para que ela possa *entender*, ou seja, avaliar as melhores opções. Mais do que uma compreensão intelectual, o dístico final revela impaciência em relação aos limites, impaciência, aliás, disseminada ao longo do poema através dos pontos de exclamação e do desabafo no quarto dístico. Essa dificuldade em aceitar limites e o confronto *desejo x realidade* não são tematizados como onipotência ou birra infantil (que, num paradigma moralizante de poesia infantil, poderia dar ensejo a um poema de aconselhamento), mas como *vivência de uma questão existencial mais abrangente: o desejo humano de transcender limites*.

No poema, os limites são exemplificados através de situações cotidianas cuja recorrência é enfatizada pela reiteração lexical e sintática, além de o confronto com os limites ser enfatizado pelas antíteses. O procedimento predominante na composição do poema é, aliás, o *paralelismo antitético* (*antithetical parallelism*), segundo a nomenclatura de G. W. Allen (PRINCETON, 1990, p.599), presente já no título - ou *isto/ou aquilo* - e ressaltado pela rima toante (*isso/aquilo*). O paralelismo antitético está presente em antíteses lexicais e sintáticas: as antíteses lexicais abrangem os pares de opostos *chuva/sol*, *ares/chão*, *guardar/gastar*, *isto/aquilo*, *brincar/estudar* e *correr/ficar tranquilo*; [41] as antíteses sintáticas correspondem às construções do tipo *verbo V/advérbio de negação não + verbo V*, como *ter/não ter*, *calçar/não calçar*, *por/não por*, *subir/não subir*, *ficar/não ficar* e *comprar/não comprar*. [42]

A oposição *ares/chão* é a antítese central do poema, tanto assim que é a ela que está associado o desabafo da voz poética em relação aos limites, sintetizando todas as outras oposições. Além disso, ela é um motivo recorrente na obra ceciliana, presente, por exemplo, no poema "Destino", do livro *Viagem* (1939), em que a voz poética se identifica como

“pastora de nuvens”, contrapondo-se aos “pastores da terra” (MEIRELES, 1994, p.155-156), presente também nos versos que encerram o *Romanceiro da Inconfidência* (1953):

*Quais os que tombam,  
em crimes exaustos,  
quais os que sobem,  
purificados?*

(*idem, ibidem*, p.640; itálico do original; grifos meus)

A crítica tem acentuado mais o polo dos *ares* do que a idéia de oposição: a expressão “pastora de nuvens”, por exemplo, aparece em subtítulos de mais de um estudo sobre a autora (cf. AZEVEDO FILHO, 1970; FREIRE, mar. 1947; PICCHIO, 1997).

Para Ruth Rocha, a oposição *ares/chão* parece apontar também para “uma contradição (...) sobre a própria autora”. Justificando essa leitura, Ruth afirma, sobre Cecília Meireles, que “ninguém subiu mais alto do que ela, nos ares da poesia. E, no entanto, enquanto educadora, seus pés se apoiavam firmes no chão” (Prefácio. In: MEIRELES, 1979, p.10).

Esse retrato talvez não seja muito distante da imagem que Cecília tinha de si mesma. Na entrevista a Fagundes de Meneses (revista *Manchete*, 3 out. 1953), já citada, aludindo à morte dos pais, ela confessa que

Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno que, para outros, constituem aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência. Em toda a vida, nunca me esforcei por ganhar nem me espantei por perder. A noção ou sentimento de transitoriedade de tudo é fundamento mesmo da minha personalidade. Creio que isso explica tudo o quanto tenho feito, em

Literatura, Jornalismo, Educação e mesmo Folclore.

(MEIRELES, 1994, p.80)

Esse aprendizado das *relações entre o Efêmero e o Eterno* parece ter sido tematizado em um dos poemas de *Viagem* (1939, “A Menina Enferma”):

Um dia, ela descobriu sozinha que era duas!  
A que sofre depressa, no ritmo intenso e atroz da noite  
e a que olha o sofrimento do alto do sono, do alto de tudo,  
balançada num céu de estrelas invisíveis

sem contato nenhum com o chão.

(MEIRELES, 1994, p.169)

O contraponto com as memórias de *Olhinhos de Gato* poderia reforçar a hipótese de que no poema “A Menina Enferma”, Cecília faz um auto-retrato, como criança, através de uma voz poética narrativa, em terceira pessoa, utilizando o tempo presente como estratégia de empatia com o leitor (no caso, adulto).

No poema “Ou Isto Ou Aquilo”, a voz poética expressa as flutuações de seu desejo, sem preocupar-se em que suas opções sejam - ou não - as mais valorizadas socialmente, como, por exemplo, o estudo em relação ao brincar. Assim, estamos longe, aqui, dos conselhos em verso de Adelina Lopes Vieira nos *Contos infantis* (1886), dos conselhos de Zalina Rolim no *Livro das crianças* (1897), dos de Olavo Bilac nas *Poesias infantis* (1904), e mesmo dos *mandamentos de Criança meu amor...* (1924) da própria Cecília Meireles. Abandonando o tom predominantemente moralizador da maior parte da poesia infantil até então existente (o livro é de 1964), o poema dá à criança o direito de escolha. A indecisão da voz poética valoriza -

indiretamente - todas as alternativas e sugere que o leitor infantil, mais do que objeto de molde social é uma identidade em construção.

A primeira edição do livro *Ou isto ou aquilo* abre-se com o poema "Colar de Carolina", que focaliza um momento de plenitude na infância, e fecha-se com "Ou Isto Ou Aquilo", em que a voz poética apresenta-se como criança, na primeira pessoa, compartilhando o sentimento de frustração ante a incompletude das experiências humanas. O poema "Ou Isto Ou Aquilo" apresenta uma criança comum, com problemas do cotidiano, mas aponta questões existenciais como, aliás, parece ocorrer com toda a série *O Estudante Empírico* (1959/1964). Esta série, escrita provavelmente na mesma época de *Ou isto ou aquilo*, tematiza o desejo de transcendência, para onde aponta, afinal, o poema "Ou Isto Ou Aquilo".

Já que o leitor-alvo é a criança, o poema adota a voz poética infantil, na primeira pessoa, sugerindo uma criança que reflete sobre situações do seu cotidiano, visando estimular a empatia de seu leitor, mas o significado do poema não se restringe ao universo infantil. Por parte dos que escreveram sobre *Ou isto ou aquilo*, todavia, tem havido uma preocupação - talvez excessiva - com a adequação dos poemas ao seu público-alvo e, consequência desta, a preocupação com seu uso escolar. Lélia Coelho Frota, por exemplo, propõe que

Com *Ou isto ou aquilo* se poderão fazer mil istos e aquilos. A professora primária encontrará nele uma verdadeira cartilha poética, onde a fixação de vogais e consoantes se transformará num jogo encantado, como se verá pela leitura de quase todos os poemas: Rômulo Rema, Bolhas, Colar de Carolina, O mosquito escreve, Procissão de Pelúcia, A lua é do Raul, A Égua e a Água, e tantos outros.

(FROTA, 18 jan. 1970)

Em outro texto (que retoma trechos desse), Frota vê intenções didáticas onde o que parece haver é o jogo a partir de dados da realidade (e será que a referência à realidade tem sempre intenção didática?):

A atenta educadora que ela [Cecilia Meireles] foi durante anos se revela na intenção entrevista em *A Chácara do Chico Bolacha*, que “só tem mesmo chuchu/e um cachorrinho coxo/que se chama Caxambu”. Ai Cecilia procura apontar à criança as carências da dieta de certos meios rurais, para levá-la ao raciocínio de que terá também que variar a sua própria alimentação, em benefício da saúde. Nada mais distante da preleção só didática, enjoada, da lição de que a criança foge, porque é antilição. Em *Ou isto ou aquilo*, o jovem leitor verá também que, de vez em quando, é preciso mesmo tomar remédio, como dá a entender a *Cantiga para adormecer Lulu*, onde aparece a lombriga abominável, que foge, tocando bandolim, diante da espingarda do caçador.

(*idem*, abr./jun. 1976; correções minhas de lapsos na citação do título e na transcrição de um verso de “A Chácara do Chico Bolacha”)

Essa preocupação com a instrução (e eventual deleite) do leitor infantil não impede que, nesse mesmo texto, Frota reconheça nos poemas certas “ressonâncias metafísicas” (aproprio-me de uma expressão de Bordini, 1986, p.61):

Ao ler *Ou isto ou aquilo*, a criança da era em que “ser veloz é ser feliz” poderá sopesar bem a sua escolha entre a realidade da terra e a abstração do espaço, ao mesmo tempo que toma consciência da limitação humana:

*Quem sobe nos ares não fica no chão,  
quem fica no chão não sobe nos ares.*

*É uma grande pena que não se possa  
estar ao mesmo tempo nos dois lugares!*

(*idem*, *ibidem*; correções minhas de lapsos na transcrição dos versos)

A preocupação com a inteligibilidade pela criança, contudo, acaba orientando leituras que não se afastam muito do horizonte de compreensão dos pequenos leitores. Assim, para Eliana Yunes, a

temática do poema “Ou Isto Ou Aquilo” é “justamente a dúvida quanto ao querer” (YUNES, jul 1976, p.112), complementando mais adiante que

A inquietude das alternativas, a indecisão entre duas situações e a necessária escolha (o que significa também uma renúncia) estão sintomaticamente postas ao final do livro, seguindo a dois poemas situados semanticamente nos extremos do tempo: “As Meninas” e “As Duas Velhinhas” ambos carregados de recordações.

(*idem, ibidem*, p.115; correção minha de lapso na citação de um dos títulos)

Essa leitura parece ser endossada por Moema Russomano, para quem

Em “Ou Isto Ou Aquilo” expressa está a indecisão comum à criança nas situações de alternativas e sua incompreensibilidade face à necessidade de opção.

(RUSSOMANO, jun. 1979, p.91)

Para a pedagoga e escritora Fanny Abramovich, em “Ou Isto Ou Aquilo”, “Cecilia coloca com leveza o peso que significa cada escolha” (ABRAMOVICH, 1989, p.88), notando-se nesse juízo crítico, a justeza da antítese *leveza/peso*. Fanny aproveita o mote para celebrar a flutuação do desejo, o direito à revisão das escolhas e a coragem de correr riscos:

E viva a dúvida permanentemente, a escolha revista e refeita a cada nova situação de vida, pra se perceber que o melhor - para cada um - depende de seu momento, de suas vontades, de suas necessidades, de seus impulsos... Sempre pode ser isto ou pode ser aquilo... É saber optar e correr o risco...

(*idem, ibidem*, p.89)

E mesmo um acurado leitor da obra ceciliana, o poeta e crítico Darcy Damasceno, parece não

extrapolar esse horizonte interpretativo, ao contrário do que ocorre quando analisa a obra não-infantil. Para ele,

O título da coletânea (concretizado aliás em um poema) exprime a indecisão em que se encontra a criança nas situações de alternativa.

(MEIRELES, 1973, p.35)

Para Glória Maria Fialho Pondé, o poema “Ou Isto Ou Aquilo” procura ilustrar o pensamento infantil, pensamento esse que pode ser entendido como comportamento de birra (recusa à opção):

Juntamente com o ludismo, a poetisa vale-se do ilogismo para ilustrar o pensamento infantil. No poema abaixo [“Ou Isto Ou Aquilo”], verificamos procedimentos típicos do comportamento da criança, tais como a recusa à opção (...).

(PONDE, 1990, p.138)

Ela também entende que o poema *anula* as oposições, em lugar de *ênfatizá-las*:

(...) a recusa à opção e o redimensionamento do tempo e do espaço (...) não se excluem, mas podem atuar simultaneamente. Isso se dá graças ao emprego de dísticos, do paralelismo e da parataxe que *anulam as oposições* aproximando-as, passando a constituir um todo como elementos equivalentes e não excludentes. Somente através da força da linguagem poética pode-se chegar a tal condensação.

(*idem, ibidem*; grifo meu; cf. PONDE, 1986, p.128, em que a autora reafirma essa interpretação, afirmando que o poema “aproxima as oposições, colocando-as lado a lado, de modo que, ao final, elas se anulam enquanto opções e passam a constituir um todo”)

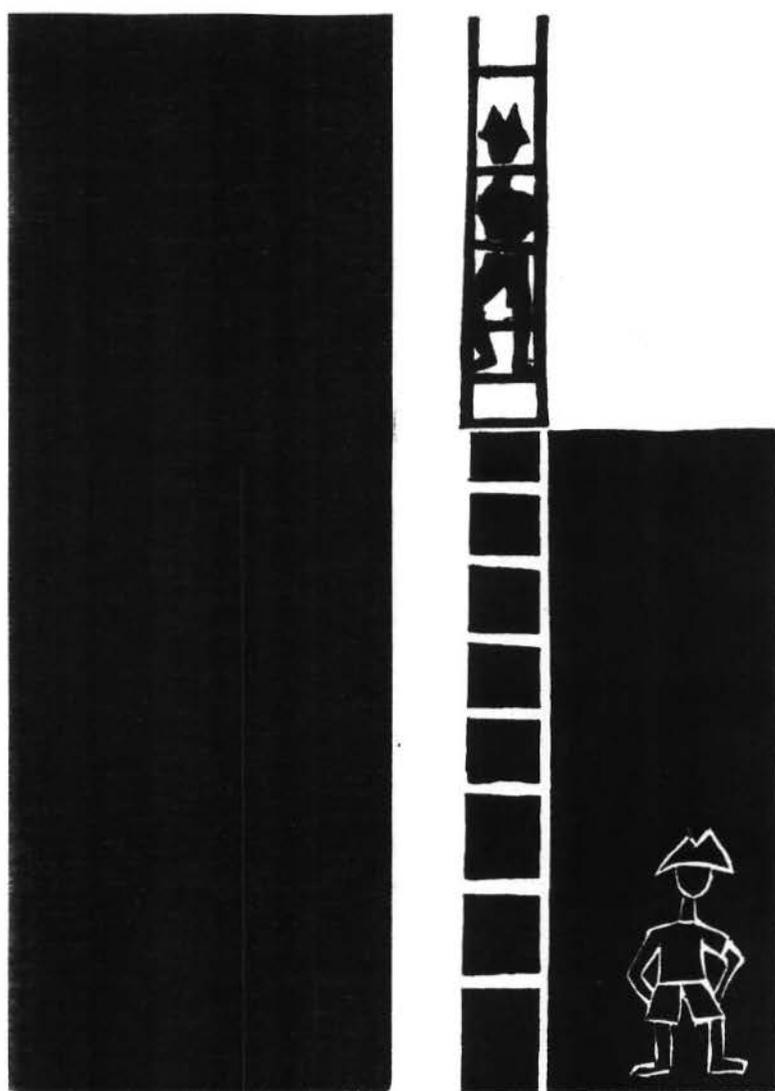
Essas afirmações de Pondé, opostas às apresentadas neste estudo, parecem sugerir mais uma *livre associação de idéias* a partir do poema do que propriamente sua *interpretação*.

O paradigma de poesia infantil atualmente dominante, que privilegia o ludismo sonoro e o humor, caracterizando o poema como espaço para "brincar com palavras", sinaliza - indiretamente - um conceito de infância como tempo de brincar, sem conflitos nem desejo de crescimento. Essa - até certo ponto - visão paradisiaca da infância é contestada por Leila Miccolis (1992) e Ulisses Tavares (1987), autores, entretanto (e muito significativamente), de pequena circulação na escola, uma das instituições mais importantes (se não a mais importante) para o sucesso (circulação) de um paradigma de literatura infantil. O poema "Ou Isto Ou Aquilo" é um marco importante na gênese desse novo paradigma que contesta a visão paradisiaca/nostálgica da infância, assumindo que crescer não é uma perda (a perda do paraíso da infância), mas processo com contradições, com conflitos, com perdas e ganhos, com incompletos *istos e aquilos*.

Ao compartilhar sentimentos, indagações e perplexidades, sem a tentação de aconselhamento que geralmente ronda a poesia dirigida à criança, o poema "Ou Isto Ou Aquilo" opera a separação entre o pedagógico/moralizante e o poético, configurando um paradigma de poesia infantil enquanto *poesia* e não como *pedagogia ou moral em versos*. [43]

### 5.3.1. Ilustração de Maria Bonomi (il. 11)

A ilustração, uma xilogravura em preto sobre branco (mais precisamente, metade superior preto sobre branco, metade inferior branco sobre preto), [44] ocupa toda uma página ímpar, não numerada. O poema está na metade superior da página anterior, composto em preto sobre rosa.



**11. Maria Bonomi**

Ilustração para o poema "Ou Isto Ou Aquilo"

A ilustração representa dois meninos e uma escada: um, no chão, ao lado da escada, e o outro no nono degrau. A economia de elementos representados se prolonga no estilo de representação, também extremamente econômico: a escada é representada por duas linhas verticais e seis horizontais, todas pretas, na metade superior e, na metade inferior, é representada por apenas uma linha vertical branca (a outra está implícita, pois se confunde com o fundo branco) e oito horizontais, também brancas. O oitavo degrau é representado por duas linhas, uma preta e outra branca. O menino subindo a escada é representado por uma silhueta preta sobre fundo branco; o menino no chão, por algumas linhas brancas sobre fundo preto. O gênero (masculino) dos dois personagens é sugerido por uma silhueta preta (no menino na escada) e por um contorno com linhas brancas que lembram chapéu de papel. No menino no chão não há indicação de traços faciais (ele poderia estar de costas). Essa representação sintética (não-descritiva) prolonga-se na ausência de preocupação em descrever corretamente as proporções, por exemplo, nos braços e no pescoço excessivamente compridos do menino no chão.

A ilustração também *narra* uma cena: um menino sobe uma escada enquanto outro permanece no chão, talvez observando. Essa cena visualiza a oposição *ares/chão* tematizada pelo poema, oposição que é enfatizada através de vários recursos: pelo contraste *cromático* (preto sobre branco na metade superior da ilustração e branco sobre preto na metade inferior), pelo contraste *linha/forma* (silhueta na metade superior e linha de contorno na metade inferior) e pelo próprio contraste de *posição* (metade superior/metade inferior), já que essas oposições se organizam em sentido vertical. Assim, a oposição tematizada no poema através da referência a objetos e situações do cotidiano, é configurada na ilustração principalmente

por meio da estruturação contrastiva de elementos visuais (os contrastes cromático, de linha/forma e de posição, assinalados anteriormente), já que referencialmente só há uma oposição (em cima/embaixo).

### 5.3.2. Ilustração de Rosa Frisoni (il. 12)

O título e o poema estão em páginas diferentes: o título, na p.50, centralizado, pouco acima da metade da página; o poema, na página seguinte, alinhado na altura do título na página anterior, alinhado à direita, formando um arco, o que não parece visar efeitos semânticos. A ilustração, na p.50, narra uma cena: uma criança brincando de gangorra num dia de sol com nuvens.

Não há indicação de cenário: mesmo o chão é implícito. O tambor é representado em perspectiva mas a tábua e a criança não têm volume, são planos. O tempo (dia de sol com nuvens) é sugerido por nuvens representadas por um conjunto de três linhas onduladas azuis e uma mancha de forma irregular, também azul (que, entretanto, não aparece com nitidez no xerox), no canto superior esquerdo da p.50, linhas e mancha reproduzidas simetricamente - mas em espelho - no canto superior da p.51; e pelo sol, representado por uma mancha amarela com forma de  $\frac{1}{4}$  de círculo, de onde partem nove linhas (uma horizontal, uma vertical e as demais inclinadas), no canto superior direito da p.50, que se repete simetricamente - mas em espelho - no canto superior esquerdo da p.51. Observa-se, assim, a repetição invertida de imagens, já assinalada na ilustração para "O Mosquito Escreve".

OU ISTO OU AQUILO



50

Ou se tem chuva e não se tem sol  
ou se tem sol e não se tem chuva!

Ou se calça a luva e não se põe o anel,  
ou se põe o anel e não se calça a luva!

Quem sobe nos ares não fica no chão,  
quem fica no chão não sobe nos ares...

É uma grande pena que não se possa  
estar ao mesmo tempo nos dois lugares!

Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,  
ou compro o doce e gasto o dinheiro.

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...  
e vivo escolhendo o dia inteiro!

Não sei se brinco, não sei se estudo,  
se sãto correndo ou fico tranqüilo.

Mas não consegui entender ainda  
qual é melhor: se é isto ou aquilo.

51

12. Rosa Frisoni

Ilustração para o poema "Ou Isto Ou Aquilo"

A criança usa uma roupa (talvez vestido) de duas cores: a metade esquerda, azul; a metade direita, amarela; cores que inscrevem na personagem as cores da nuvem e do sol, sugerindo a dualidade *chuva sol* do poema. Ela olha ao mesmo tempo para a esquerda e para a direita (incorporando um procedimento cubista ou dos quadrinhos) e parece segurar o queixo com a mão esquerda, indicando reflexão ou indecisão.

A movimentação da gangorra sugere a oposição *ares chão* do poema, movimentação essa que, entretanto, implica na alternância de movimentos (ora para cima, ora para baixo), o que parece sugerir uma solução conciliatória para as questões colocadas pela voz poética, ou seja, *ora isto, ora aquilo*, em lugar das alternativas radicais mutuamente excludentes *ou isto ou aquilo*. As situações apresentadas pelo poema exigiam uma escolha e, portanto, ganho e perda, ou seja, o ganho de uma opção significava a perda de outra, o que não ocorre com a gangorra, que protagoniza alternância.

### 5.3.3. Ilustração de Eleonora Affonso (il. 13)

A ilustração representa uma criança, sentada no chão com as pernas abertas, olhando para cima com uma fisionomia desconsolada.

Não há indicação de cenário: há apenas um sombreado em torno de toda a criança, dos ombros aos pés (sombreado que, entretanto, não fica muito nítido no xerox), que poderia sugerir que ela está encostada em algo, mas esse sombreado parece ser mais um elemento *estético* do que *referencial*. Esse recurso visual - o sombreado - aparece, aliás, em outras ilustrações com função semelhante, como nas ilustrações para os poemas “A Chácara do



**13. Eleonora Affonso**

Ilustração para o poema "Ou Isto Ou Aquilo"

Chico Bolacha” e “As Duas Velhinhas”. Na altura da cabeça da criança há, do lado esquerdo, o sol e, do direito, uma nuvem da qual caem alguns pingos de chuva. Atrás das nuvens surge a lua, rodeada de uma mancha azul que sugere céu à noite.

A criança está descalça e veste camisa e calção. A camisa é cor-de-rosa, com uma lista amarela na manga direita e, na esquerda, duas (o que poderia indicar o par antitético *dois-ou-um* da fórmula-de-escolha das brincadeiras infantis). Na perna esquerda do calção há quatro estrelas, formando uma cruz, o que parece ter aqui uma função mais ornamental do que semântica. A criança tem uma lancheira verde a tiracolo com um lápis dentro; usa luvas vermelhas; na mão direita segura um sorvete (rosa, o que sugere sabor de morango) e, na esquerda, além da luva, usa um anel no dedo indicador. Sobre sua perna esquerda se aninha um gato malhado. Esse gato, talvez sugerido pelo poema “A Língua do Nhem”, também aparece nas ilustrações para esse poema e para “Figurinhas” e “Roda na Rua”. Assim, parece que a ilustradora se apropria de sugestões dos poemas, transformando-as em *motivos visuais* que ela combina livremente. Esse parece ser o caso, por exemplo, das estrelas no calção, já citadas: neste poema não há nenhuma referência explícita a estrelas, embora elas apareçam em “Os Carneirinhos” e “A Bailarina”, de onde poderia ter vindo a sugestão para esse motivo visual. Note-se, a favor desta hipótese, que o motivo visual *estrelas* repete-se também na camiseta do menino na ilustração para o poema “O Menino Azul” e no vestido de uma das meninas na ilustração para o poema “Os Pescadores e Suas Filhas”.

Na frente da criança, no chão, há dois lápis, um verde e um vermelho, quatro dados e uma cédula de dinheiro. A ilustração sugere uma cena, ou seja, uma criança sentada no chão, indecisa entre fazer várias coisas: chupar sorvete, usar lápis (como são coloridos, a sugestão é

de desenhar ou colorir), brincar com dados, brincar com um gato etc. Há um pequeno pássaro em cima da cabeça, que poderia ser apenas um elemento decorativo mas, como os pássaros podem ser portadores de mensagens (como é o caso do pombo-correio, como acontece nos contos de fada, como ocorre com o corvo de Poe etc.), ele poderia sugerir que a criança está pensando.

A lancheira e os lápis sugerem - metonimicamente - estudo (no caso, objeto utilizado em uma atividade para referir-se à atividade); e os dados sugerem brincar (também metonimicamente). O sorvete *especifica* a referência a *doce* no poema, no entanto, a representação é bastante sintética, não-descritiva, evitando-se uma referencialidade excessiva, ao contrário do que se verá na representação do doce na ilustração de Beatriz Berman. O sorvete se opõe à cédula de dinheiro, aludindo ao par antitético *dinheiro doce*. A ilustração amplia as oposições do poema referencialmente, cromaticamente e numericamente. *Referencialmente*, associando ao par *sol chuva* o par *sol lua* (sugerindo também a oposição *dia noite*); *cromaticamente*, através das cores complementares verde e vermelho (cor das luvas, da lancheira e dos lápis no chão) e do preto e branco no gato malhado (oposição cromática que também aparece na ilustração de Maria Bonomi); *numericamente*, através do par *dois/um* (nas linhas nas mangas da camisa, um lápis na lancheira e dois no chão; e também, no dado mais à esquerda, em que aparece a oposição *dois um*).

A ilustração da quarta capa *narra* esta cena através de um outro foco descritivo-narrativo (de trás), acrescentando mais uma oposição às arroladas anteriormente, a de posição *frente atrás*. Nessa ilustração, no bolso do calção há alguns lápis e algumas bolinhas de gude, sugerindo - metonimicamente - o par antitético *estudar/brincar*.

A fisionomia desconsolada da criança expressa o sentimento de frustração frente aos impasses, enquanto o gato malhado poderia sugerir sua superação, já que ele reúne os opostos branco/preto.

#### **5.3.4. Ilustração Fernanda Correia Dias (il. 14)**

A ilustração ocupa as pp.8-11, sendo que as pp.9-10 são meias-páginas. O poema está na metade direita da p.11, alinhado à direita, composto em azul sobre amarelo.

A ilustração das pp.8-9 representa uma criança e uma ave enorme à beira-mar. A criança está montando na ave, talvez para uma longa viagem, o que é sugerido pelo mar. Assim, a ilustração *narra* uma cena de partida. A criança tem uma maleta e um guarda-chuva e veste calça estampada cor-de-rosa com estrelas vermelhas, de tecido bufante. Essas estrelas parecem ter caráter mais ornamental do que semântico, ainda que também possam conotar sonho, imaginação. A criança também usa um chapéu de palha enfeitado com uma margarida (lembrando o brinquedo que aparece na ilustração para o poema “O Menino Azul”); usa também uma luva cor-de-rosa na mão direita e anel na mão esquerda. Na areia há cinco estrelas-do-mar e, no mar, outras três, configuração e número que também não parecem ter significação específica.

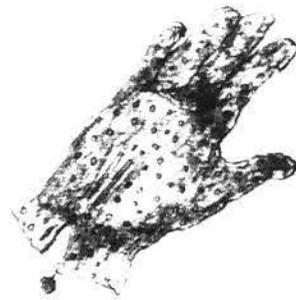
A ilustração das pp.8, 10 e 11 representa a criança voando, montada na ave, ainda à beira-mar. À esquerda há uma nuvem azul de onde saem duas linhas em ziguezague, sugerindo relâmpagos. A criança está com o guarda-chuva aberto (no qual há alguns pingos de chuva),

iluminado pelo sol. Ela segura uma maleta aberta de onde caem pequenos objetos de forma circular (talvez moedas). Na areia há uma luva com um doce, que parecem ter sido abandonados, e sete estrelas-do-mar e, no mar, outras três, cuja configuração e número também não parecem ter significação específica.

As meias-páginas 9 e 10 parecem ter uma função lúdica, ou seja, causar surpresa pela transformação da imagem, além de apresentar traços narrativos: preparar-se para voar e, em seguida, voar. Nessas meias-páginas há também um traço fático, na medida em que elas atraem a atenção do leitor para o suporte da imagem.

### **5.3.5. Ilustração de Beatriz Berman (il. 15)**

Ilustração e poema ocupam a p.72, última página do livro. A ilustração é constituída por nove vinhetas que emolduram o poema (que está no centro da página), representando (do canto superior esquerdo, em sentido horário): duas moedas (uma delas com o número 5 invertido, o que talvez seja descuido, já que não parece agregar significados à ilustração), uma luva, uma peça de dominó, um anel, uma mão (representação metonímica: apenas parte de uma mão esquerda em que aparecem o polegar, o indicador, o médio e o anular), um livro aberto (que poderia ser um livro de geografia, já que na página da esquerda há uma forma semelhante à América do Sul e, na da direita, uma forma circular que sugere o globo terrestre), cinco moedas (duas delas com o número 1 invertido, o que também parece ser descuido, já que não agrega significados à ilustração), mais outro anel, semelhante ao anterior, e um doce (brigadeiro).



## OU ISTO OU AQUILO



*Ou se tem chuva e não se tem sol,  
ou se tem sol e não se tem chuva!*

*Ou se calça a luva e não se põe o anel,  
ou se põe o anel e não se calça a luva!*

*Quem sobe nos ares não fica no chão,  
quem fica no chão não sobe nos ares.*

*É uma grande pena que não se possa  
estar ao mesmo tempo nos dois lugares!*

*Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,  
ou compro o doce e gasto o dinheiro.*

*Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...  
e vivo escolhendo o dia inteiro!*

*Não sei se brinco, não sei se estudo,  
se saio correndo ou fico tranquilo.*

*Mas não consegui entender ainda  
qual é melhor: se é isto ou aquilo.*



### 15. Beatriz Berman

Ilustração para o poema "Ou Isto Ou Aquilo"

Algumas vinhetas estão cortadas verticalmente (a peça de dominó, a mão e o brigadeiro), sugerindo os limites de um espaço retangular onde está o poema, sugestão que retoma a existente na ilustração para o poema “Colar de Carolina”, bem como em outras ilustrações para poemas não analisados aqui, como “Pescaria”, “Sonhos da Menina” e “A Língua do Nhem”. Esse recurso cria uma diferenciação espacial, ou seja, a ilusão de que o texto está na frente da ilustração, procedimento que destaca o texto, criando, ao mesmo tempo, um efeito de profundidade. O tamanho dos objetos não é proporcional nem em relação à mão, nem entre si: a luva é grande em relação à mão; o brigadeiro muito grande em relação à luva; os anéis são muito grandes em relação à luva, o livro pequeno em relação às moedas etc., desproporção que, entretanto, não parece visar efeitos de sentido.

A função dominante nesta ilustração é a pontuação: a ilustração *pontua* o texto chamando atenção para objetos ou ações mencionados no poema, *especificando* ou *descrevendo* o que no poema aparece de maneira generalizante. Assim, por exemplo, a luva, mencionada no poema por apenas uma palavra, na ilustração é representada em um *estilo descritivo* que visualiza a leveza e o estampado do tecido, detalhes não mencionados no poema. A ação de brincar é representada metonimicamente por um brinquedo específico, o dominó; a ação de estudar, por um livro; o dinheiro, por sete moedas. De forma semelhante ao que ocorre com a luva, o doce é *especificado* (trata-se de um brigadeiro) e *descrito*, percebendo-se a forminha de papel e o chocolate granulado. O estilo descritivo da ilustração pontua o texto enfatizando a referencialidade dos objetos e ações nele mencionados, além de transformar as oposições sintaticamente articuladas do poema em enumeração, *contradizendo*, portanto, o seu significado.

### 5.3.6. Relações entre o poema “Ou Isto Ou Aquilo” e suas ilustrações

A ilustração de Maria Bonomi representa um menino subindo uma escada e outro no chão, aludindo à oposição *ares/chão* do poema. Os recursos visuais enfatizam a idéia de oposição, cumprindo função homóloga à antítese (ou paralelismo antitético) no poema.

Se, como se viu, a ilustração recupera a oposição central do poema, por outro lado, a escada é um conhecido símbolo de transcendência (lembre-se, por exemplo, da escada no sonho de Jacó), de superação de limites e de união de opostos. Dessa forma, a escada poderia conotar a superação dos opostos, desejo formulado indiretamente pela voz poética, ao expressar sua frustração frente aos limites.

Por esses motivos, a ilustração de Maria Bonomi *converge* para o significado do poema, além de apontar para um motivo recorrente na obra ceciliana, motivo que, aliás, mereceria maior atenção da crítica.

A ilustração de Rosa Frisoni representa uma criança brincando em uma gangorra num dia de sol com nuvens, numa alusão às oposições *chuva/sol* e *ares/chão* do poema. A cena representada, entretanto, conota comportamento lúdico e alternância de opostos, em *contradição* com o poema, que conota conflito e oposições mutuamente excludentes.

A ilustração de Eleonora Affonso sugere uma cena: uma criança imóvel (ela está sentada, com as pernas abertas, o que acentua a idéia de estar bem assentado no chão), indecisa ante

diversas coisas que poderia fazer. A criança tem uma fisionomia desconsolada, desenhada, entretanto, com uma pitada de humor, humor esse também presente no poema. Assim, a ilustração *converge* para o sentimento de indecisão e frustração expresso no poema.

A ilustração de Fernanda Correia Dias representa objetos mencionados no poema, como luva, anel e doce, ou a ele relacionados, como guarda-chuva e raios de sol (relacionados, metonimicamente, com *chuva* e *sol*, mencionados no poema), desfazendo, entretanto, a articulação sintática existente no poema, já que os objetos parecem estar espalhados aleatoriamente pelo espaço. A ilustração também *narra* uma cena, uma criança partindo para uma viagem, cujo meio de transporte - uma ave enorme - conota imaginário.

A oposição *ares/chão* do poema pode ser lida metaforicamente, como uma alusão à antinomia *imaginário/realidade*, e, assim, poderia fazer sentido a conotação de imaginário na ilustração. No entanto, esta última privilegia apenas o polo do imaginário, o que, em relação ao poema, poderia até mesmo conotar o imaginário como evasão, como fuga dos conflitos do cotidiano, em *contradição*, não só com o poema, como também com a valorização do imaginário na obra ceciliana.

A ilustração de Beatriz Berman apresenta objetos citados no poema ou relacionados a situações nele citadas, conotando variedade de opções de escolha e não opções mutuamente excludentes, como propõe o poema, portanto, em *contradição* com ele.

Resumindo, a ilustração de Maria Bonomi *converge* para o significado do poema, privilegiando a função estética e ressaltando a idéia de oposição; a ilustração de Rosa Frisoni

representa alguns aspectos do poema mas seu sentido global o *contradiz*; a ilustração de Eleonora Affonso também *converge* para o sentido do poema, ainda que não na mesma direção que a ilustração de Maria Bonomi, ou seja, privilegiando a função expressiva e ressaltando o sentimento de indecisão e frustração; a ilustração de Fernanda Correia Dias também representa alguns elementos do poema, mas parece tomá-los apenas como pretexto, sem preocupação com o seu significado, acabando por *contradizê-lo*. A ilustração de Beatriz Berman sugere ações e *descreve* objetos mencionados no poema, mas desprezando suas articulações sintáticas, acaba também por *contradizê-lo*.

Em sentido inverso, vejamos agora como as proposições do poema são visualizadas nas ilustrações.

A antítese *chuva/sol* do primeiro dístico é representada por nuvens e sol na ilustração de Rosa Frisoni, em uma composição que enfraquece a idéia de oposição; é representada por sol (com raios em forma de chama) e nuvem choviscando (em noite de lua) na ilustração de Eleonora Affonso. A composição (sol à esquerda e chuva à direita) e a estrutura cromática (cores quentes/~~cores~~ frias) enfatizam a oposição. Na ilustração de Fernanda Correia Dias essa oposição é representada metonimicamente por um guarda-chuva (mas, obviamente, representando apenas um dos polos da oposição) e, em seguida, por nuvem com relâmpagos, guarda-chuva com pingos de chuva e raios de sol. Como a nuvem está à esquerda e o sol à direita da criança e ela voa da esquerda para a direita, sugere-se chuva antes e sol depois ou, em linguagem proverbial, "depois da chuva vem o sol", conotação *piegas* em franca *contradição* com o conflito tematizado pelo poema.

A antítese *luva/anel* do segundo dístico é representada por usar anel sobre uma luva na ilustração de Eleonora Affonso, num gesto de contestação dos limites (contestação tematizada no quarto dístico do poema, como já se viu). Na ilustração de Fernanda Correia Dias, essa antítese é representada por usar anel em uma mão e luva em outra, o que também sugere contestação, mas sem a eficácia da ilustração anterior. Na seqüência da ilustração, a luva é abandonada na areia, o que *contradiz* a valorização tanto da luva como do anel no poema. A ilustração de Beatriz Berman representa os polos da antítese, ou seja, luva e anel (aliás, dois anéis) mas a composição, ou seja, luva no canto superior direito, um anel no meio da margem lateral direita e outro no canto inferior esquerdo, elide a oposição.

A antítese *ares/chão* do terceiro dístico é representada por um menino no alto da escada e outro no chão, na ilustração de Maria Bonomi, antítese, como já se viu, acentuada por vários contrastes visuais. Na ilustração de Rosa Frisoni, a antítese transforma-se em alternância, no caso, alternância dos movimentos de uma gangorra. Na ilustração de Fernanda Correia Dias a antítese transforma-se em uma seqüência: o polo do *chão* é representado por uma criança e uma ave no chão, mas a criança está na ponta do pé, montando na ave, já com um pé fora do chão, o que dilui bastante a idéia de estar no chão; o polo dos *ares*, já sugerido na imagem anterior pela presença da ave, se concretiza, na seqüência, com a criança voando com a ave.

O desabafo do quarto dístico parece ser expresso apenas na fisionomia desconsolada da criança desenhada na ilustração de Eleonora Affonso.

A antítese *dinheiro/doce* é representada por sorvete na mão e dinheiro no chão, na ilustração de Eleonora Affonso; por doce sobre uma luva na areia, na ilustração de Fernanda Correia

Dias; assim, talvez os objetos circulares que caem da maleta sejam moedas. Ora, se a criança deixa cair moedas e, ao mesmo tempo, abandona a luva e o doce na areia, isso conota um desprendimento (ou descuido) em total desacordo com o poema. A ilustração de Beatriz Berman representa os polos da antítese, ou seja, brigadeiro (representando o polo *doce*) e moedas (representando o polo *dinheiro*) mas a composição, ou seja, brigadeiro entre dois conjuntos de moedas (duas em cima e cinco embaixo) elide a oposição, da mesma forma como ocorre em relação à antítese *luva/anel*.

A antítese *brincar/estudar* é representada na ilustração de Rosa Frisoni apenas pelo polo *brincar*, no caso, brincar de gangorra. Na ilustração de Eleonora Affonso ela é sugerida pela lancheira e lápis (estudar) e pelos dados (brincar), cuja posição - a tiracolo (da lancheira) e no chão (dos dados) enfatiza a oposição. Na quarta capa a antítese é representada por lápis (estudar) e bolinhas de gude (brincar). Na ilustração de Beatriz Berman são representados os polos da antítese, ou seja, uma peça de dominó (brincar) e um livro (estudar), mas a composição elide a oposição, tal como também ocorre em relação às outras antíteses.

A antítese *correr/ficar tranquilo* não é representada em nenhuma das ilustrações: mesmo na ilustração de Eleonora Affonso, em que há uma criança imóvel, ela não está tranquila, como indica sua fisionomia desconsolada.

A indecisão da voz poética nos dois últimos dísticos do poema, configurada pela reiteração do sintagma *não sei se* e explicitada pelos versos *mas não consegui entender ainda qual é melhor: se é isto ou aquilo*, é expressa na postura das crianças na ilustração de Rosa Frisoni (olhar à esquerda e à direita) e na ilustração de Eleonora Affonso (ficar parada, sem decidir-

se o que fazer).

Como já se assinalou, as relações entre texto e ilustração configuram um caminho de mão dupla, do texto para a ilustração e desta para o texto, em que o significado de determinados elementos da ilustração parece poder ser esclarecido apenas pelo texto, o que é exemplificado aqui pelas várias antíteses do poema “Ou Isto Ou Aquilo”, cujas representações visuais são esclarecidas pelo poema. Entretanto, é preciso estar atento para não interpretar na ilustração o que não está nela, procurando distinguir entre as *denotações* e as *conotações* da imagem, pois a ilustração pode *denotar* um objeto citado no texto e o estilo em que esse objeto foi representado pode *conotá-lo* em *contradição* com o texto.

Como exemplifica a ilustração de Maria Bonomi, não é necessário *denotar* tudo o que é mencionado no texto para que a relação entre este e a ilustração seja *convergente*. Da mesma forma, a *denotação* de um grande número de elementos do texto não é garantia de criar uma relação semântica *convergente*, como exemplifica a ilustração de Fernanda Correia Dias.

## 6. Conclusão

Muito embora, ao longo das páginas precedentes, em vários momentos, já aflorassem conclusões relativas ao que vinha sendo analisado, este capítulo retoma-as, articulando-as umas às outras.

Os três poemas estudados - "Colar de Carolina", "O Mosquito Escreve" e "Ou Isto Ou Aquilo" - focalizam cenas do cotidiano infantil, como correr, escrever o nome e pensar no que fazer: "Colar de Carolina" narra a cena de uma menina correndo pelo campo; "O Mosquito Escreve" narra como um pernilongo escreve seu nome (aqui, um toque de fantasia); já "Ou Isto Ou Aquilo", ao contrário dos dois anteriores, não é um poema narrativo, mas poema no qual a voz poética - identificada como criança - expressa as flutuações de seu desejo, a dificuldade de fazer escolhas e o sentimento de frustração frente aos limites.

Esses poemas enfatizam o trabalho com a linguagem, potencializando o jogo com a música, a visualidade e o significado das palavras, revelando uma estreita *convergência* dos vários níveis de significação (fônico, lexical, sintático e semântico).

Já que o leitor-alvo é a criança, os poemas agenciam estratégias visando estimular a empatia da criança com os textos: a protagonista criança (em "Colar de Carolina"), o vocativo explicitamente dirigido à criança (em "O Mosquito Escreve") e a voz poética infantil em primeira pessoa (no poema "Ou Isto Ou Aquilo"). Outra estratégia nesse sentido é a construção de sintonias com o universo infantil, como o animismo, as ações de correr, colorir, escrever o nome, brincar etc. Outro recurso importante é conotar positivamente o universo infantil, bem como atenuar aspectos

que possam enfatizar a assimetria em relação ao adulto. Assim, esses três poemas configuram um *paradigma de poesia infantil que privilegia o trabalho com a linguagem e a empatia com o leitor*.

Esse direcionamento para a criança, contudo, não restringe o significado dos poemas à compreensão infantil. Entretanto, por parte dos que escreveram sobre o livro *Ou isto ou aquilo*, a preocupação com a adequação dos poemas ao seu público-alvo acaba orientando leituras que parecem não se afastar muito do horizonte de compreensão dos pequenos leitores. No entanto, o trânsito de motivos na obra ceciliana aponta para leituras dos poemas infantis que possam incorporar sugestões da obra não-infantil. Dentre esses motivos, nos poemas estudados, destacam-se: as imagens marítimas, a alusão à caligrafia (desenho das letras) e a antítese *ares chão*, talvez uma *chave* para a interpretação da obra ceciliana.

Como vimos, a imagem pode desempenhar onze diferentes funções. Nas ilustrações para os poemas “Colar de Carolina”, “O Mosquito Escreve” e “Ou Isto Ou Aquilo”, entretanto, não houve evidência das funções conativa e metalingüística; sendo que das funções simbólica e fática foram identificados apenas traços. Outras funções, como a lúdica e a pontuação, evidenciaram-se poucas vezes. Nas quinze ilustrações estudadas, as funções mais evidentes foram: a função representativa, a função descritiva, a função narrativa, a função expressiva e a função estética. Assim, nos casos estudados, a ilustração *representa, descreve, narra, simboliza, expressa, brinca, estimula o jogo, pontua, enfatiza sua própria configuração e chama atenção para seu suporte*, funções essas que não resultam do *monopólio* de uma determinada função, mas de diferentes *hierarquizações* dessas funções: a função narrativa está usualmente associada seja à função representativa, seja à função descritiva; a função expressiva pode estar associada às funções

representativa, descritiva e/ou estética; além de várias outras associações possíveis, como exemplifica a ilustração de Maria Bonomi para “O Mosquito Escreve”, em que a função representativa associa-se à função narrativa, convergindo para as funções estética e lúdica, esta última a dominante nessa ilustração.

A significação global de uma ilustração abrange significados *denotativos* e *conotativos*: os primeiros referindo-se ao ser que a ilustração representa, enquanto os significados *conotativos* referem-se às associações que a ilustração sugere, ocorrendo oscilação entre a denotação e a conotação, ou seja, a ênfase em um polo implica na diluição do outro, mas sem que um nunca exclua o seu oposto. Os significados *denotativos* decorrem principalmente da função representativa, ou seja, *o que* a ilustração representa, enquanto os significados *conotativos* resultam principalmente do *como* a ilustração representa. O estudo de várias ilustrações para um mesmo poema mostrou como um mesmo ser pode ser conotado das mais diversas maneiras, valendo a pena lembrar como os protagonistas dos poemas “Colar de Carolina”, “O Mosquito Escreve” e “Ou Isto Ou Aquilo” foram caracterizados.

A protagonista de “Colar de Carolina”, por exemplo: na ilustração de Maria Bonomi, Carolina é representada com *dinamismo*, velocidade e leveza, além de revelar seu apreço pelo colar; a ilustração de Rosa Frisoni, sugere liberdade; na ilustração de Eleonora Affonso há sugestão de velocidade e de projeção emotiva da menina em relação ao seu ambiente e ao seu colar; já a ilustração de Fernanda Correia Dias sugere uma menina assustada (ela parece estar fugindo de uma ave) e seu figurino (vestido estampado e chapéu com fita) sugere recursos econômicos, conotações em desacordo com o poema; enquanto a ilustração de Beatriz Berman caracteriza a menina como mulher em atitude de bênção, conotação completamente despropositada.

Já o protagonista de "O Mosquito Escreve", na ilustração de Maria Bonomi, é conotado com agilidade e um toque lúdico; na ilustração de Rosa Frisoni, ao contrário, o(s) pernilongo(s) parece(m) estático(s) e sem graça; enquanto a ilustração de Eleonora Affonso caracteriza o pernilongo como dançarino, um personagem de sonho; já a ilustração de Beatriz Berman retrata-o repulsivamente.

No poema "Ou Isto Ou Aquilo", a criança é identificada apenas pela voz poética em primeira pessoa, no entanto, traços de seu perfil psicológico são sugeridos através de referências a seus pensamentos, suas ações do dia-a-dia e seus interesses, possibilitando ao ilustrador várias visualizações: a ilustração de Maria Bonomi apresenta duas situações referidas no poema: subir nos ares e ficar no chão; a ilustração de Rosa Frisoni mostra uma criança brincando de gangorra, que parece estar pensando ou indecisa; a ilustração de Eleonora Affonso retrata uma criança, sentada no chão, que parece devanear, com uma fisionomia de frustração; a ilustração Fernanda Correia Dias apresenta uma criança montando em uma ave enorme, e depois voando, talvez o início de uma longa viagem; enquanto a ilustração de Beatriz Berman representa ou sugere objetos (dinheiro, luva, anel, doce) e ações (brincar e estudar) mencionados no poema.

Assim, nas ilustrações para o poema "Ou Isto Ou Aquilo", duas ilustradoras visualizaram a criança (Rosa Frisoni e Eleonora Affonso), enquanto duas outras representaram situações e objetos mencionados pela voz poética (Maria Bonomi e Beatriz Berman). A ilustração de Maria Bonomi, aliás, é ambígua, permitindo que se veja nela tanto um dos impasses tematizados no poema, como a própria criança ora em uma, ora em outra situação. Essa ambigüidade, longe de ser um defeito, está em sintonia com a relativização das opções no

poema. Já a ilustração de Fernanda Correia Dias apresenta uma cena vivida pela criança, cena essa que tem características imaginárias, a mais evidente das quais é o tamanho da ave e o fato de a criança voar nela, o que parece retomar motivos dos contos de fada e da literatura de cordel (como "O Pavão Misterioso"). Assim, nessa ilustração, parece que o poema serviu apenas como pretexto, já que é difícil estabelecer um vínculo semântico entre a ilustração e o poema.

Algumas *figuras de linguagem* parecem possuir correspondentes bastante similares na ilustração, como a hipérbole, a metáfora, a metonímia e a personificação. Nas ilustrações para os poemas estudados, a *hipérbole* ocorre no tamanho do colar nas ilustrações de Maria Bonomi, Fernanda Correia Dias e Beatriz Berman para "Colar de Carolina".

A *metáfora* ocorre nas ilustrações de Rosa Frisoni e de Fernanda Correia Dias para "Colar de Carolina", caracterizando-se como tentativas de *tradução* de metáforas literárias para o código visual. A ilustração de Rosa Frisoni *traduz* a metáfora "(...) o sol (...) põe coroas de coral//nas colunas da colina", *tradução* essa que se salva do risco de *literalização* através da *representação econômica, não-descritiva*. Já a ilustração de Fernanda Correia Dias *literaliza* essa mesma metáfora através de um colar dando várias voltas na colina. Como se percebe, nessas tentativas de *tradução*, corre-se o risco de estabelecer com o poema um *vínculo semântico* empobrecedor, ao elidir a ambigüidade característica da metáfora, ou seja, a tensão entre o real e o figurado, a favor de uma *representação literal*, mesmo que haja qualidade enquanto arte visual o que, todavia, não é o caso dessas ilustrações.

A *metonímia* evidencia-se em várias ilustrações para o poema "Ou Isto Ou Aquilo". Na

ilustração de Eleonora Affonso, por exemplo, a lancheira e os lápis sugerem estudo (no caso, objeto utilizado em uma atividade para referir-se à atividade); os dados sugerem brincar, o sorvete *específica* a referência a *doce* no poema (uma categoria em lugar de outra, mais ampla); lápis e bolinhas de gude sugerem o par antitético *estudar/brincar*. A ilustração de Fernanda Correia Dias sugere chuva e sol através de guarda-chuva e raios de sol. Na ilustração de Beatriz Berman, parte de uma mão refere-se a uma mão inteira (e não a uma mão mutilada); a ação de brincar é sugerida por um brinquedo específico, o dominó; a ação de estudar, por um livro; e o dinheiro, por moedas.

A *personificação* é exemplificada pela ilustração de Maria Bonomi para "O Mosquito Escreve", em que o pernilongo é representado com algumas características humanas, ou seja, duas pernas, dois pés e postura vertical.

A ilustração estabelece com o texto - no qual ou junto ao qual está inserida - uma relação semântica. Nos casos ideais, uma relação de *coerência*, aqui denominada *coerência intersemiótica* pelo fato de ocorrer entre dois códigos diferentes, o visual e o verbal. A *coerência intersemiótica* pode ser entendida como a relação de coerência (convergência ou não-contradição) entre os significantes (denotativos e conotativos) da ilustração e do texto, podendo apresentar as modalidades de *convergência*, *desvio* e *contradição*, ou seja, *coerência* propriamente dita, *incoerência localizada* e *incoerência*, respectivamente. Assim, avaliar a *coerência* entre uma determinada ilustração e um determinado texto significa avaliar em que medida a ilustração *converge* para os significados do texto, *deles se desvia* ou *os contradiz*, valendo a pena lembrar as modalidades de *coerência* entre as ilustrações e os poemas estudados.

Entre o poema “Colar de Carolina” e as ilustrações de Maria Bonomi, de Rosa Frisoni e de Eleonora Affonso há uma relação de *convergência*; já entre o poema e as ilustrações de Fernanda Correia Dias e de Beatriz Berman há *contradição*.

Entre o poema “O Mosquito Escreve” e a ilustração de Maria Bonomi há uma relação de *convergência*; entre a ilustração de Eleonora Affonso e o poema ocorre um *desvio*; já as ilustrações de Beatriz Berman, Rosa Frisoni e Fernanda Correia Dias estão em *contradição* com o poema.

Quanto ao poema “Ou Isto Ou Aquilo”, as ilustrações de Maria Bonomi e de Eleonora Affonso *convergem* para o significado do poema, enquanto as ilustrações de Rosa Frisoni, Fernanda Correia Dias e Beatriz Berman o *contradizem*.

Resumindo, há *convergência* em todas as ilustrações de Maria Bonomi, em quase todas as de Eleonora Affonso (salvo uma); *contradição* em quase todas as de Rosa Frisoni (salvo uma), e em todas as de Fernanda Correia Dias e de Beatriz Berman. Assim, pelo menos em relação às ilustrações estudadas, pode-se estabelecer uma escala de *coerência*, do mais convergente ao mais contraditório: Maria Bonomi, Eleonora Affonso, Rosa Frisoni, Fernanda Correia Dias e Beatriz Berman.

A convergência entre as ilustrações e os poemas se dá em vários ângulos. As ilustrações para “Colar de Carolina” têm como foco Carolina: a ilustração de Maria Bonomi enfatiza o apreço de Carolina pelo colar; a de Rosa Frisoni enfatiza o sentimento de liberdade; enquanto a de Eleonora Affonso enfatiza o sentimento de felicidade, o apreço pelo colar e a identificação

com a natureza.

As ilustrações para “O Mosquito Escreve” têm como foco o pernilongo: a ilustração de Maria Bonomi enfatiza sua agilidade e ludicidade, enquanto a de Eleonora Affonso sugere-o como dançarino, enfatizando a beleza dos movimentos, havendo, entretanto, uma conotação de calma e devaneio em desacordo com o poema.

No caso do poema “Ou Isto Ou Aquilo”, a ilustração de Maria Bonomi ressalta a idéia de oposição, enquanto a de Eleonora Affonso sublinha o sentimento de frustração.

Em linhas gerais, as ilustrações de Beatriz Berman enfatizam a denotação, o que acaba configurando conotações em contradição com os poemas, risco, aliás, bastante frequente na ilustração de poesia e que poderia ser denominado como *armadilha referencial*, ou seja, representar os referentes mencionados no poema sem levar em conta suas conotações; ou, em outras palavras, prender-se ao *assunto*, descuidando do *tema*. As ilustrações de Fernanda Correia Dias parecem tomar os poemas como pretexto, caracterizando-se pelo excesso: tanto de elementos representados como de cores, excessos que, inclusive, prejudicam a legibilidade dos poemas. As ilustrações de Rosa Frisoni representam situações mencionadas nos poemas, a um passo de cair na *armadilha referencial*, salvando-se, contudo, pelo estilo sintético de representação. As ilustrações de Maria Bonomi e de Eleonora Affonso exemplificam diversas possibilidades de *convergência* com os poemas.

Percebe-se, assim, que entre a *contradição* e o *desvio* não há diferença de natureza, mas variação de intensidade, cujo limite é difícil de estabelecer com precisão. Já a *convergência*, tendo em

vista as diferenças entre os códigos verbal e visual, nunca é uma *equivalência* absoluta.

Por isso, não se pedirá que a ilustração represente tudo o que é denotado no texto, pois ela pode estabelecer uma relação metonímica com o texto que pode, inclusive, ser mais instigante do que a minúcia referencial. Nem se pedirá que a ilustração *traduza* todas as conotações do texto, já que isso é inviável, devido às características diferentes dos dois códigos, o que ocorre mesmo na tradução de um texto de uma língua para outra, como se pode perceber nas análises de Francisco Achcar sobre diferentes traduções para o português de poemas de Horácio (ACHCAR, 1994).

Se entendemos que a ilustração é uma imagem que *acompanha* um texto e não seu *substituto*; e se entendemos que a relação semântica entre ilustração e texto não é de *paráfrase*, *glosa* ou *tradução*, mas de *coerência*, então, abre-se para o ilustrador um amplo leque de possibilidades de *convergência* com o texto, convergência essa que não limita a exploração da linguagem visual, mas, ao contrário, pode estimulá-la.

Por outro lado, a ilustração não é uma arte autônoma - da mesma forma como o cenário, o figurino e a iluminação na linguagem teatral -, ao contrário, por exemplo, de uma pintura com tema literário, ou seja, que apenas toma um poema (como, por exemplo, *Marabá*, 1882, óleo sobre tela de Rodolfo Amoedo) ou uma narrativa (por exemplo, *Iracema*, 1881, óleo sobre tela de José Maria de Medeiros) como motivo gerador, sem nenhuma obrigação de *coerência* com o texto. Nesse sentido, cabe questionar tanto o excesso de *licença poética* que ocorre em ilustrações como as de Fernanda Correia Dias, como também questionar as reclamações de escritores sobre eventuais *traições* do ilustrador porque este não visualizou o que o escritor imaginou ao escrever seu texto, reclamações comuns em conversas informais entre esses profissionais. Aliás, parece que, para um número significativo de leitores, a função do

ilustrador seria justamente essa, ou seja, *tentar visualizar o mais fielmente possível o que foi imaginado pelo escritor*, tanto assim que são freqüentes os comentários sobre a “sorte” de ser ao mesmo tempo escritor e ilustrador, como é o caso de Angela Lago, Ciça Fittipaldi, Maria Heloisa Penteadou ou Ricardo Azevedo. Ora, mesmo no caso de o escritor e o ilustrador de um determinado livro serem a mesma pessoa, a ilustração nunca é uma visualização do que foi imaginado ao elaborar o texto.

Imagina-se também que o ilustrador conseguiria melhores resultados se conversasse com o escritor, o que é homólogo a pensar que as melhores críticas literárias dependeriam de conversas com os autores... Ora, assim como o crítico, o ilustrador não é um decifrador da mente do escritor. A ilustração é sempre a ilustração de um texto e não a visualização da mente do escritor. Aliás, talvez não seja inútil lembrar que mesmo o texto não é a reprodução fiel da imaginação do escritor, tanto assim que cenas vistas - ou apenas imaginadas - podem dar origem aos mais diferentes textos, como o trânsito de motivos entre a poesia, as memórias e a crônica de Cecília Meireles poderia exemplificar.

Parece, assim, que os conceitos aqui estudados, ou seja, as funções da imagem, a denotação e a conotação no código visual, a retórica da imagem e a coerência intersemiótica, podem ser úteis para a compreensão das relações entre texto e ilustração, possibilitando - quem sabe - desdobramentos pedagógicos - pedagogia da leitura da imagem - e profissionais, facilitando a comunicação entre ilustradores, *designers* gráficos, editores e escritores.

## Notas

1. Meireles, Cecília. *Rute e Alberto resolveram ser turistas*. p.205.
2. Andrade, Carlos Drummond de. "Biblioteca Verde". In: *Poesia e prosa*. p.551.
3. Machado, Anibal. Livros infantis ilustrados. In: *Parque de diversões*. p.195.
4. Em apoio à minha opção pela poesia infantil cecilianiana, note-se que, no contexto dos estudos acadêmicos sobre literatura infantil, segundo Vera Teixeira de Aguiar, "quase sempre se focam os textos narrativos, enquanto os poemas não são quase contemplados pelo interesse dos estudiosos" (AGUIAR, 1994, p.448). Ainda segundo Aguiar, "os temas de maior incidência dizem respeito ao estudo de obras e autores, ficando em segundo lugar as especulações teóricas sobre os contos de fadas, a poesia e a narrativa para crianças" (*idem, ibidem*, p.415). Nessa avaliação do "estado da produção científica sobre literatura infantil", realizada a partir de 41 trabalhos (em sua quase totalidade, dissertações de mestrado), originadas de dezesseis cursos, desde 1976, Aguiar notou a preferência dos estudiosos por dois autores: Monteiro Lobato e Lygia Bojunga Nunes (*idem, ibidem*, p.413-415). No *corpus* analisado por Aguiar são também estudados: Francisco Marins, Maria Clara Machado, Clarice Lispector, Erico Verissimo, Homero Homem, Edy Lima, Graciliano Ramos, Marina Colasanti, João Ubaldo Ribeiro e, dentre os estrangeiros, Michael Ende, Lewis Carroll, Perrault e Teófilo Braga (*idem, ibidem*, p.415), não havendo referências a estudos sobre Cecília Meireles. Na bibliografia relativa a teses (item 7.4), do presente estudo, contudo, há referência a uma dissertação sobre a poesia infantil de Cecília Meireles (MARTINS, 1980). Posteriormente ao estudo de Aguiar, Tânia Cristina T.C. Valladão, em sua tese de doutorado *A canção da flor da infância: Cecília Meireles* (Faculdade de Letras da UFRJ, 1997), analisou a produção literária infantil de Cecília Meireles, contrapondo-a com suas idéias educacionais veiculadas nos jornais *Diário de Notícias* e *A Manhã* (cf. PEREIRA, 1997, e LEAL, 1997). Note-se, entretanto, que estas referências aos estudos acadêmicos sobre Cecília Meireles dizem respeito apenas às pesquisas sobre literatura infantil.
5. Estou aludindo aos *protocolos de leitura*, ou seja, às estratégias utilizadas pelo autor ou editor de um texto, visando sua "interpretação correta" e seu "uso adequado", através de marcas inscritas "na letra da obra" e nos "dispositivos de sua impressão", dispositivos esses, entre os quais se inclui o projeto gráfico e a ilustração (CHARTIER, 1996, p.20). O texto fornece *protocolos* para o ilustrador, ao mesmo tempo que a ilustração configura outros *protocolos*, que "podem funcionar como *signalizadores de leitura*. Essa sinalização, contudo, sugere, orienta, dirige, mas não *determina* a leitura: ela apenas *sinaliza*" (CAMARGO, 1997, p.125).
6. Ao estudar o currículo do Colégio Pedro II (Rio de Janeiro) que, como se sabe, funcionava como *parâmetro curricular nacional*, Marcia de Paula Gregório Razzini verificou que há "aulas de Retórica e Poética até o programa de ensino de 1882, o qual tem validade até 1889. Depois da Proclamação da República, existe em seu lugar História da Literatura Nacional em 1893, Literatura Nacional em 1895, História da Literatura Geral e da Nacional em 1898, Literatura em 1901, sem Literatura em 1915, Literatura Brasileira e Literatura de Línguas Latinas em 1925 e

Literatura Geral e Nacional em 1929" (RAZZINI, 3 jun. 1998). Segundo a pesquisadora, "a Retórica e a Poética clássicas (de Aristóteles, Horácio, Longino, etc.) desapareceram enquanto disciplinas curriculares, entretanto, parece que seus conceitos (por exemplo, poesia épica, poesia lírica, eloquência judiciária, acadêmica ou sagrada, etc.) persistiram durante muito tempo em manuais escolares" (*idem, ibidem*). Essas observações são desenvolvidas na tese de doutorado *Antologia nacional (1895-1969): o panteão literário do Brasil escolar*, especialmente no capítulo dedicado à *Ascensão do português e da literatura brasileira na escola secundária*, em fase de elaboração (RAZZINI, 9 jun. 1998).

7. Sérgio Capparelli (nasc. Uberlândia MG, 1947) é jornalista, Doutor em Ciências da Comunicação pelo Instituto Francês de Imprensa, da Universidade de Paris, autor várias vezes premiado, tanto por sua obra ensaística (*Televisão e capitalismo no Brasil*, Prêmio Jabuti de Ciências Humanas), como por sua obra infantil, em prosa e verso (*Vovô fugiu de casa*, Prêmio Jabuti de Literatura Infantil; *Boi da cara preta*, Prêmio de Poesia/Literatura Infantil e Juvenil, pela APCA, entre outros). Publicou seis livros de poemas infantis - *Boi da cara preta* (1983), *A jibóia Gabriela* (1984), *Come-vento* (1988), *Tigres no quintal* (1989), que inclui poemas traduzidos, *O velho que trazia a noite* (1994) e *33 Ciberpoemas e uma fábula virtual* (1996) - e um livro de poesia juvenil - *Restos de arco-íris* (1985).

8. José Paulo Paes (nasc. Taquaritinga SP, 1926) é poeta, ensaísta e tradutor, várias vezes premiado, entre outros: Prêmios Jabuti de Tradução de Obra Literária (1983, 1988 e 1996), Prêmio Jabuti de Estudos Literários (1986) e Prêmio Jabuti de Literatura Infantil (1991). Publicou oito livros de poemas infantis - *É isso ali* (1984), *Olha o bicho* (1989), *Poemas para brincar* (1990), *O menino de Olho-d'água* (1991), *Uma letra puxa a outra* (1992), *Lé com cré* (1993), *Um número depois do outro* (1993) e *Um passarinho me contou* (1996) - além de organizar e traduzir duas coletâneas de poemas infantis - *Sem cabeça nem pé* (1992), de Edward Lear, e *Rimas do país das maravilhas* (1996), de Lewis Carroll.

9. O livro *Contos infantis* reúne 27 contos em prosa, de Júlia Lopes de Almeida, e 31 contos em verso, de Adelina Lopes Vieira, dos quais 17 são traduções de poemas de Louis Ratisbonne, provavelmente do livro *La comédie enfantine* (Paris: Hetzel, 1861; com muitas vinhetas e dez pranchas, por Gobert e Froment, gravadas por R. Brend'amour). Essas traduções reafirmam a apropriação de modelos europeus, já assinalada por Marisa Lajolo e Regina Zilberman, a propósito de *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim, inspirado em *Le tour de la France par deux garçons* (1877), de G. Bruno (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p.32-35). *Contos infantis* teve pelo menos 17 edições, até 1927. No centenário de nascimento de Júlia Lopes de Almeida (1962), Cecília Meireles escreveu uma crônica - *Dona Júlia* - em que recorda-se como leitora, quando criança, deste "livro de leituras infantis" (MEIRELES, s.d., *Escolha o seu sonho*, p.69-70). Enquanto livro de - ou com - poemas escritos especificamente para crianças, *Contos infantis* foi precedido, ao que parece, apenas por *Flores do campo* (1882), de José Fialho Dutra, que, entretanto, teve apenas duas edições, a primeira (Porto Alegre: Tipografia Jornal do Comércio) e a comemorativa de seu centenário (DUTRA, 1982).

10. Ilustração também reproduzida no livro *Festa: contribuição para o estudo do Modernismo* (CACCESE, 1971, p.81).

11. Segundo Elmar Holenstein, essas seis funções lingüísticas já tinham sido apresentadas em uma conferência, em 1956 (HOLENSTEIN, 1978, p.157).

12. Entre essas diferenças, pode-se assinalar que o código verbal é constituído por um número limitado de significantes (letras e sinais de pontuação), enquanto o código visual é constituído por um número ilimitado de significantes (linhas, formas, cores etc.); os significantes do código verbal são organizados linearmente e sua leitura se faz seqüencialmente, enquanto os significantes do código visual são organizados espacialmente (bi e tridimensionalmente) e sua leitura se faz globalmente; o signo verbal tem uma relação arbitrária com o ser que representa, enquanto o signo visual tem uma relação de semelhança etc.

13. O presente estudo amplia o número de funções da ilustração, incluindo as funções representativa, conativa e fática, que não aparecem em trabalhos anteriores (1990 e 1995). A correspondência entre a tipologia aqui apresentada e as funções de Jakobson, apenas sugerida anteriormente (1995), será explicitada neste capítulo. Em estudos anteriores (1990 e 1995), a exemplificação das funções restringiu-se à ilustração de livros infantis; aqui, como já se disse, esse *corpus* será ampliado, pois pretende-se que essas funções sejam extensivas à imagem em geral, da qual a ilustração é um caso particular.

14. Diversamente de considerar o discurso do inconsciente como modalidade da função expressiva, Samira Chalhoub insere a "fala do inconsciente" como modalidade da função poética - *a poética do inconsciente* - apontando as "semelhanças (...) entre o escape do inconsciente, atos falhos, chistes, sonhos, lapsos e a expressão estética" (CHALHUB, 1989, p.42).

15. *Capitular* é a letra que inicia um capítulo ou poema. Pode ser do mesmo tipo usado no texto, mas em tamanho maior, em negrito ou itálico; ou de tipo diferente; ser ornamentada ou acompanhada por um desenho relativo ao texto. *Vinheta* é uma ilustração pequena, até cerca de 1/4 do tamanho da página. Do francês *vignette*, pequena vinha, estes ornamentos representavam, na origem, cachos e folhas de videira, símbolo da abundância (CAMARGO, 1995, p.16).

16. Em suas viagens, Guimarães Rosa costumava levar cadernetas onde escrevia e desenhava o que lhe parecesse relevante, anotações essas utilizadas na composição de sua obra. No Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), estão conservadas algumas dessas cadernetas, onde Guimarães Rosa esboçou e comentou algumas das pinturas mencionadas.

17. O livro *Ou isto ou aquilo* integrou a coleção Giroflé-girafa, constituída por: *A televisão da bicharada*, poemas de Sidónio Muralha, ilustrados por Fernando Lemos; *Psiuu...*, contos e desenhos de Gerda Brentani (reeditado pela Ática, em 1998, com ilustrações da autora); *O sindicato dos burros*, contos de Fernando Silva, ilustrados por Maria Bonomi; *A arca do senhor Noé*, novela de Guilherme Figueiredo, com fotos de Dulce G. Carneiro; *Cabecinha de vento*, novela de Reynaldo Jardim, ilustrada por Willys de Castro. A editora, criada por Sidónio Muralha - e outros - teve vida breve. *O gato e o passarinho*, novela de Jorge Amado, ilustrada por Aldemir Martins, por exemplo, relacionada em um dos livros, não chegou a ser publicada (seria, talvez, *O gato malhado e a andorinha Sinhá*, publicado atualmente pela Record, com ilustrações de Carybé). Tanto o nome da editora - Giroflé - como o de seu criador - Sidónio - aparecem grafados freqüentemente com a tônica fechada, num abasileiramento dispensável, já que no poema "Cecília", Sidónio se despede de Cecília Meireles "em nome dos escritores portugueses" (MURALHA, 20 fev. 1965, p.3).

18. A xilogravura (de *xilo*, madeira) é um processo de reprodução de imagens que utiliza como matriz a madeira. São utilizados blocos de madeira cortados longitudinalmente ou transversalmente em relação ao tronco, com características específicas tanto em relação à resistência do material (e, portanto, ao número de cópias possíveis de serem feitas) como em relação às características da imagem. Assim, os blocos cortados transversalmente - chamados *madeira de topo* - são mais resistentes, permitindo maior número de cópias, ao mesmo tempo em que permitem imagens mais detalhadas. Já os blocos cortados longitudinalmente têm resistência menor, permitindo um número mais limitado de cópias, mas as estrias da madeira são reproduzidas na gravura, ao contrário das feitas com madeira de topo, incorporando à gravura mais esse elemento visual. Na xilogravura retira-se a parte que não será impressa, ou seja, que ficará em branco na impressão, formando-se, assim, uma matriz semelhante a um carimbo. Como em toda técnica de gravura, a imagem resultante é sempre o inverso da imagem gravada. São utilizados instrumentos apropriados, chamados goivas, com diversos formatos, permitindo realizar diferentes sulcos na madeira, bem como retirar dela porções maiores ou menores. A xilogravura, que teve um papel importantíssimo na divulgação de imagens desde a Idade Média, foi sendo substituída por outros meios de reprodução. Entretanto, além de processo de reprodução, a xilogravura constitui uma técnica artística, com recursos de linguagem próprios, o que justifica sua presença no meio artístico, tanto como linguagem autônoma como técnica de ilustração.

19. A monotipia é um tipo de gravura, ou seja, técnica de reprodução de imagens. Como indica o prefixo *mono*, nesta técnica obtém-se apenas uma cópia, o que a torna, mais do que uma técnica de reprodução, uma linguagem artística. Utiliza-se usualmente como matriz uma placa de vidro, sobre a qual se pinta com guache, tinta óleo etc. Sobre a superfície pintada coloca-se uma folha de papel, provocando a transferência da imagem para o papel. Como essa transferência nunca é completa, a imagem resultante caracteriza-se por apresentar inúmeros pontos brancos, além de uma certa irregularidade nas linhas e formas. Como em toda técnica de gravura, a imagem resultante também é o inverso da imagem pintada (na monotipia não há propriamente *gravação*).

20. Apollinaire, Guillaume. *Oeuvres poétiques*. p.203. Leia-se tradução do poema em: Capparelli, Sérgio. *Tigres no quintal*. p.20.

21. A transcrição abaixo favorece uma visualização da presença dessa estrutura sintática no poema:

..... colar de coral  
 .....  
 ..... colunas  
 da colina.  
  
 . colar de Carolina  
 ..... colo de cal  
 .....  
  
 ..... cor  
 do colar de Carolina  
 ... coroas de coral

... colunas da Colina.

22. A associação entre *coluna* e *colina* aparece também na crônica *A moça de Málaga*, em que Cecília lembra a ilustração de uma caixa de passas: “Uns cabelos de mar noturno, com ondas, estrelas e caracóis. Assim serão os cabelos da moça de Málaga. O rosto como um jardim de rosas brancas e encarnadas. E a boca de coral fenício; e os dentes, de pérolas, e as sobrancelhas, grandes laços de veludo preto, argolas de ouro nas orelhas, como duas imensas luas, terá a moça de Málaga. Málaga, Malká, Rainha. Rainha queremos a moça de Málaga. E o colo? *Coluna* e *colinas*, tudo entre as espumas da renda, que são da mantilha e do mediterrâneo” (MEIRELES, 1968, p.83; 1976, p.115; grifo meu). Nesta crônica, *coluna* e *colinas* são usadas em sentido metafórico o que, se não prova o acerto da leitura metafórica de *colunas* no poema, pelo menos apresenta uma outra ocorrência nesse sentido.

23. O fonema /k/ é reiterado vinte e uma vezes. A transcrição abaixo favorece uma visualização deste esquema sonoro do texto:

Com ... colar .. coral,  
Carolina  
corre ..... colunas  
.. colina.

. colar .. Carolina  
colore .. colo .. cal,  
.... corada .....

..... aquela cor  
.. colar .. Carolina,  
... coroas .. coral

... colunas .. colina.

24. A consoante *r* é reiterada dezesseis vezes. A transcrição abaixo favorece uma visualização deste esquema sonoro do texto:

..... colar .. coral,  
Carolina  
corre por entre .....

. colar .. Carolina  
colore ..  
torna corada .....

..... cor  
.. colar .. Carolina,  
... coroas .. coral

.....

25. A consoante *l* é reiterada treze vezes. Outro jogo sonoro envolvendo os fonemas *l* e *l* ocorre na aproximação entre *colore* e *colo*, em que o objeto da ação de colorir já está inscrito na palavra que se refere à ação (segundo verso da segunda estrofe). A transcrição abaixo favorece uma visualização deste esquema sonoro do texto:

..... **colar** .....

Carolina

..... **colunas**

.. **colina.**

.. **colar** .. Carolina

colore . **colo** .....

.....

..... **aquela** ...

.. **colar** .. Carolina,

.....

... **colunas** .. **colina.**

26. A consoante *n* é reiterada onze vezes. Simetricamente ao que ocorre com a sílaba *co* (reiterada no início de palavras), as sílabas *na nas* são repetidas no final. A transcrição abaixo favorece uma visualização deste esquema sonoro do texto:

.....

Carolina

..... **colunas**

.. **colina.**

..... Carolina

.....

torna ..... **menina.**

.....

..... **Carolina,**

.....

**nas colunas** .. **colina.**

27. Lembre-se, o leitor, por exemplo, da *pálida donzela* Inês de Castro, em *Os Lusíadas*: “Tais contra Inês os brutos matadores, / No *colo de alabastro*, (...)” (CAMÕES, Lus., III, 132, 1-2, s.d., p.111; grifo meu).

28. O coral como metáfora do amanhecer já aparece em *Solombra* (1963): “Quero roubar à morte esses rostos de nácar, / esses *corais da aurora*, (...)” (MEIRELES, 1994, p.795; grifo meu). Cecília

retorna a metáfora na crônica *Marine Drive*: “Agora, não mais a cor do coral e do ouro das manhãs de sol, mas a brancura do luar polvilhando de prata o caminho, as casas e o arabesco das ondas inquietas” (MEIRELES, 1985, p.161; grifos meus).

29. O *foco descritivo-narrativo* tangencia o *foco narrativo* da análise da narrativa e também o *enquadramento* da linguagem cinematográfica. Essa categoria permite aprofundar a análise da visualidade no texto literário, por exemplo, em crônicas como *Se eu fosse pintor* (MEIRELES, 1976, p.17-18) e *Arte de ser feliz (Escolha o seu sonho)*, 19.ed., s.d., p.23-24). Em *Se eu fosse pintor*, Cecília descreve um cenário a partir de diferentes planos: do mais próximo ao mais distante. Já na crônica *Arte de ser feliz*, ela descreve cenários vistos de diferentes janelas, também através de diferentes planos, contrapondo planos de detalhe e planos gerais.

30. Esse léxico marítimo foi apropriado por Manuel Bandeira no poema “Improviso”, datado de 7 de outubro de 1945, em que ele retrata Cecília Meireles através dos símiles concha, onda e ar (BANDEIRA, 1990, p.275-276). Outro “leitor apurado de poesia” (segundo a expressão de Maria da Glória Bordini), Erico Verissimo, em conferência na Universidade da Califórnia em Berkeley (1944), afirmou que “tanto Cecília Meireles quanto Quintana gostam de cantar a respeito de meninos enfermos e pequenos reis. Seus poemas estão cheios de representantes da fauna e da flora do mar - peixes, anêmonas, algas, coral, conchas - e da flora e fauna dos céus - a lua, estrelas, nuvens, anjos” (VERISSIMO, 1995, p.134). Antonio Candido e J. Aderaldo Castello levam ainda mais adiante o registro da tópica e da imagística marinha na obra ceciliana, afirmando que “esta se apresenta como um todo uniforme e linear, presidido por três constantes fundamentais: o oceano, o espaço e a solidão” (CANDIDO; CASTELIO, 1983, p.112-113; grifos meus). Esse juízo crítico parece retomar o de Sérgio Milliet, em seu *Panorama da moderna poesia brasileira*, para quem, na poesia ceciliana, “há essa presença envolvente do mar, essa intimidade com o oceano, que amplia a sensibilidade e dá ao espírito uma perspectiva imensa, que enriquece a alma com imagens ilimitadas, que depura os ritmos e põe em cada palavra um sabor salso, uma essencialidade áspera. Creio que é preciso amar o oceano para apreender todo o sentido de Cecília Meireles. (...) A solidão é o sentimento que anda em todos os poemas, qualquer que seja o título, qualquer que seja o assunto” (MILLIET, 1952, p.74-75; grifos meus).

31. Utilizo, aqui, a expressão *voz poética* em lugar de *eu-lírico* ou *sujeito poético*, por julgá-la mais adequada para designar a *persona* que se manifesta no poema. A *voz poética* é, além disso, um conceito mais abrangente do que *eu-lírico* (ou *sujeito poético*): ela designa não só a *persona* do poeta mas também outras *personas* eventualmente representadas no poema. Assim, por exemplo, pode-se dizer que, no conhecido poema “Meu Sonho”, de Álvares de Azevedo (cf. *Cavalgada ambígua*. In: CANDIDO, 1989, p.38-53), há duas *vozes poéticas*, nomeadas como *Eu* e *O Fantasma*. Outra razão que me leva a usar *voz poética*, especialmente na análise de poemas infantis, é que, na poesia dirigida à infância, predominam os poemas descritivos-narrativos, tornando a expressão *eu-lírico* pouco adequada. No caso de poemas dramáticos - ou com traços dramáticos - em que o *eu-lírico* se desdobra em diferentes *vozes*, como acontece em “Meu Sonho” (este, um poema não-infantil), essa expressão parece ser ainda mais pertinente. Leia-se, por exemplo, “O Menino e a Laranja”, de Sérgio Capparelli, poema explicitamente infantil:

Um menino supersimpático  
mas com rosto esquelético  
comia uma fruta cítrica:

- Que gosto mais esquisitico!  
Acabo ficando doêntico!

(CAPPARELLI, 1988, p.14)

Neste poema, podem ser distinguidas duas *vozes poéticas*: uma voz poética descritiva-narrativa (ou, simplesmente, narrador) e o menino. Ainda que, neste poema, se pudesse falar em *eu-lírico*, devido a um certo teor lírico configurado pela adjetivação na primeira estrofe, a expressão *voz poética*, mais neutra, parece mais adequada para a análise de poemas em que a narratividade e o descritivismo predominam sobre o lirismo.

32. Sem preocupação de exaustividade, já que o presente estudo não é uma edição crítica, pode-se assinalar que: em “Leilão de Jardim”, não se respeitou o corte dos versos em cinco dos doze distícos, em que há um jogo com a divisão silábica, por exemplo, em “lavadeiras e pas-/sarinhos,”; em “As Meninas”, não se respeitou o deslocamento para a direita do refrão “Bom dia!”; em “Roda na Rua”, o poema originalmente composto de quatro distícos e um monóstico final aparece composto por uma sétima, com dois versos agrupados em um único verso; em “Cantiga para Adormecer Lulu”, não aparece o acento em Lúlu, que consta em outras edições, e também não se respeitou a divisão estrófica, com a sexta quadra desdobrada em dois distícos e a oitava quadra transformada em terceto; e, para finalizar, em “O Lagarto Medroso”, há quatro versos repetidos. Face a esses descuidos, que não são exclusivos dessa edição (mesmo na *Poesia completa*, Nova Aguilar, 1994, também ocorrem gralhas), a consulta a diferentes edições acaba tornando-se uma necessidade, mesmo para quem não se dedica a estudos comparativos.

33. A transcrição abaixo favorece uma visualização dessa presença morfológica no texto:

.....  
trança ..... faz .....  
..... treme, treme, treme,  
faz .....  
faz .....

..... sobe . desce.  
..... vê,  
faz .....  
faz ..... faz .....

.....  
.....  
cruza ..... faz .....  
.....  
.. arredonda . faz .....

.....  
..... é .....

.... sabe escrever .....

..... vai procurar

..... possa picar,

.... escrever cansa,

... é.....

.... está .....

34. Leia-se, por exemplo, a crônica *Uma caligrafia poética e risonha*, em que Cecilia expressa sua admiração pela escrita ideográfica (MEIRELES, 1980, p.46); e "Odisséia", texto em prosa poética do livro *Giroflê, giroflá* (1956), em que ela comenta a letra de uma colega de escola (MEIRELES, 1981, p.42). Leia-se, ainda, no *Romanceiro da Inconfidência* (1953), o "Romance XXVIII ou Da Denúncia de Joaquim Silvério", em que a letra do delator da Inconfidência Mineira revela sua hipocrisia, ou seja, os interesses pessoais disfarçados em lealdade à Coroa (MEIRELES, 1953, p.117-118; 1994, p.536-537); o "Romance XLVII ou Dos Seqüestros", em que a caligrafia dos meirinhos é representada como rabisco, reforçando sua conotação como "pobres figuras odiosas/curvadas a um vil serviço" (MEIRELES, 1953, p.168; 1994, p.566); o "Romance LXXIV ou Da Rainha Prisioneira", em que a caligrafia da rainha D. Maria I - "lindas letras" que "a sua delicada mão" desenhava - é contraposta ao conteúdo de sua escrita - degredo e morte (MEIRELES, 1953, p.253-256; 1994, p.615-617); o "Romance LXXXI ou Dos Ilustres Assassinos", em que a caligrafia dos poderosos da época expõe novamente o contraste entre forma e conteúdo - a ornamentação na forma e a violência e oportunismo no conteúdo, antítese que reforça a condenação da voz poética (MEIRELES, 1953, p.285-286; 1994, p.631-632).

35. As transcrições abaixo favorecem uma visualização desse esquema sonoro do texto. Aliteração do /s/:

. mosquito .....

trança as pernas, faz .....

depois .....

faz .... bastante .....

faz .. S.

. mosquito sobre . desee.

... artes .....

faz .....

faz ..... faz .....

Esse mosquito

esquisito

cruza as patas, faz .....

.....

se ..... faz .....

mais .....

...

.....  
 esse inseto,  
 pois sabe escrever seu .....

Mas depois .....,  
 ..... possa .....,  
 pois escrever cansa,  
 ..... criança?

..... está .....

Aliteração do /z/:

.....  
 esquisito  
 cruza .....

36. No livro *Rute e Alberto resolveram ser turistas* (1938), para a cozinheira Georgina, "o tal de mosquito é um sabido... Tem uns ares todos faceiros, e vem pra cima da gente *assoviando*, só pra atrapalhar... Eu é que não caio na *música* dele..." (MEIRELES, 1938, p.60; grifos meus). O zunido do mosquito é registrado também em *Olhinhos de gato* (1939/1940): "Um mosquito fica *zunindo*, do lado de fora, rasgando fios de ar com as asas" (MEIRELES, 1980, p.20; grifo meu).

37. Pantomima é a dramatização de uma cena, por um ou mais atores, através da gestualidade, da expressão fisionômica e da movimentação pelo espaço cênico, sem o uso da palavra. A pantomima pode ser inserida em uma peça teatral ou constituir um espetáculo autônomo. Assim, a *pantomima* está para a *mímica* como o *poema* para a *poesia*, ou seja, a *mímica* pode ser considerada um subgênero dramático, enquanto a *pantomima* é a concretização desse subgênero em um espetáculo específico. Ao contrário da *dança*, em que a movimentação do dançarino *acompanha* a música (por similitude ou contraste de movimentos), no caso da *mímica*, a *sonoplastia* (ruidos, efeitos sonoros e música) é utilizada usualmente para *reforçar* o significado da *pantomima*, ou seja, é a *sonoplastia* que *acompanha* a movimentação do *mímico*.

38. Essa conotação aparece, por exemplo, no livro didático *Rute e Alberto resolveram ser turistas*, de Cecília Meireles, que contém a matéria do programa de ciências sociais do 3º ano elementar, segundo informa a página de rosto. O capítulo *Moscas e mosquitos...* apresenta noções de saúde e de higiene através do diálogo entre a cozinheira Georgina e as crianças Rute e Alberto. Georgina inicia um discurso didático:

Há uma doença lá na roça que é mosquito que mete no corpo da gente. O sr. está rindo? Pois pergunte a seu pai... Chama-se **maleita**. A gente treme, treme que nem vara verde. Sempre naquela hora certa. Mosquito chupa o sangue de quem está doente e vai levar pra quem está com saúde. Morde, e põe o veneno dentro. Bichinho tão pequenino e tão ruim!  
 - Mas ele sabe que está fazendo isso? - perguntou Rute.  
 - Sei lá, neném! É capaz de saber mesmo. Não vê os mata-mosquitos que andam pelas casas vendo se tem poça d'água? Tudo isso pra não deixar

nascer essa peste de bicho.

- Por causa da maleita? - perguntou Alberto.

- E da febre amarela, também. O sr. nunca ouviu falar?

- Da febre amarela, ouvi - respondeu Alberto.

- Pois então! - disse Georgina. Morreu tanta gente, tanta, dessa febre, que o governo teve até de arranjar esse exército de homens pra matar mosquito! Ele fazia a mesma coisa que na maleita. Chupava o sangue do doente, e ia pegar a doença no outro. Parece bicho ensinado. E ainda vem assoviando, pra distrair... Fingido, que ele é!

(MEIRELES, 1938, p.60)

Neste texto, o pernillongo aparece em sua faceta perigosa, ou seja, como transmissor da malária, doença que provoca tremores, como o próprio texto afirma: "A gente *treme, treme* que nem vara verde." A reiteração do verbo *trem* concretiza no texto a repetição (no caso, involuntária) de movimentos que caracteriza a ação de tremer. No poema "O Mosquito Escreve" a ação de tremer é voluntária e do próprio pernillongo, ocorrendo também a reiteração do verbo, com a mesma função de ênfase que desempenha no trecho em prosa.

39. Entende-se aqui como *flutuação rítmica* a impressão de regularidade métrica que resulta da utilização de versos de medidas aproximadas e que é comum na poesia popular (de tradição oral), na literatura de cordel, nas letras de canções populares e na poesia infantil. A mistura de metros com o objetivo de produzir certa regularidade sem a monotonia da metrificação rígida, aliás, é característica da dicção de poetas como João Cabral de Melo Neto, que o reconhece no poema-dedicatória de *Agrestes* (1985), "A Augusto de Campos": "o pouco-verso de oito sílabas/(em linha vizinha à prosa)/que raro tem oito sílabas/pois metrifica à sua volta;" (MELO NETO, 1994, p.517). Já o verso livre utiliza versos de medidas bastante diferentes visando acentuar a irregularidade rítmica.

40. A transcrição abaixo favorece uma visualização deste esquema sonoro do texto:

.....  
 ..... **chava!**  
 .....  
 .....  
 ..... **luva!**  
 .....  
 .....  
 ..... **aca.**  
 .....  
 .....  
 ..... **lugares!**  
 .....  
 .....  
 ..... **dinheiro.**  
 .....

..... inteiro!

.....  
 ..... tranqüilo.

.....  
 ..... aquilo.

41. A transcrição abaixo favorece uma visualização desta estrutura sintática no poema:

..... chuva ..... sol,  
 ..... sol ..... chuva!

..... ares ..... chão,  
 ..... chão ..... ares.

.. guardo .....  
 ..... gasto .....

.. isto .. aquilo... isto .. aquilo...

..... brinco..... estudo,  
 .. saio correndo .. fico tranqüilo.

.....  
 ..... isto .. aquilo.

42. A transcrição abaixo favorece uma visualização desta estrutura sintática no poema:

.. se tem ..... não se tem ...  
 .. se tem ..... não se tem .....

.. se calça ..... não se põe .....  
 .. se põe ..... não se calça .....

.... sobe ..... não fica .....  
 .... fica ..... não sobe .....

.....

.....  
..... não compro .....  
.. compro .....

43. Passos nesse sentido já tinham sido dados por Henriqueta Lisboa, em *O menino poeta* (1943). Nela, entretanto, ainda havia a mistura do *poeta* com a *professora católica*, como assinalou - com louvável honestidade - Mário de Andrade em carta à própria Henriqueta: "(...) tem em você agora, com certa indecisão, imprecisão de divisão, duas pessoas distintas. Uma delas é o *Poeta*, e outra é a *Professora Católica*" (ANDRADE [28 jan. 1944], 1991, p. 145; grifos meus). A ruptura com o *paradigma moral e cívico*, como já se assinalou, é realizada por Sidônio Muralha com *A televisão da bicharada* (1962). Deve-se ressaltar, entretanto, que, pouco antes, já circulavam poemas com um *paradigma estético*, como indica a publicação de poemas como "São Francisco" e "O Pato", ambos de Vinicius de Moraes, na antologia *Poesia brasileira para a infância* (1960), organizada por Cassiano Nunes e Mário da Silva Brito, poemas publicados em *A arca de Noé* somente dez anos mais tarde (1970).

44. É importante assinalar que a brancura dos papéis é bastante variável, podendo em alguns casos aproximar-se da cor creme. Conserva-se aqui o vocábulo *branco*, ainda que o papel não o seja completamente, para indicar que a gravura é monocromática, ou seja, impressão de apenas uma cor (preto). Infelizmente o xerox dá um tom amarelado mais intenso que o do original.

## Summary

This dissertation studies the relationship between text and illustration, more specifically the one between child lyric and illustration, through the analysis of three poems from the book *Ou isto ou aquilo* by Cecilia Meireles, and its related illustrations, at five different editions. Initially, it places the book *Ou isto ou aquilo* in the context of child lyric in Brazil and discusses ideas on illustration stating from 1891.

For the study of illustration, it proposes the following concepts: the functions of image, denotation and connotation, and the rhetoric of image, proposing for the study of the relationship between text and illustration, the concept of *inter-semiotic coherence*.

It analyses the poems “Colar de Carolina”, “O Mosquito Escreve” and “Ou Isto Ou Aquilo”, emphasizing features concerning visibility, the transit of motives in the cecilian work (not only the poetic one) and the strategies to stimulate the empathy of the target-reader, the child. Following each poem, there is the analysis of its related illustrations and the comparative study of the illustrations of such poem. It concludes that the theoretical references propounded may be of use the comprehension of the relationship between text and illustration.

## 7. Bibliografia

### 7.1. Livros

ABRAMOVICH, Fanny. Poesia para crianças. In: \_\_\_\_\_. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1989. p.65-95.

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português**. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de cultura, 4).

AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. **Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas**. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993. (Série novas perspectivas, 27).

ALMEIDA, Julia Lopes de; VIEIRA, Adelina Lopes. **Contos infantis: em verso e prosa**. 15.ed. Rio de Janeiro: Livr. F. Alves, 1923.

ALMEIDA, Renato. Literatura infantil. In: **A LITERATURA no Brasil**. Org. Afrânio Coutinho. 2.ed. Rio de Janeiro: Sul América, 1971. v.6, p.183-204.

ALVARENGA, Terezinha. **Layla**. Il. Angela Lago. Belo Horizonte: Miguilim, 1993.

\_\_\_\_\_. **A mãe da mãe da minha mãe**. Il. Angela Lago. Belo Horizonte: Miguilim, 1988.

AMARAL, Aracy A. A ilustração e o artista. In: \_\_\_\_\_. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)**. [Apres.] Ana Maria de Moraes Belluzzo. São Paulo: Nobel, 1983. p.112-115.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira, 6).

ANDRADE, Mário de. Cecília e a poesia [16 jul. 1939]. In: \_\_\_\_\_. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins, 1960. p.65-69. (Obras completas de Mário de Andrade, 20).

\_\_\_\_\_. **Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa**. Org. Abigail de Oliveira. Rev., introd. e notas Pe. Lauro Palú. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.

\_\_\_\_\_. Viagem [26 nov. 1939]. In: \_\_\_\_\_. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins, 1960. p.139-142. (Obras completas de Mário de Andrade, 20).

APOLLINAIRE, Guillaume. **Oeuvres poétiques**. Préf. André Billy. Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1965. (Bibliothèque de la Pléiade).

ARAÚJO, Emanuel. A iconografia. In: \_\_\_\_\_. **A construção do livro: princípios da técnica**

- da editoração. Pref. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1986. p.477-533.
- ARROYO, Leonardo. Poesia para crianças. In: \_\_\_\_\_. **Literatura infantil brasileira**. Apres. Lourenço Filho. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1988. p.217-223.
- ASSIS, Machado de. "A Mosca Azul". In: \_\_\_\_\_. **Machado de Assis: poesia**. Org. Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1977. p.69-72. (Nossos clássicos, 82).
- AVERBUCK, Ligia Morrone. A poesia e a escola. In: AGUIAR, Vera Teixeira et al. **Leitura em crise na escola: as alternativas do professor**. Org. Regina Zilberman. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p.63-83. (Série novas perspectivas, 1).
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Ou isto ou aquilo. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e estilo de Cecília Meireles: a pastora de nuvens**. Rio de Janeiro: Livr. J. Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970. p.170-174. (Documentos brasileiros, 149).
- BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma pequena antologia**. Pref. Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Livr. Ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1946.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. seguida de uma antologia de poetas brasileiros. Pref. Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- \_\_\_\_\_. **Poesia completa e prosa: organizada pelo autor**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira.).
- \_\_\_\_\_. Poesia para a infância: Cassiano Nunes e Mário da Silva Brito: Poesia brasileira para a infância. In: \_\_\_\_\_. **Andorinha, andorinha**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986. p.217-218. [5 out. 1960]
- \_\_\_\_\_. Rebanho de cantigas: Cecília Meireles: *Metal rosicler*. In: \_\_\_\_\_. **Andorinha, andorinha**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986. p.211-212. [29 maio 1960]
- \_\_\_\_\_. Sorriso suspenso: Cecília Meireles: *Viagem*. In: \_\_\_\_\_. **Andorinha, andorinha**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986. p.209-210. [nov. 1939]
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BILAC, Olavo. **Poesias infantis**. 18.ed. Rio de Janeiro: Livr. F. Alves, 1952.
- \_\_\_\_\_. PASSOS, Guimaraens. **Tratado de versificação: a poesia no Brasil, a métrica, gêneros literários**. 9.ed. Rio de Janeiro: Livr. F. Alves, 1949.
- BISILLIAT, Maureen. **A João Guimarães Rosa**. 3.ed. São Paulo: Gráf. Brunner, 1979.

- BORDINI, Maria da Glória. Política, criança e poesia infantil. In: PAULINO, Graça, org. **O jogo do livro infantil: textos selecionados para formação de professores.** Belo Horizonte: Dimensão, 1997. p.45-57. (Lendo & ensinando).
- \_\_\_\_\_. **Poesia infantil.** São Paulo: Ática, 1986. (Série princípios, 97).
- BRAGA, Rubem. Moscas, e teto azul. In: \_\_\_\_\_. **A traição das elegantes: crônicas.** Rio de Janeiro: Sabiá, 1967. p.138-140.
- BREVES FILHO, José de Souza. As funções da ilustração. In: \_\_\_\_\_. **Pelos túneis do texto: tecendo uma proposta de leitura.** Pref. Maria do Rosário Valencise Gregolin. Imperatriz (MA): Ética, 1996. p.51-61.
- BRITO, Mário da Silva; NUNES, Cassiano. **Poesia brasileira para a infância.** II. Nico Rosso. São Paulo: Saraiva, 1960.
- BÜHLER, Karl. **Teoría del lenguaje.** Trad. Julián Marías. 2.ed. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- CACCESE, Neusa Pinsard. **Festa: contribuição para o estudo do modernismo.** São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.
- CAMARGO, Luís. **Ilustração do livro infantil.** Belo Horizonte: Lê, 1995. (Apoio).
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas.** Comentados por Francisco da Silveira Bueno. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- CAMPOS, Haroldo de. Comunicação na poesia de vanguarda. In: \_\_\_\_\_. **A arte no horizonte do provável: e outros ensaios.** 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p.131-154. (Debates, 16).
- CANDIDO, Antonio. Crítica retórica. In: \_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v.2, p.344-347.
- \_\_\_\_\_. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** 7.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. p.109-138.
- \_\_\_\_\_. **Na sala de aula: caderno de análise literária.** 3.ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série fundamentos, 1).
- \_\_\_\_\_; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: modernismo.** 9.ed. São Paulo: Difel, 1983.
- CANINI. **A patotinha da lagoa.** 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. (Vaca amarela).
- \_\_\_\_\_. **Toninho no caminho.** 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. (Vaca amarela).
- CAPPARELLI, Sérgio. **Come-vento.** II. Big. Porto Alegre: L&PM, 1988. (Coleção infantil

ilustrada.)

\_\_\_\_\_. **Tigres no quintal**. II. Gelson Radaelli. 3.ed. Porto Alegre: Kuarup, s.d. (Poesia no quintal).

CARDOZO, Joaquim. "Maria Bonomi, Maria Gravura". In: \_\_\_\_\_. **Poesias completas**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p.190.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. A poesia e a criança. In: \_\_\_\_\_. **A literatura infantil: visão histórica e crítica**. 6.ed. São Paulo: Global, 1989. p.222-246.

\_\_\_\_\_. A poesia na literatura infantil. In: \_\_\_\_\_. **Compêndio de literatura infantil: para o 3º ano normal de acordo com o programa oficial**. 3.ed. ampl. São Paulo: IBEP, s.d. p.97-104.

CASASANTA, Tereza. Poesia para menino gostar. In: \_\_\_\_\_. **Criança e literatura**. 4.ed. Belo Horizonte: Vega; Brasília: INL, 1974.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Aquilino Ribeiro. Introd. Julio García Morejón. Notas de Maurice Bardon. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

CESAR, Osorio. **A expressão artística nos alienados: contribuição para o estudo dos símbolos na arte**. Pref. Motta Filho. São Paulo: Ofic. Gráf. do Hospital de Juquery, 1929.

CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série princípios, 119).

CHARTIER, Roger, org. **Práticas da leitura**. Introd. Alcir Pécora. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CIDADE, Hernâni. **O conceito de poesia como expressão da cultura: sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira**. 2.ed. corr. e actual. Coimbra: A. Amado Ed., 1957. (Stvdivm, 51).

**CÍRCULO Lingüístico de Praga**. Org. e trad. J. Guinsburg. Pref. Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Elos, 17).

COELHO, Nelly Novaes. A poesia destinada às crianças. In: \_\_\_\_\_. **A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje**. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1981. p.147-170.

\_\_\_\_\_. In: \_\_\_\_\_. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 6.ed.rev. São Paulo: Ática, 1993. p.199-234. (Série fundamentos, 87).

CONSOLI, Rotraut A. G. B.; OLIVEIRA, Ricardo Lourenço de. **Principais mosquitos de importância sanitária no Brasil**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1994.

- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Poesia na escola**. São Paulo: Discubra, 1976.
- \_\_\_\_\_. Poesia para crianças. In: \_\_\_\_\_. **Como ensinar literatura infantil: para os colégios normais**. Belo Horizonte: B. Álvares, 1968. p.71-79.
- DAMASCENO, Darcy. **Cecília Meireles: o mundo contemplado**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- DANTAS, Arruda. **Zalina Rolim**. São Paulo: Pannartz, 1983.
- D'ÁVILA, Antônio. Poesia. In: \_\_\_\_\_. **Literatura infanto-juvenil: de acordo com o programa das escolas normais**. 2.ed.rev.aum. São Paulo: Ed. do Brasil, 1964. p.240-258.
- DINORAH, Maria. Poesia para crianças - a difícil conquista. In: \_\_\_\_\_. **O livro infantil e a formação do leitor**. Petrópolis: Vozes, 1996. p.71-74.
- DUTRA, José Fialho. **Flores do campo: poesias infantis**. ed. comemorativa do centenário. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias, Superintendência de Pesquisa e Pós-Graduação, PUC/RS, 1982.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. Trad. Pérola de Carvalho. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Estudos, 6).
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial: a compreensão e a prática da forma de arte mais popular do mundo**. Trad. Luís Carlos Borges. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FARIA, Maria Alice de Oliveira. As formas da informação. In: \_\_\_\_\_. **O jornal na sala de aula**. 4.ed. São Paulo: Contexto, 1994. p.44-77. (Repensando a língua portuguesa).  
[A objetividade dos jornais e as funções da linguagem. A função referencial. A função expressiva ou emotiva. A função conativa ou interpelativa]
- FÁVERO, Leonor Lopes. **Coesão e coerência textuais**. 4.ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 1997. (Série princípios, 206).
- \_\_\_\_\_; KOCH, Ingedore G. Villaça. **Linguística textual: introdução**. 3.ed. São Paulo: Cortez, 1994. (Série gramática portuguesa na pesquisa e no ensino, 9).
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 5.ed. São Paulo: Contexto, 1996. (Repensando a língua portuguesa).
- FLORILÉGIO brasileiro da infância: destinado para exercício de leitura de verso e de manuscritos nas escolas públicas primárias por João Rodrigues da Fonseca Jordão**. Rio de Janeiro: Livr. Clássica do editor Nicoláo-Alves, 1874. v.2. [não localizei o primeiro volume]
- FONTAINE, Jacqueline. **O Círculo Lingüístico de Praga**. Trad. João Pedro Mendes. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

- FURNARI, Eva. **Por um fio**. São Paulo: Paulinas, 1992. (Lua nova. Série imágica).
- \_\_\_\_\_. **Quem cochicha o rabo espicha**. 6.ed. São Paulo: FTD, 1991. (Ping-póing).
- \_\_\_\_\_. **Quem embaralha se atrapalha**. 5. ed. São Paulo: FTD, 1991. (Ping-póing).
- \_\_\_\_\_. **Quem espia se arreperia**. 6.ed. São Paulo: FTD, 1991. (Ping-póing).
- GAIARSA, José Ângelo. **Respiração e imaginação**. São Paulo: Taika, 1971.
- GEBARA, Ana Elvira Luciano. O poema, um texto marginalizado. In: **APRENDER e ensinar com textos**. Coord. Ligia Chiappini. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 1994. v.2. p.105-124.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. In: **APRENDER e ensinar com textos**. Coord. Ligia Chiappini. São Paulo: Cortez, 1997. v.2. p.143-166. [o volume 2 é coordenado por Helena Brandão e Guaraciaba Micheletti]
- GÓES, Lúcia Pimentel. Poesia para crianças. In: \_\_\_\_\_. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Pioneira, 1984. p.177-182.
- GRANATO, Fernando. **Nas trilhas do Rosa: uma viagem pelos caminhos de Grande sertão: veredas**. Fotos de Walter Firmo. São Paulo: Scritta, 1996.
- HELP!**: sistema de consulta interativa: língua portuguesa. São Paulo: Klick Ed., (c) 1995.
- HOLENSTEIN, Elmar. As funções da linguagem. In: \_\_\_\_\_. **Introdução ao pensamento de Roman Jakobson**. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p.157-169.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Estudos, 4).
- JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 11.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p.230-271.
- JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: \_\_\_\_\_. **Lingüística e comunicação**. Pref. Izidoro Blikstein. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 1985. p.118-162.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996. (Ofício de arte e forma).
- KELLOGG, Rhoda. **Analisis de la expresion plastica del preescolar**. Madrid: Cincel-Kapelusz, 1981.

- KOCH, Ingedore Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. 7.ed. São Paulo: Contexto, 1996. (Repensando a língua portuguesa).
- KOCH, Karl. **Teste da árvore**. 2.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1968.
- KOLCK, Odete Lourenção van. **Testes projetivos gráficos no diagnóstico psicológico**. São Paulo: EPU, 1984.
- LAGO, Angela. **Sangue de barata**. Il. da autora. Belo Horizonte: Vigília, 1980.
- LAILOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos Cezar de, org. **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez; Bragança Paulista: USF - IFAN, 1997. p.225-246.
- \_\_\_\_\_. Poesia: uma frágil vítima da escola. In: \_\_\_\_\_. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1993. p.41-51. (Educação em ação).
- \_\_\_\_\_; ZILBERMAN, Regina. A ruptura com a poética convencional. In: \_\_\_\_\_. **Literatura infantil brasileira: história & histórias**. São Paulo: Ática, 1984. p.145-152.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos**. São Paulo: Global, 1986. (Global universitária. Série crítica e teoria literária.)
- LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
- LINS, Osman. Uma Disneylândia pedagógica. In: \_\_\_\_\_. **Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Summus, 1977. p.133-138.
- LI PO; TU FU. **Poemas chineses**. Trad. Cecília Meireles. Introd. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- LISBOA, Henriqueta. Infância e poesia. In: \_\_\_\_\_. **Convívio poético**. Belo Horizonte: Secretaria da Educação do Estado de Minas Gerais, 1955. p.87-91. (Coleção Cultural, 4).
- \_\_\_\_\_. **O menino poeta**. Il. Leonardo Menna Barreto Gomes. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984. (O menino poeta, 3).
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: **GUIMARÃES Rosa**. Org. Eduardo Coutinho. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.62-97. (Fortuna crítica, 6).
- MACHADO, Aníbal. Livros infantis ilustrados. In: \_\_\_\_\_. **Parque de diversões**. Org. Raúl Antelo. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Florianópolis: Ed. USFC, 1994. p.192-196. (Inéditos & esparsos).

- MACHADO, Juarez. **Ida e volta**. 5.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- MAGALHÃES, Ligia Cademartori. O lugar da poesia. In: \_\_\_\_\_; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. Pref. Fábio Lucas. São Paulo: Ática, 1982. p.28-37. (Ensaio, 82).
- MARQUES, Maria Isolina Baptista. **O teste de pirâmides coloridas de Max Pfister**. São Paulo: EPU, 1988.
- MARTINS, Maria Helena. **Crônica de uma utopia: leitura e literatura infantil em trânsito**. Apres. Marisa Lajolo. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MARTINS, Wilson. **A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca**. Com um capítulo referente à propriedade literária. 2.ed. il. rev. e atual. São Paulo: Ática, 1996. (Série temas, 49).
- MEIRELES, Cecília. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1963.
- \_\_\_\_\_. **Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926/1934**. Introd. Lélia Gontijo Soares. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Cecília e Mário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Criança meu amor... II**. Correia Dias. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. II. Marie Louise Nery. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Crônicas em geral: tomo I**. Org. Leodegário de A. Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. (Cecília Meireles: obra em prosa, 1).
- \_\_\_\_\_. **Escolha o seu sonho**. 19.ed. Rio de Janeiro: Record, s.d.
- \_\_\_\_\_. **O espírito vitorioso: tese apresentada ao concurso da cadeira de literatura da Escola Normal do Distrito Federal em 1929**. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1929. [Biblioteca Waldemar Torres]
- \_\_\_\_\_. **Giroflê, giroflá**. São Paulo: Moderna, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Ilusões do mundo: crônicas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. (Manancial, 50).
- \_\_\_\_\_. **Inéditos: crônicas**. Rio de Janeiro: Bloch. (Rosa dos ventos).
- \_\_\_\_\_. **Mar absoluto e outros poemas**. Porto Alegre: Livr. do Globo, 1945.
- \_\_\_\_\_. **O menino atrasado: auto de natal**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1966.
- \_\_\_\_\_. **Obra poética: em um volume**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1958. (Biblioteca

luso-brasileira. Série brasileira).

- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1967. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira). [à primeira edição foram acrescentados cinco livros novos: Poemas escritos na Índia, Metal rosicler, Solombra, Ou isto ou aquilo, Crônica trovada e 21 poemas inéditos]
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. volume único. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira).
- \_\_\_\_\_. **Ojitos de Gato**. Buenos Aires: Centro de Estudios Brasileños, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Olhinhos de Gato**. São Paulo: Moderna, 1980.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 8.ed. São Paulo: Moderna, 1991.
- \_\_\_\_\_. **O que se diz e o que se entende: crônicas**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Oratório de Santa Maria Egípcíaca**. Introd. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Ou isto ou aquilo**. II. Eleonora Affonso. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. II. Eleonora Affonso. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. II. Fernanda Correia Dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Org. Walmir Ayala. II. Beatriz Berman. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Org. Walmir Ayala. II. Beatriz Berman. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- \_\_\_\_\_. **Poesia completa: volume único**. 4.ed. rev. e ampl. Org. Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira).
- \_\_\_\_\_. **Poesias: Ou isto ou aquilo & Inéditos**. II. Rosa Frisoni. São Paulo: Melhoramentos, 1969. [Biblioteca Waldemar Torres]
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. II. Rosa Frisoni. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos; INL, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Poetas novos de Portugal**. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1944.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da literatura infantil**. 2.ed. São Paulo: Summus, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.

- \_\_\_\_\_. **Rute e Alberto.** Abridged and edited with notes, exercises and vocabulary by Virginia Joiner, Ph.D. (Trinity University) and Eunice Joiner Gates, Ph.D. (Texas Technological College). Boston: D.C. Heath and Company, 1945. [Biblioteca José Mindlin]
- \_\_\_\_\_. **Rute e Alberto resolveram ser turistas.** Porto Alegre: Livr. do Globo, 1938.
- \_\_\_\_\_. **Seleta em prosa e verso.** Sel. notas e apres. Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973. (Brasil moço, 13).
- \_\_\_\_\_.; CASTRO, Josué de. **A festa das letras.** II. João Fahrion. Porto Alegre: Livr. do Globo, 1937. [Coleção Mário de Andrade -IEB - USP; Biblioteca Waldemar Torres]
- \_\_\_\_\_.; \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. II. Mauricio Veneza. Rio de Janeiro: Antares, 1987.
- \_\_\_\_\_.; \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. II. João Fahrion. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. O gênero lírico na literatura infantil. In: \_\_\_\_\_.; SILVA, Vera Maria Tietzmann; TURCHI, Maria Zaira. **Literatura infanto-juvenil: prosa & poesia.** Goiânia: Ed. da UFG, 1995. p.147-154. (Hórus).
- \_\_\_\_\_. A importância da poesia na formação do leitor. In: \_\_\_\_\_.; SILVA, Vera Maria Tietzmann; TURCHI, Maria Zaira. **Literatura infanto-juvenil: prosa & poesia.** Goiânia: Ed. da UFG, 1995. p.169-176. (Hórus).
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa.** Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira).
- MÍCCOLIS, Leila. Ciclo infantil. In: \_\_\_\_\_. **O bom filho a casa torra.** Sel. Urhacy Faustino. Rio de Janeiro: Blocos; São Paulo: Edicon, 1992. p.23-25. [poemas extraídos de todos os livros da autora, publicados entre 1965 e 1991]
- AS MIL E UMA noites:** com todas as suas histórias como devem ser contadas a velhos, mulheres e crianças. Versão integral em prosa e verso de Cecília Meireles. II. Correia Dias. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, s.d. 2v. [Coleção Alexandre Eulálio - Biblioteca Central - Unicamp. Este livro foi publicado em torno de 1928, como sugerem as ilustrações, datadas de 927, no primeiro volume, e de 927 e 928, no segundo. O exemplar consultado apresenta dois volumes encadernados em um único volume. Na p.394 do segundo volume consta: (*segue no vol.III*), mas as bibliografias incluídas tanto na *Obra poética* como na *Poesia completa* indicam apenas dois volumes.]
- MILLIET, Sérgio. **Panorama da moderna poesia brasileira.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- MISTRAL, Gabriela. A poesia infantil de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. **O menino poeta.** Ed. esp. ampl. Introd. Alaíde Lisboa de Oliveira. Est. Gabriela Mistral. II. Odila Fontes. Belo Horizonte: Imp. Oficial, 1975. p.195-205.

- MOISÉS, Carlos Felipe. *Lembrança Rural*, Cecília Meireles. In: \_\_\_\_\_. **Poesia não é difícil: introdução à análise de texto poético**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996. p.41-46.
- MORAES, Vinicius de. **A arca de Noé: poemas infantis**. II. Laurabeatriz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1981. (Imprensa universitária, 20).
- MURALHA, Sidónio. **A televisão da bicharada**. II. Fernando Lemos. 5.ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.
- OLINTO, Antonio. Ou isto ou aquilo. In: \_\_\_\_\_. **A invenção da verdade: crítica de poesia**. Rio de Janeiro: Nórdica; Brasília: INL, 1983. p.217-221.
- OLIVEIRA, Alaíde Lisboa de. *Literatura - poesia - infância e juventude*. In: LISBOA, Henriqueta. **O menino poeta**. Ed. esp. ampl. Introd. Alaíde Lisboa de Oliveira. Est. Gabriela Mistral. II. Odila Fontes. Belo Horizonte: Imp. Oficial, 1975. p.11-32.
- \_\_\_\_\_; FROTA, Zilah; LEITE, Marieta. **A poesia no curso primário**. Rio de Janeiro: Livr. F. Alves, 1939.
- PAES, José Paulo. **Poemas para brincar**. II. Luiz Maia. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Poesia para crianças: um depoimento**. São Paulo: Giordano, 1996. [publicado anteriormente nos **Anais da V Jornada Nacional de Literatura**, Passo Fundo/RS, 1993]
- PAQUET, marcel. **René Magritte, 1898-1967: o pensamento tornado visível**. Trad. Lucilia Felipe. Köln: B. Taschen, 1995.
- PASCAL. **Pensamentos**. Trad. Sérgio Milliet. Introd. e notas Ch.-M. des Granges. 2.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. A poesia atemporal de Cecília Meireles, "Pastora das [sic] Nuvens". In: \_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira**. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p.558-562.
- PINHEIRO, Hélder. **Poesia na sala de aula**. João Pessoa: Idéia, 1995.
- PINTO, Alexina de Magalhães. Alguns conselhos sobre a maneira de se servirem deste livro os pais, as crianças, os educadores. In: \_\_\_\_\_. **Cantigas das crianças e do povo e danças populares: coligidas e seleccionadas do folk-lore brasileiro**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1916. (Coleção Icks. Série A).
- POESIA fora da estante**. Coord. Vera Aguiar, Simone Assumpção, Sissa Jacoby. II. Laura Castilhos. Porto Alegre: Projeto: CPL/PUCRS, 1995.

- POESIA infantil.** Org. Luís Camargo. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1996. (Cadernos poesia brasileira, 3).
- PONDÉ, Glória Maria Fialho. Poesia e folclore para a criança. In: BELINKY, Tatiana et al. **A produção cultural para a criança.** Org. Regina Zilberman. 4.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. p.117-146. (Série novas perspectivas, 3).
- \_\_\_\_\_. Poesia para crianças: a mágica da eterna infância. In: **LITERATURA infanto-juvenil: um gênero polêmico.** Org. Sônia Salomão Khéde. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986. p.125-131. (Série novas perspectivas, 18).
- POUND, Ezra. **ABC da literatura.** Org. e apres. Augusto de Campos. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1986.
- QUADRANTE 1.** Pref. Murilo Miranda. 5.ed. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1968.
- QUADRANTE 2.** Apres. Murilo Miranda. 4.ed. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1968.
- QUINTANA, Mario. **Esconderijos do tempo.** II. Vitério Gheno. 4.ed. Porto Alegre: L&PM, [1980].
- \_\_\_\_\_. **Poesias.** 6.ed. Porto Alegre: Globo, 1983.
- \_\_\_\_\_. **A vaca e o hipogrifo.** 4.ed. Porto Alegre: L&PM, 1983. (Nova leitura, 11).
- A RECONSTRUÇÃO educacional no Brasil: ao povo e ao governo.** São Paulo: Ed. Nacional, 1932. [Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, redigido por Fernando de Azevedo e assinado por mais vinte e cinco educadores, entre eles, Cecília Meireles]
- RESENDE, Vânia Maria. **Literatura infantil e juvenil: vivências de leitura e expressão criadora.** São Paulo: Saraiva, 1993.
- ROLIM, Zalina. **Livro das crianças.** Pref. Gabriel Prestes. Boston: C. F. Hammett, 1897. (Série D. Vitalina de Queiroz).
- ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra.** 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Grande sertão: veredas.** ("O diabo na rua, no meio do redemoinho..."). 10.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Magma.** II. Poty. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral.** Org. Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. Pref. Isaac Nicolau Salum. 6.ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Economia e eficácia: o projeto gráfico de Cavaleiros das sete**

- luas. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; SILVA, Vera Maria Tietzmann; TURCHI, Maria Zaira. **Literatura infanto-juvenil: prosa & poesia**. Goiânia: Ed. da UFG, 1995. p.77-81. (Hórus).
- \_\_\_\_\_. Do lirismo à denúncia social: Outra vez e Cena de rua. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; SILVA, Vera Maria Tietzmann; TURCHI, Maria Zaira. **Literatura infanto-juvenil: prosa & poesia**. Goiânia: Ed. da UFG, 1995. p.97-101. (Hórus).
- SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.
- TAVARES, Ulisses. **Aos poucos fico louco**. Il. Ota. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1985.
- TREVISAN, Armindo. A criança e a poesia. In: \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a poesia**. Porto Alegre: InPress, 1993. p.42-52.
- TREVIZAN, Zizi. **Poesia e ensino: antologia comentada**. São Paulo: Arte & Cultura: Unip, 1995. (Universidade Aberta, 12).
- TURCHI, Maria Zaira. Tendências da poesia infanto-juvenil brasileira. In: \_\_\_\_\_. MELLO, Ana Maria Lisboa de; SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Literatura infanto-juvenil: prosa & poesia**. Goiânia: Ed. da UFG, 1995. p.155-167.
- VERISSIMO, Erico. Entre Deus e os oprimidos. In: \_\_\_\_\_. **Breve história da literatura brasileira**. Trad. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995. p.127-139. [edição original em inglês: *Brazilian literature - an outline*. Nova York: MacMillan Company, 1945.]
- YOLANDA, Regina. Leitura de imagens: leitura pictórica: objeto livro. In: FUNDAÇÃO NACIONAL DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL, Rio de Janeiro. **Leituras**. Rio de Janeiro: MPAS/FNLIJ, 1988. p.15-19. (Cartilhas recriança).
- ZAGURY, Eliane. **Cecília Meireles**. Petrópolis: Vozes, 1973. (Poetas modernos do Brasil, 3).
- ZILBERMAN, Regina. Começos da literatura para crianças no Brasil. In: PAULINO, Graça, org. **O jogo do livro infantil: textos selecionados para formação de professores**. Belo Horizonte: Dimensão, 1997. p.127-144. (Lendo & ensinando).

## 7.2. Obras de Referência

- AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. 4.ed. Rio de Janeiro: Delta, 1958.
- BALDICK, Chris. **The concise Oxford dictionary of literary terms**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

- BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1965.
- CAMARA JR., J. Mattoso. **Dicionário de lingüística e gramática: referente à língua portuguesa**. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- COELHO, Nelly Novaes. Cecília Meireles. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX**. 4.ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 1995. p.200-203.
- CUDDON, J. A. **The Penguin dictionary of literary terms and literary theory**. 3.ed. London: Penguin Books, 1992.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 2.ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- HAWTHORN, Jeremy. **A concise glossary of contemporary literary theory**. London: Edward Arnold, 1992.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Ou isto ou aquilo. In: **GUIA de leitura do acervo básico 1º. e 2º. graus: literatura infantil e juvenil (brasileira) A - M**. Org. Maria Célia Rua de Almeida. São Paulo: FDE, 1991. p.20.
- PRINCETON encyclopedia of poetry and poetics**. Ed. Alex Preminger, Frank J. Warnke and O. B. Hardison, Jr. enlarged ed. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- TAVARES, Jorge Campos. **Dicionário de santos: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores de música religiosa**. Porto: Lello, 1990.
- YOLANDA, Regina. **O livro infantil e juvenil brasileiro: bibliografia de ilustradores**. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1977.

### 7.3. Periódicos

- ABREU, Ieda de. Poema na escola: mais sensibilidade, menos intelecto. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 24 fev. 1995. p.3A.
- ALEXANDRINO, Helena. Ilustrando poesia para crianças. **Proleitura**, Assis, v.2, n.7, p.7, out. 1995.
- ALMEIDA, Renato; MEIRELES, Cecília. Carta do folclore brasileiro [31 ago. 1951]. **Provincia [sic] de São Pedro**, Porto Alegre, n.17, p.173-180, 1952. [documento do I

Congresso Brasileiro de Folclore reunido no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951]

ANDRADE, Carlos Drummond de. Cecília. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1964.

\_\_\_\_\_. A educação do ser poético. **Arte & Educação**, Rio de Janeiro, v.3, n.15, p.16, out. 1974. [também reproduzido em *Arte & Educação*, Rio de Janeiro, edição comemorativa, p.12, 4 jul. 1983.]

\_\_\_\_\_. O menino atrasado. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 dez. 1966. [Cedae - IEL - Unicamp]

\_\_\_\_\_. Ou isto ou aquilo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 jul. 1964. [Cedae - IEL - Unicamp]

BALESTRIERO, Maria Lucia Gonçalves. O poema e a criança: um encontro possível. **Proleitura**, Assis, v.2, n.7, p.3, out. 1995.

\_\_\_\_\_. O trem e a poesia. **Proleitura**, Assis, v.2, n.7, p.6, out. 1995.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. A poesia e a criança. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.31, n.3, p.45-50, set. 1996.

BELINKY, Tatiana. Estante infantil. **Veja**, São Paulo, n.498, p.146, 22 mar. 1978.

CALVI, Gian. Algumas considerações sobre o livro infantil. **Boletim Informativo da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil**, Rio de Janeiro, n.3, p.5-7, jun. 1969.

CAMARGO, Luís. O ano em que Álvaro de Campos foi publicado no Brasil. **Via Atlântica**, São Paulo, n.1, p.170-173, 1997.

\_\_\_\_\_. O diálogo entre poesia e ilustração no *Livro das crianças* de Zalina Rolim. **Presença Pedagógica**, Belo Horizonte, v.4, n.19, p.23-29, jan./fev. 1998.

\_\_\_\_\_. O papel da ilustração nos livros para crianças. **Jornal da Alfabetizadora**, Porto Alegre, v.2, n.8, p.7-9, 1990.

\_\_\_\_\_. O que é poesia infantil? **Revista Sieceesp**, São Paulo, n.189, p.61-65, jan. 1997.

\_\_\_\_\_. Poema não é notícia. **Jornal do Alfabetizador**, Porto Alegre, v.8, n.44, p.3-5, 1996.

\_\_\_\_\_. Projeto gráfico, ilustração e leitura da imagem no livro didático. **Em Aberto**, Brasília, v.16, n.69, p.104-115, jan./mar. 1996.

\_\_\_\_\_. Projeto gráfico, ilustração e leitura do texto poético. **Horizontes**, Bragança Paulista, v.15, p.125-141, 1997. [Dossiê: Memória Social da Leitura, coordenado por Marisa Lajolo]

- CAMOCARDI, Elêusis M. A sensibilização para a poesia no ensino de 2º grau. **Proleitura**, Assis, v.1, n.2, p.6-7, dez. 1992.
- COSTA, Marta Morais da. Poesia infantil: o mar e suas naus. **Revista Letras**, Curitiba, n.46, p.27-42, 1996.
- CRIANÇA, meu amor... **Terra de Sol: revista de arte e pensamento**, Rio de Janeiro, v.5, n.13-14, p.221, jan./mar. 1925. [IEB - USP]
- \_\_\_\_\_. **Terra de Sol: revista de arte e pensamento**, Rio de Janeiro, v.5, n.13-14, p.505-508, jan./mar. 1925. [IEB - USP]
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. Produção poética para crianças no Brasil. **Cadernos da PUC/RJ**, Rio de Janeiro, n.33, p.35-45, 1980.
- ESPESCHIT, Rita. Criança & poesia. **Suplemento**, Belo Horizonte, n.18, p.19, out. 1996.
- FARIA, Maria Alice de O. Iniciação ao ritmo e aos sons. **Proleitura**, Assis, v.2, n.7, p.5, out. 1995.
- \_\_\_\_\_. Pare no P da poesia. **Proleitura**, Assis, v.2, n.7, p.4-5, out. 1995.
- \_\_\_\_\_. Poesia para jovens: dois estilos. **Proleitura**, Assis, v.1, n.2, p.7-8, dez. 1992.
- FESTA: 1927/1929**. Apres. Leodegário A. de Azevedo Filho. ed. facsimilada. Rio de Janeiro: PLG Comunicação: Inelivro, 1980. [IEB - USP]
- FREIRE, Natércia. Pastora de Nuvens. **Provincia [sic] de São Pedro**, Porto Alegre, n.8, p.35-38, mar. 1947.
- FROTA, Lélia Coelho. Cecília está inteira em Ou isto ou aquilo & inéditos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1970. [Cedae - IEL - Unicamp]
- \_\_\_\_\_. Cecília menina. **Cultura**, Brasília, v.5, n.21, p.25-30, abr./jun. 1976.
- LEMOS, Tite de. Bom, bonito, barato. Todos os livros deviam ser assim. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 jul. 1977. [Cedae - IEL - Unicamp]
- MEIRELES, Cecília. Auto do menino atrasado. **Mamulengo**, Rio de Janeiro, n.2, p.15-19, out. 1973/mar. 1974.
- \_\_\_\_\_. O eleito. **Árvore Nova**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, ago. 1922. [Biblioteca Waldemar Torres]
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. A linguagem náutica na poesia de Cecília Meireles (Um livro: *Poemas III - 1960/64*). **Ciências e Letras: revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras**, Porto Alegre, n.14, p.35-41, 1994.

- \_\_\_\_\_. Em defesa da poesia. **Perspectiva**, Florianópolis, v.5, n.9, p.22-25, jul./dez. 1987.
- \_\_\_\_\_. MOREIRA, Terezinha Taborda. Tempos da poética infantil. **Releitura**, Belo Horizonte, n.10, p.11-18, jun. 1997.
- MOUTINHO, Nogueira. Cecília Meireles & outros poetas - I. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 abr. 1970. [Cedae - IEL - Unicamp]
- MURALHA, Sidônio. "Cecília". **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 fev. 1965. Suplemento Literário. p.3.
- MURICY, Andrade. Meia hora com Cecília Meireles e Correia Dias. **Festa: revista de arte e pensamento**. 2ª fase, Rio de Janeiro, v.1, n.7, p.9-10, mar. 1935.
- NOTA 5. Cecília Meireles e o Poeta Negro. **Festa: revista de arte e pensamento**. 2ª fase, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.13, jul. 1934.
- OLINTO, Antônio. Cecília Meireles e a poesia sempre verso. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 mar. 1970. p.14. [Cedae - IEL - Unicamp]
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. A temática da morte em Cecília Meireles e Gabriela Mistral. **Revista de Letras**, São Paulo, v.32, p.127-139, 1992.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. Poesia e disparate em ritmo de criança. **Proleitura**, Assis, v.2, n.7, p.8, out. 1995.
- PAES, José Paulo. Um mundo sem poesia é o mais triste dos mundos. [Entrevista a Maria Alice Faria]. **Proleitura**, Assis, v.2, n.7, p.1-2, out. 1995.
- PINHEIRO, Hélder. A poesia na sala de aula. **Linha d'Água**, São Paulo, n.5, p.72-76, s.d.
- RUSSOMANO, Moema R. Cecília Meireles e o mundo poético infantil. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.12, n.36, jun. 1979.
- SANTANA, Juliana Silva Loyola. Algumas reflexões sobre poesia infantil. **Itinerários**, Araraquara, n.4, p.45-52, 1992.
- SILVEIRA, Helena. João Paulo e a voz do livro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 set. 1964.
- SOUZA, Gláucia Regina Raposo de. Poesia na escola. **Cadernos do Aplicação**, Porto Alegre, v.7, n.2, p.153-158, jul./dez. 1994.
- YOLANDA, Regina. A ilustração do livro infantil. **Boletim Informativo da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil**, Rio de Janeiro, n.16, p.15-16, dez. 1971.
- YUNES, Eliana. A infância na poesia de Cecília Meireles. **Letras**, Curitiba, n.25, p.103-120,

jul. 1976.

\_\_\_\_\_. **Semiótica e poesia infantil.** *Ciência e Cultura*, São Paulo, v.35, n.12, p.1861-1868, dez. 1983.

ZAGURY, Eliane. **Um auto de natal de Cecília Meireles: didática e liturgia do anacronismo.** *Dionysos*, Rio de Janeiro, v.22, n.19-21, p.126-131, set. 1972.

#### 7.4. Teses

ANJOS, Paola Maria Felipe dos. **Cecília Meireles: o modernismo em tom maior.** Campinas, 1996. Diss. (mestrado) - IEL/Unicamp.

BAHIA, Maria Carmen Batista. **A imagem visual ilustrativa no livro infantil.** In: \_\_\_\_\_. **A construção visual do livro infantil.** Campinas, 1995. Diss. (mestrado) - IA/Unicamp. p.43-45.

GARRAFA, Lilian Christofe. **Coerência e literatura infantil: introdução à análise textual de produções literárias para a infância.** São Paulo, 1987. Diss. (mestrado) - PUC/SP.

MARTINS, Sylvia Jorge de Almeida. **O paralelismo em Poesias - Ou isto ou aquilo e inéditos.** Araraquara, 1980. Diss. (mestrado) - Unesp.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. **De caravelas, mares e forcas: um estudo de Mensagem e Romanceiro da Inconfidência.** São Paulo, 1994. Tese (doutorado) - FFLCH/USP.

\_\_\_\_\_. **Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles.** Campinas, 1988. Diss. (mestrado) - IEL/Unicamp.

SCHAEFFER, Margaret Grynec. **O livro ilustrado de literatura infantil: uma introdução ao estudo da ilustração.** Rio de Janeiro, 1991. Diss. (mestrado) - UFRJ.

#### 7.5. Congressos

AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura infantil como objeto de pesquisa acadêmica: a maioria do gênero.** In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 9. Caxambu, 12 a 16 jun. 1994. *Anais, João Pessoa: Anpoll*, 1995. v.1, p.413-418.

ALVES, Maria Marcelita Pereira. **Considerações sobre a poesia na escola.** In: **ARTE na escola: anais do Primeiro Seminário Nacional sobre o Papel da Arte no Processo de**

Socialização e Educação da Criança e do Jovem. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, 1995. p.83-86.

BALESTRIERO, Maria Lúcia Gonçalves; FARIA, Maria Alice; MIYASATO, Kahori. Plantando um poemeiro: a poesia na escola. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 15.; SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 4., Assis, 24 a 27 out. 1994. *Anais*. São Paulo: Arte & Cultura; Assis: FCL/Unesp, 1994. v.2, p.211-214.

BELOTO, Rosa Maria. Em debate: a poesia na escola, uma linguagem esquecida. In: **ARTE na escola: anais do Primeiro Seminário Nacional sobre o Papel da Arte no Processo de Socialização da Criança e do Jovem**. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, 1995. p.87-101.

FERNANDES, Jussara de Souza; MEDEIROS, Neurília de Souza. O resgate da poesia no cotidiano da escola pública de primeiro grau: relato de experiência. In: **ARTE na escola: anais do Primeiro Seminário Nacional sobre o Papel da Arte no Processo de Socialização da Criança e do Jovem**. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, 1995. p.109.

MORAES, Antonieta Dias de. Poesia na escola: linguagem esquecida. In: **ARTE na escola: anais do Primeiro Seminário Nacional sobre o Papel da Arte no Processo de Socialização da Criança e do Jovem**. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, 1995. p.102-108.

PAES, José Paulo. Depoimento em Passo Fundo. In: JORNADA NACIONAL DE LITERATURA, 5., Passo Fundo, 8 a 11 jun. 1993. *Anais*. Passo Fundo: Gráfica Editora UPF, 1993. p.87-97.

TREVIZAN, Zizi. A poesia na escola: uma linguagem esquecida. In: **ARTE na escola: anais do Primeiro Seminário Nacional sobre o Papel da Arte no Processo de Socialização da Criança e do Jovem**. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, 1995. p.75-82.

## 7.6. Catálogos

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.  
**Catálogo geral das obras**. Introd. Walter Zanini. São Paulo, 1973.

GALERIA DE ARTE DO SESI **No vazio do mundo**: Mira Schendel. Org. Sônia Salzstein. São Paulo: Marca D'Água, 1996.

### 7.7. Discografia

CONTREIRAS, Hélio; XANGAI. Os carneirinhos [poema de Cecília Meireles]. In: XANGAI (Eugenio Avelino). *Qué qui tu tem canário*. São Paulo: RCA, 1981. Lado B, música 3.

### 7.8. Partituras

CAMEU, Helza. *A canção dos tamanquinhos*. A duas vozes iguais (fácil). s.l.: Edição Orfeu: Irmãos Vitale, 1944. [Biblioteca Waldemar Torres]

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago*. Para canto e piano. São Paulo: Ricordi, 1930. [Biblioteca Waldemar Torres]

GALHARDO, Gisele Beatriz Maria Ribeiro. *Ou isto ou aquilo*. Para coro infantil a três vozes. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. [Conteúdo: 1. A bailarina; 2. Ou isto ou aquilo]

MACHADO, Maura Palhares. *O mosquito escreve*. Para coro infantil a três vozes. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PRADO, José Antonio Rezende de Almeida. *Díptico para duas meninas*. Para coro infantil a duas vozes. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. [Conteúdo: 1. A canção dos tamanquinhos; 2. Ciranda. - Biblioteca Waldemar Torres]

### 7.9. Banco de Dados

INSTITUTO ITAÍ CULTURAL. Banco de Dados Itaí Cultural. [informações sobre arte e cultura brasileira: no âmbito do presente estudo, especialmente relevantes as sobre os pintores: Antônio Parreiras, Cardoso, Eckhout, Eliseu Visconti, Frans Post, Miss Schendel, Regina Silveira, Teófilo de Jesus; sobre os fotógrafos: Antonio Sagesse, Eduardo Castanho, Maurício Pillitter e Walter Firno; e sobre os escritores: Adelina Lopes Vieira, Guimarães Rosa, Henriqueta Lisboa, Leila Miccolis, Mario Quintana, Olavo Bilac, Renata Pallottini, Rubem Braga, Sérgio Capparelli, Sidónio Muralha, Ulisses Tavares e Vinícius de Moraes.]

7.10. *Internet*

## ANTIQUARIAT Peter Kiefer

Peter Kiefer. Catalogue n° 33

Kinder - und Jugendbücher [livros infantis e juvenis]

<http://194.158.30.144/kat33/008.htm>CAMARGO, Luis. Cem anos do *Livro das crianças*. Revista Eletrônica Itaú Cultural, São Paulo, 23 dez. 1997.<http://www.itaucultural.org.br/ici/index.html>

JORNAL de Poesia - Cecília Meireles

<http://www.e-net.com.br/segra/ceci01.html>

MOKARZEL, Marisa. Ilustração: um estudo introdutório.

<http://www.dpedeletra.net/foradosm/978moka.html>7.11. *E-mail*

LEAL, Luciana Ferreira. Relatório final do projeto de iniciação científica "Arquivo Cecília Meireles: atualização de acervo". Assis, 1997. - FCL/Unesp. [e-mail enviado ao autor]

PEREIRA, Jane Christina. Relatório final do projeto de iniciação científica "Arquivo Cecília Meireles: atualização de acervo". Assis, 1997. - FCL/Unesp. [e-mail enviado ao autor]

RAZZINI, Marcia de Paula Gregório. Ensino de retórica no Colégio Pedro II, São Paulo, 3 jun. 1998. [e-mail enviado ao autor]

RAZZINI, Marcia de Paula Gregório, 9 jun. 1998. [e-mail enviado ao autor]