

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP**

**Ana Paula Gualter de Oliveira**

**O reconto de Angela-Lago: uma leitura de palavras e imagens, em  
*João Felizardo, o rei dos negócios e Sua Alteza a Divinha***

**PROGRAMA DE ESTUDOS DE PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO  
2010**

ANA PAULA GUALTER DE OLIVEIRA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da **Profa. Dra. Maria José Gordo Palo.**

São Paulo  
2010

**Banca Examinadora:**

---

---

---

Dedico esta dissertação a minha amada mamãe **Maria José Gualter de Oliveira**, pelo modelo de beleza, carinho, coragem, sabedoria; pela incansável dedicação e porque graças a ela, de amar e ser amada posso dizer que tenho aprendido tudo. Ela é, sem dúvida, a minha vida. Meu exemplo de mãe e de pai.

## AGRADECIMENTOS

A **Deus**, por ter me acompanhado e me abençoado em todos os momentos.

À orientadora deste estudo, professora doutora Maria José Palo, por conduzir-me através de perspectivas teóricas que ajudaram a ampliar a minha visão de mundo e da pesquisa, por manter-se sempre amável e pelas correções feitas em minha dissertação.

Aos meus queridos professores doutores João Luís Cardoso Tápias Ceccantini e Juliana Silva Loyola, pelos conhecimentos transmitidos e por aceitarem o convite para participar da banca examinadora.

À diretora da EE Fernando Valezi Taísa Nara Vicente Chiari e à secretária Maria Célia Valezi Vanni, pelo incentivo, colaboração e credibilidade em meus projetos. À vice-diretora Elaine Cristina Leda Lopes, pela disposição em ajudar-me quando mais precisei.

Aos amigos-educadores, Elisabete Luchezi, Josemara Travagli, Maria Madalena Resina, Matheus Stangherlin, pelo companheirismo, confiança e convivência solidária.

Às amigas-irmãs próximas, pelo apoio moral e intelectual e às que, mesmo à distância, incentivaram e torceram por este projeto.

Às amigas da UNESP, PUC, Universidade de Salamanca e UnB, pela amizade e bons momentos que passamos juntas.

A minha família – meu avô José Gualter de Oliveira, minha avó Geruza Gualter de Oliveira (*in memoriam*), minha mamãe e seu esposo, minhas tias e tios, minhas primas e primos, meus sobrinhos de coração –, por compreender minhas ausências.

A minha amiga de infância Iara Marques, por existir.

Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão vem com as histórias fabulosas, ouvidas na infância.  
(Câmara Cascudo)

## RESUMO

OLIVEIRA, Ana Paula Gualter de. **O reconto de Angela-Lago: uma leitura de palavras e imagens**, em *João Felizardo, o rei dos negócios e Sua Alteza a Divinha*. 2009. 112 f. Dissertação (Pós-graduação – *Stricto Sensu*) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

A partir do projeto literário de *João Felizardo, o rei dos negócios* (Cosac Naify, 2007) e *Sua Alteza a Divinha* (RHJ, 1990), de Angela-Lago, discute-se, nesta pesquisa, a qualidade literária de cada obra, em sua originalidade, recontada pelo ato da adaptação. A discussão abarca a literariedade resultante da junção e fusão da linguagem verbal e imagética na literatura infantil, revisitando o estilo e a função da ilustração à luz dos trabalhos de Heinrich Wölfflin e Luís Hellmeister de Camargo, entre outros autores. Alguns pesquisadores e seus pontos de vista particulares sobre o assunto da produção literária de Angela-Lago, como Rosemary Giudilli Cordioli, Mirta Glória Fernández, Renata Nakano, André Mendes e a própria autora, são aplicados à sondagem das duas versões, que têm como desafio despertar o imaginário do leitor através da adaptação dos contos canônicos da tradição oral. O Capítulo I retoma a história das origens da literatura infantil, seu surgimento no Brasil e apresenta teorias sobre ilustração, comunicação, imaginário e tradição oral. O estudo pretende apresentar novos trâmites no desenvolvimento da literatura infantil para se aproximar do público-alvo, o leitor-criança. O Capítulo II centra-se na análise da obra *João Felizardo, o rei dos negócios*. Baseado nos conceitos sobre ilustração de Wölfflin, aprova-se a qualidade estética na obra infantil ilustrada decorrente da junção do verbal e não-verbal. O Capítulo III concentra-se na análise da obra *Sua Alteza a Divinha*. Apoiado nas dissertações de Cordioli e Mendes, refere-se à qualidade estética na obra decorrente das inter-relações palavra e imagem. A proposta dissertativa demonstra que os livros infantis ilustrados desenvolvem um projeto imagético e gráfico concomitante e interdependente do projeto narrativo do faz de conta da tradição oral na adaptação da autora Angela-Lago.

**Palavras-chave:** Adaptação; Angela-Lago; Ilustração; Imaginário; Tradição oral.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Ana Paula Gualter de. **The recount by Angela-Lago: a reading of words and images**, in *João Felizardo, o rei dos negócios* and *Sua Alteza a Divinha*. 2009. 112 p. Dissertation (Postgraduate – *Stricto Sensu*) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

Based on the literary project of the books *João Felizardo, O Rei dos Negócios* (Cosac Naify, 2007) and *Sua Alteza A Divinha* (RHJ, 1990), by Angela-Lago, this dissertation discusses the quality of her work, in its originality, recounted through the act of adaptation. The discussion embraces the literary resultants of junction and fusion of verbal and imagistic language in the infantile literature, revisiting the style and the function of illustration in the light of works written by Heinrich Wölfflin and Luís Hellmeister de Camargo and others distinguished writers. Some theorists and their particular points of view about the literary production by Angela-Lago, such as Rosemary Giudilli Cordioli, Mirta Glória Fernández, Renata Nakano, André Mendes and the author's works, they are applied to the sounding of two versions, which take as a challenge to awake the imaginary of the reader behind of adaptation of canonical tales of oral tradition. Chapter I recaptures the history of origins of infantile literature, its beginning in Brazil and it shows theories about illustration, communication, imaginary and oral tradition. The study pretends to show new short cuts in the developing of infantile literature for arriving to the object public, the reader-child. Chapter II centralizes in analyze of the book *João Felizardo, o rei dos negócios*. Based in some concepts about illustration by Wölfflin, it approves the esthetic quality in the illustrated infantile book originated from the junction of verbal and no-verbal languages. Chapter III concentrates in analyze of the book *Sua Alteza a Divinha*. Based in the essays of Cordioli and Mendes, it refers also the esthetic quality in the book originated from the inter-relation word and image. The dissertative purpose shows that infantile illustrated books develop an imagistic and graphic project of illustration concomitant and interdependent of narrative project of fairy tale of the oral tradition in the adaptation by Angela-Lago writer.

**Keywords:** Adaptation; Angela-Lago; Illustration; Imaginary; Oral Tradition.

## LISTA DE FIGURAS

As figuras abaixo enumeradas são de autoria de Angela-Lago, em *João Felizardo, o rei dos negócios* (Cosac Naif, 2007).

<b>Figura 01</b>	46
<b>Figura 02</b>	48
<b>Figura 03</b>	48
<b>Figura 04</b>	50
<b>Figura 05</b>	51
<b>Figura 06</b>	52
<b>Figura 07</b>	52
<b>Figura 08</b>	54
<b>Figura 09</b>	55
<b>Figura 10</b>	56
<b>Figura 11</b>	57
<b>Figura 12</b>	58
<b>Figura 13</b>	59
<b>Figura 14</b>	60
<b>Figura 15</b>	61
<b>Figura 16</b>	62
<b>Figura 17</b>	64
<b>Figura 18</b>	64
<b>Figura 19</b>	65

As figuras abaixo enumeradas são de autoria de Angela-Lago, em *Sua Alteza a Divinha* (RHJ, 1997).

<b>Figura 20</b>	72
<b>Figura 21</b>	77
<b>Figura 22</b>	78
<b>Figura 23</b>	80
<b>Figura 24</b>	81
<b>Figura 25</b>	82
<b>Figura 26</b>	82
<b>Figura 27</b>	83
<b>Figura 28</b>	84
<b>Figura 29</b>	85
<b>Figura 30</b>	85
<b>Figura 31</b>	86
<b>Figura 32</b>	87

## LISTA DE TABELA

**Tabela 1** – Aplicação do modelo estrutural de Propp

42

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	14
<b>Capítulo I: Literatura Infantil: diálogo narrativo e imagético</b>	
1.1. O gênero literário infantil e juvenil	18
1.2. A ilustração no livro infantil e sua faculdade comunicativa	23
1.3. O imaginário infantil e a questão da adaptação literária	34
<b>Capítulo II: A arte da representação verbal e não-verbal na obra: <i>João Felizardo, o rei dos negócios</i></b>	
2.1. As técnicas da modernidade na adaptação do conto da oralidade	45
2.2. Processo artístico: os códigos linguísticos na versão literária infantil	51
<b>Capítulo III: O cômico entre palavra e imagem na obra: <i>Sua Alteza a Divinha</i></b>	
3.1. As marcas da antiguidade no reconto do conto da tradição oral	70
3.2. Processo lúdico: o cômico na adaptação ilustrada infantil	74
<b>Considerações Finais</b>	89
<b>Bibliografia Geral</b>	92
<b>Anexos</b>	97
A – Biografia da autora	
B – Obras da autora	
C – Premiações	
D – “João sortudo” (Iluminuras, 2001)	
E – “A princesa adivinhona” (Itatiaia, 1996)	

## Introdução

A presente dissertação tem o objetivo de estudar a obra de Angela-Lago, com criticidade e rigor teórico, e contribuir para o enriquecimento da vertente literária infanto-juvenil.

O escopo deste estudo será verificar a construção da literariedade, a partir das relações palavra e imagem nas obras de Angela-Lago, adaptadas das narrativas de tradição oral popular, o que nos incita a fazer o reconhecimento dos recursos utilizados por meio da análise da construção textual imagética, sob determinados pontos de vista: do estilo, segundo Heinrich Wölfflin (1984), da função, segundo Luís Hellmeister de Camargo (1995), entre outros.

O estudo da visualidade dos elementos imagéticos alerta-nos para o fato de que é possível fazer uma reflexão sobre o uso da imagem na literatura infantil a fim de reconhecer seu papel no texto, não apenas de mera ilustração, mas de ampliar as possibilidades de leitura e de interação leitor-obra.

É por meio dos aspectos da linguagem verbal e visual que pretendemos investigar os livros de Angela-Lago, de modo a contribuir para a compreensão de seu trabalho de produção de livro infantil, pois como salienta o escritor e ilustrador Camargo (1995, p. 56): “O mundo dos livros infantis não é feito só de palavras, mas também de desenhos.”

O objeto de investigação é o reconhecimento da adaptação dos contos da oralidade pela estrutura narrativa em duas obras por Angela-Lago, mostrando a relação entre o verbal e a imagem, à luz das teorias da interação da imagem com a escrita. Nosso suporte teórico constitui-se de depoimentos de experiências dos ilustradores contemporâneos: Luís Hellmeister de Camargo, Graça Lima, Rui de Oliveira, a própria autora, Angela-Lago, além de outros autores.

São estes os objetivos específicos a serem trabalhados:

1 – Apresentar uma leitura de duas obras de Angela-Lago, que resgatam os contos da oralidade.

2 – Identificar e analisar as inter-relações palavra e imagem em *João Felizardo, o rei dos negócios* e *Sua Alteza a Divinha*.

Ao pressupormos a existência de uma forma de expressão literária gerada, não apenas pela palavra, mas pela pragmática das relações da palavra com a ilustração em múltiplas performances imagéticas, e ao refletirmos sobre a função e a importância da imagem como texto, as perguntas são as seguintes:

As linguagens, verbal e não-verbal, estão tão inter-relacionadas a ponto de não permitirem uma hierarquização, no que diz respeito aos respectivos graus de importância no universo da literatura infantil?

Se a leitura aproxima os códigos verbais dos não-verbais, na obra de literatura infantil, em texto escrito e ilustrado, há aumento da polissemia? Seria essa uma contribuição a mais para a plurissignificação na arte literária?

As obras contemporâneas de Angela-Lago têm sido lidas e analisadas por diversos pesquisadores com enfoques diferentes, a saber:

Rosemary Giudilli Cordioli (2001), em sua dissertação de mestrado intitulada *De charadas e adivinhas: o continuum do contar em Angela-Lago*, investigou, por meio do entrelaçamento de aspectos referentes ao imaginário medieval ao fazer literário, as obras: *Charadas Macabras*, *10 Adivinhas Picantes*, *Indo Não Sei Aonde Buscar Não Sei O quê* e *Sua Alteza a Divinha* – esta última enfocada sob a luz da teoria bakhtiniana, concede a ampliação de recursos como a comicidade, a ludicidade, a brincadeira encapsuladas na obra através do jogo, do desafio oral englobado na esfera da antítese social, com alguns fatores sociais que concorreram para o dimensionamento de sua análise como: o popular contra a aristocracia, o forte contra o fraco.

Luís Hellmeister de Camargo (2006), em sua tese de doutorado *Encurtando o caminho entre texto e ilustração: homenagem à Angela-Lago*, aborda as interações entre visual e verbal emergindo de cinco categorias: 1) o *suporte* do texto; 2) a *enunciação gráfica* do texto; 3) a *visualidade*, isto é, o conjunto de características textuais que sugerem imagens mentais ao leitor; 4) a ilustração como *texto visual*; 5) o *diálogo* entre texto e ilustração. Para teorizar e historiar essas categorias, Camargo recorre a retóricos greco-latinos e renascentistas, a alguns ensaístas do século XX e a neurocientistas a fim de mostrar ao leitor a colaboração destas categorias em um único texto. Dentre os vários livros da bibliografia de Angela-Lago,

o autor optou por *O prato-azul pombinho*, um poema de Cora Coralina que Angela-Lago transformou em livro.

Renata Nakano (2007), em sua comunicação: *Percepções do ser: a narrativa de imagem em Angela-Lago*, visou a uma análise comparativa de duas versões do conto “João Felizardo”, focando o entrelaçamento dos códigos verbal e visual.

A dissertação de André Mendes (2007), intitulada *O amor e o diabo em Angela Lago: a complexidade do objeto artístico*, verificou como Angela-Lago faz surgir um mundo a partir de fragmentos de vários outros mundos, pertencentes a diversos modos de representação, introduzindo elementos gráficos para ilustrar a história, ultrapassando e muitas vezes contrariando a expectativa do leitor. André Mendes não vai ao texto de Angela-Lago com um aparato teórico, ele cria seu método de leitura com a intenção de preservar a dimensão estética.

Com relação à presente dissertação, sua estrutura compreende três capítulos. Sendo que, no primeiro capítulo, faz-se uma apresentação de alguns conceitos presentes nas obras: *Literatura infantil*, Coelho (2000); *O texto sedutor na literatura infantil*, Perrotti (1986); *Ilustração no livro infantil*, Camargo (1995); *O verbal e o não verbal*, Aguiar (2004); *O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação*, Bachelard (1990); *Literatura oral no Brasil*, Cascudo (1996), entre outras. As obras citadas abordaram os respectivos temas: surgimento da literatura infantil, origem da literatura infantil no Brasil, ilustração, comunicação, imaginação e tradição oral. No segundo capítulo, conta-se com a análise da obra de Angela-Lago, *João Felizardo, o rei dos negócios*, destacando a importância da qualidade estética na obra infantil ilustrada decorrente da fusão do verbal e não-verbal. No terceiro capítulo, enfatiza-se a ludicidade decorrente da inter-relação palavra e imagem, na obra *Sua Alteza a Divinha*, também de autoria de Angela-Lago.

## **I. Literatura Infantil: diálogo narrativo e imagético**

A linguagem verbal e visual travam diálogos intensos e imemoriais entre si e provocam outros tantos entre autores e leitores. Mas, principalmente em nosso tempo, essa interação adquire importância fundamental, pelas possibilidades cada vez maiores de diferentes linguagens iluminarem-se mutuamente, ampliando seus meios expressivos e suas leituras. (MARTINS, 1996, p. 169).

### 1.1. O gênero literário infantil e juvenil

Nas origens da literatura infantil reconhecemos as marcas de seu cunho pedagógico e utilitário. Isso porque, as obras infantis tiveram um caráter moralista, com resquícios da ideologia da sociedade burguesa; sua temática era mais direcionada aos adultos e, com o passar do tempo, transformou-se em literatura para a infância, direcionada para valores morais e educacionais da época.

A literatura infantil sempre esteve centrada no impulso do homem para contar histórias. Um impulso nascido da necessidade de passar aos outros sua experiência. Suas raízes estão focadas em antigas narrativas. Estas histórias sobreviveriam ao longo dos séculos, através da transmissão oral feita por contadores de histórias, poetas, jograis e menestrelis.

Diante desta constatação histórica, qual seria a identidade existente entre o popular e o infantil?

Coelho salienta que

no povo (ou no homem primitivo) e na criança, o conhecimento da realidade se dá através do sensível, do emotivo, da intuição [...] E não através do racional ou da inteligência intelectual, como acontece com a mente adulta e culta. Em ambos predomina o pensamento mágico, com sua lógica própria. (COELHO, 2000, p. 41),

derivando, daí, a relação entre a mentalidade do popular e do infantil mediadas pela intuição e sensibilidade.

As obras destinadas ao público infantil são remetidas ao processo de oralidade: elas são análogas aos contos populares, têm comunicação direta com o leitor; utilizam vocabulário familiar e textos concisos.

Ao recorrer à história e analisar a concepção de criança, sabe-se que no período medieval, não havia um espaço que separasse o mundo infantil do mundo adulto.

As crianças trabalhavam e viviam junto com os adultos, testemunhavam os processos naturais da existência (nascimento, doença, morte), participavam junto deles da vida pública (política), nas festas, guerras, audiências, execuções etc., tendo assim seu lugar assegurado nas tradições culturais comuns: na narração de histórias, nos cantos, nos jogos. (RICHTER apud ZILBERMAN, 1989, p. 44).

A criança era concebida como um adulto em miniatura e a passagem da infância para a vida adulta se fazia quase sem transição. Com a ascensão da família burguesa, a criança foi percebida como um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias e, por essa razão, deveria receber uma educação diferenciada, que a preparasse para a vida adulta.

A literatura infantil constitui-se como gênero no século XVIII, época em que as modificações na estrutura socioeconômica e suas repercussões no sistema de relações sociais no grupo doméstico desencadearam efeitos no âmbito artístico e favoreceram a formação do leitor infantil. Logo após, terminado o período medieval, com o advento do Renascimento e com a imprensa, nasce o mercado do livro, que garante o registro escrito das tradições orais populares.

O aparecimento da literatura infantil decorre de uma nova concepção que a sociedade passa a ter da criança e, também, da reorganização da escola. Deu-se, ainda, graças à associação entre as ideias sobre a infância e a pedagogia, já que as histórias eram elaboradas para se tornarem um instrumento da escola.

As primeiras obras da literatura infantil ocidental foram adaptações de textos orais: *Fábulas*, de La Fontaine (editadas em 1668 e 1694), *Os contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault (1697), *As Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon (1717). Outras grandes obras surgiram a seguir.

No Brasil, a origem da literatura infantil sofreu a influência histórico-econômica de Portugal, fato que se refletiu nas artes, na música e na literatura. Sem tradição de escrita, houve uma importação, um transplante de temas e textos europeus adaptados à linguagem brasileira. A literatura infantil nasce com a ascensão do pensamento burguês e atrelada à Educação; e a nacionalização das obras se transformou em nacionalismo, o que lhe atribui um caráter patriótico. Ou seja, a literatura infantil, no Brasil, além do cunho pedagógico, teve também um cunho utilitário, segundo Arroyo (1990). Seu objetivo era incentivar o nacionalismo, o saber

e reforçar a moral religiosa. Por meio de textos exemplares, queria-se preparar o indivíduo para a vida.

Laura Sandroni (1987) aponta a literatura feita para ser usada na escola como primeira etapa do surgimento de uma literatura infantil brasileira – sua emergência deveu-se, inicialmente, a sua associação com a pedagogia. Muitos textos eram constituídos por prosa de caráter exemplar. Em seus primórdios, a literatura infantil é moralizante, sentenciosa e de caráter didático. Explorava, explicitamente, a obediência à família, a caridade, a importância do estudo e do trabalho. Olavo Bilac foi considerado o maior exemplo de literatura escolar no Brasil, que, “ao cultivar sentimentos nacionalistas e literários em sua obra, contribuiu decisivamente para o abasileiramento do livro de leitura [...]” (SANDRONI, 1987, p. 42).

O caráter lúdico, divertido da literatura, era deixado de lado em prol de um fazer utilitário-pedagógico que objetivava a manutenção da ideologia predominante do adulto sobre a criatividade e a imaginação da criança.

O modelo do discurso utilitário só foi abalado com Monteiro Lobato. Segundo Edmir Perrotti (1986), mesmo com a ruptura criada por Lobato, seu discurso não teve força para se instituir como um padrão na década de 70, ficando como “exemplo isolado”. (p.148). Além disso, o autor menciona que, as condições socioeconômicas do país na época, não permitiam o modelo estético como tendência discursiva na literatura infantil.

Perrotti (1986) afirma que Lobato prenuncia a nova tendência na literatura brasileira para jovens e crianças. Visto que, a partir dessa nova compreensão, surge a busca pelo estético, que se contrapõe ao discurso de feições moralizantes, no qual há um tipo de relação doutrinária entre narrador e leitor. Nesse caso, “A linguagem assume-se a si mesma, enquanto verdade proclamando-se útil” (p.69), explica. No utilitário, o narrador oferece ao leitor um mundo pronto e acabado, e este deve incorporá-lo como tal. Há uma dicotomia entre autor (ativo) e leitor (passivo), ou melhor, no discurso utilitário o leitor submete-se ao narrador.

Entretanto, o discurso estético solicita uma recepção ativa, requer um leitor participante e cúmplice. Nesse discurso, não se educa o leitor, mas se dialoga com

ele. As relações de poder entre autor e leitor são idênticas, porque o autor cria espaço para a participação do leitor.

Perrotti (1986) considera que o discurso estético é adequado às aspirações de liberdade e de participação democrática: “Esse discurso foi encontrado na Arte: somente o discurso estético, dado seu caráter de ‘escritura’, mostrou-se, desde sempre, capaz de, ao mesmo tempo, conter interesses históricos e de transcendê-los.” (p.152-153).

Edmir Perrotti (1986) lembra que a literatura infantil brasileira não teve seu caráter utilitário alterado nem mesmo com Lobato: “Foi preciso que chegássemos aos anos 70 para que a situação do discurso literário dirigido às crianças e aos jovens tomasse novos rumos em nosso país.” (p.28). Depois de Monteiro Lobato, surgiram novos autores e obras com temáticas e estruturas narrativas diversificadas. Nos anos 70, a demanda por livros aumentou, em virtude da obrigatoriedade da adoção de livros de autores brasileiros nas escolas de primeiro grau. O que reforçou, novamente, o laço entre a pedagogia, a literatura infantil e as lições moralizantes.

A partir dos anos 70, traços inovadores têm sido detectados em livros de autores infantis. Nas narrativas, por exemplo, da escritora e ilustradora Angela-Lago são exploradas a intertextualidade e estabelecido um diálogo com os contos da tradição oral. Ela retoma as narrativas tradicionais com novo estilo, considerando que, a partir de velhas histórias, há a busca do novo, da ruptura em relação às normas tradicionais. Seus trabalhos são caracterizados não apenas pelo texto verbal, mas por diálogos com outros importantes artistas como: Irmãos Grimm, Cascudo, ilustradores anônimos e antigos e por todo um projeto imagético, que engloba, além das ilustrações, toda uma exploração do espaço físico e das cores.

Convém salientar que não se pode desvincular do livro infantil sua adaptação às imagens, pois o enlace verbal e visual é um traço distintivo da literatura infantil. Isso se faz presente nas obras *João Felizardo, o rei dos negócios* e *Sua Alteza a Divinha* de Angela-Lago, nas quais se percebe claramente o desenvolvimento do projeto linguístico, ao mesmo tempo em que se cria o projeto gráfico ou imagético, resultando no projeto literário infantil.

Quando se fala em projeto gráfico ou imagético, não se deve apenas considerar a ilustração. O livro pode não ser ilustrado, mas conta sempre com um

projeto gráfico que abrange: formato, número de páginas, tipo de papel, tipo e tamanho das letras, mancha (a parte impressa da página, por oposição às margens), diagramação (distribuição de texto e ilustrações), encadernação (capa dura, brochura etc.), o tipo de impressão (tipografia etc.), número de cores de impressão etc. O *design* gráfico do livro infantil, conforme o relato de experiência da ilustradora Graça Lima (2008), envolve um conjunto de elementos gráficos que, dispostos harmonicamente, influenciam a recepção da narrativa e contribuem para a formação do olhar estético, do qual falaremos mais adiante.

Convém esclarecer que, projeto gráfico, segundo Odilon (apud OLIVEIRA I., 2008, p. 54) “é a proposta particular de uma intenção de leitura a partir de uma junção de textos e imagens em um único objeto.”

Ainda sobre o projeto gráfico, Biazetto (apud OLIVEIRA I., 2008) diz que

Um fator importantíssimo para a produção do livro, e que também envolve cor, é o projeto gráfico. Ele é peça-chave para a realização de um livro ilustrado de qualidade. [...] Fazem parte, ainda do projeto gráfico a escolha do tipo e tamanho das fontes utilizadas para o texto, as medidas externas do livro, o tipo de capa etc. O projeto gráfico define, enfim, como será o objeto livro. (BIAZETTO apud OLIVEIRA I., 2008, p. 86-87)

Essa peça-chave que menciona Biazetto, no excerto acima, diz respeito ao caráter estético do livro. A propósito, a preocupação que se nota na autora Angela-Lago – cuja biografia, obras e premiações encontram-se, respectivamente, nos Anexos A, B e C – ao desenvolver sua obra é de caráter não só literário como também estético, distanciando-se dos primórdios textos de literatura infantil que estavam diretamente vinculados a um projeto pedagógico e utilitário. O público leitor que se almeja atingir deverá ter seu repertório linguístico-literário ampliado por meio de expressivos elementos explorados, tanto no plano das palavras, quanto no plano imagético.

## 1.2. A ilustração no livro infantil e sua faculdade comunicativa

É voz corrente que a linguagem verbal tem desempenhado papel de maior importância na história da civilização. Mas também tem sido enfatizada, cada vez mais, a relevância de outra linguagem nessa trajetória: a imagem.

A ilustração vem gradativamente gerando estudos nas últimas décadas e ganhando destaque e importância. O estudo da imagem aqui apresentado é fundamental para que possamos atribuir sentido à relação complexa que faz com o mundo dos signos linguísticos.

De acordo com as pesquisas realizadas, houve quem conceituasse, num primeiro momento, de modo negativo a imagem do livro ilustrado, com a argumentação de que este detalhe poderia limitar a imaginação do leitor criança, acreditando que o papel da ilustração fosse apenas o de enfeitar, ou seja, atribuindo a ela a função de um simples ornamento, o que contribuía para tratar a função persuasiva do livro, sem nenhuma função na leitura direta do verbal.

Citemos o senso comum do professor Pinto (1967, p. 63), para ilustrarmos o tema: “Prevejo uma época em que aboliremos o alfabeto hieróglifo egípcio a fim de satisfazer uma geração de leitores que não sabem visualizar uma ideia sem ver uma figura.” Para o professor Pinto, o emprego da imagem é prejudicial ao leitor. Nesse sentido, o discurso revela o valor da palavra como um meio de alcançar a abstração. A imagem consistiria, por negação, em uma ameaça ao trabalho da imaginação infantil.

No entanto, não se pode conceber a ideia de que a ilustração seja prejudicial ao leitor. Ao contrário, é necessário ressaltar seu papel benéfico no despertar do imaginário infantil que ao invés de limitar, amplia. Não se pode, tampouco, acreditar que sua função no livro infantil seja meramente ornamental.

Lima diz que

A discussão em torno do texto e da imagem já ocorria nos primórdios do livro: ambas as expressões se confrontaram inúmeras vezes. Dizem que desde as lutas iconoclastas de Bizâncio a imagem era tida como passível de criar confusão com o texto. Tal fato implicou uma disputa entre grupos defensores e detratores da imagem, em

que para os primeiros, a imagem representava um signo divino e, para os outros, um caráter blasfemo. (LIMA, 2008, p. 40).

Na época de seu surgimento e durante muito tempo depois, a ilustração foi tratada como uma arte de menor valor. A imagem era vista, na maioria das vezes, considerada inferior ao texto verbal. Vigorava a ideia de que a ilustração cumpria o papel de embelezadora, puramente passiva.

Um marco histórico notável para a ilustração no Brasil, segundo Arroyo (1990), ocorreu pela preocupação do autor Monteiro Lobato que, primeiramente, interessou-se pela ilustração de livros infantis e, para isso, convidou chargistas como Voltolino para ilustrar sua obra *A menina do Narizinho arrebitado* (1920) e Belmonte para ilustrar *Emília no país da gramática* (1937).

No Brasil, segundo o ilustrador, Camargo (1995), a importância da ilustração no livro infantil foi reconhecida há algum tempo e aponta que, em 1908, no livro *Páginas Infantis* de Presciliana Duarte de Almeida (Membro fundador da Academia Paulista de Letras) escreveu, no poema “Livro Bonito”, “– Para mim, livro bonito é aquele que tem figuras.” (p.11). Porém, os estudos sobre ilustração no país começaram a aparecer somente nas últimas décadas do século XX – em grande parte devido aos estímulos da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), Rio de Janeiro e do Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (CELIJU), em São Paulo.

Em muitos casos, a importância da ilustração em uma obra literária infantil é inegável. Seja no livro ilustrado, em que a ilustração dialoga com o texto, seja no livro de imagem, em que a ilustração é sua única linguagem, ou no livro com pouco texto, em que o papel principal cabe à ilustração. Como sistematiza Camargo (1995), ela pode ter várias funções, tais como: pontuar o texto, isto é, destacar aspectos ou assinalar seu início e seu término; descrever objetos, cenários, personagens, animais; mostrar uma ação, uma cena ou contar uma história; representar uma ideia (função simbólica); expressar emoções através da postura, gestos e expressões faciais das personagens e dos próprios elementos plásticos, como linha, forma, cor, espaço, luz; a função estética – quando a ilustração chama a atenção para a maneira como foi realizada, para a linguagem visual, ou seja, quando enfatiza elementos visuais que a configuram –; e a função lúdica, na qual a própria ilustração

se transforma em jogo etc., de acordo com o próprio autor, essa função é predominante em livros-jogos. A função lúdica se faz presente pela representação de personagem e cenas cômicas; em relação à forma da mensagem visual, pelo estilo caricato de representação; e, em relação ao estímulo do leitor para criar novas situações por meio da permutação das imagens.

É importante observar que

O livro de imagem não é um mero livrinho para crianças que não sabem ler. Segundo a experiência de vida de cada um e das perguntas que cada leitor faz às imagens, ele pode se tornar o ponto de partida de muitas leituras, que podem significar um alargamento do campo de consciência: de nós mesmos, de nosso meio, de nossa cultura e do entrelaçamento da nossa com outras culturas, no tempo e no espaço. (CAMARGO, 1995, p. 79).

O texto infantil ilustrado faz com que o leitor seja capaz de criar uma narrativa e uma expectativa de desfecho de acordo com as sequências de imagens que são oferecidas pelo texto ilustrado, favorecendo o desenvolvimento da imaginação.

Em 1969, Juarez Machado criou um livro só de imagem, ou seja, um livro criativo e sem texto. Na obra *Ida e Volta*, as imagens é que contam a história. Este livro só foi publicado em 1975, primeiro em uma edição Holanda/Alemanha; em seguida, na França, Holanda, Itália e, finalmente em 1976, no Brasil, pela editora Primor; posteriormente, pela Agir.

Atualmente, a literatura infantil brasileira tem alcançado um padrão estético no diálogo criativo entre texto, ilustração e projeto gráfico, uma interação entre linguagem literária e outros códigos. O valor artístico é hoje expresso nesse conjunto que engloba elementos textuais e pictóricos – formato, ilustração, texto, diagramação que, de acordo com Turchi (2006), são facetas que mantêm cada uma de suas funções, mas que juntas, formam uma unidade, a obra.

Turchi (2006) afirma que a qualidade estética manifesta-se, muitas vezes, na resistência que a obra impõe à crítica, propondo um enigma ao invés de uma visão pronta de mundo. Por isso, a obra de arte é um convite à imaginação do crítico que deve penetrar nos vazios e atribuir-lhes sentidos para reconhecer a qualidade estética fundamental para valorização da literatura infantil. Neste gênero, “as

categorias do estético devem estar integradas a uma ética que inclui a alteridade e o diálogo cultural” (p.32), de acordo com a autora:

[...] a literatura infantil e juvenil tornou-se um fenômeno cultural mais amplo que exige uma crítica multidisciplinar capaz de incorporar a tradição folclórica e a pós-modernidade, a ilustração e os meios de comunicação de massa, o imaginário coletivo, ou a recepção individual, a identidade e a multiculturalidade, o tempo real e o tempo virtual, a organização de bibliotecas e a formação de leitores. (TURCHI, 2006, p. 32).

É incontestável o importante papel que a literatura infanto-juvenil ocupa hoje no âmbito literário e acadêmico. Nos últimos anos, as edições de livros para crianças e adolescentes aumentaram e incluíram diversas técnicas de ilustração: os materiais utilizados para confeccioná-los e o tipo de paginação do texto e da imagem, com funções significativas. Deste modo, ampliou-se a necessidade de inter-relacionar os conhecimentos críticos do âmbito literário e da imagem no campo da literatura propriamente dita.

Lima corrobora:

A ilustração é uma arte instrutiva, pois desenvolve o conhecimento visual e a percepção das coisas. Por meio da imagem, podemos reconstruir o passado, refletir o presente e imaginar o futuro ou criar situações impossíveis no mundo real. A ilustração é uma forma de arte visual que, por sua criatividade, colorido, projeção, estilo ou forma, amplia, diversifica e pode até, por vezes, superar a própria leitura do texto narrado. (LIMA, 2008, p. 41).

A leitura que se faz das imagens e de todo o projeto gráfico, por si só, já expressa uma apreciação estética da obra que somada à leitura do verbal, amplia o repertório do leitor. Esse talvez seja o resultado do trabalho de Angela-Lago, no qual o leitor amplia sua visão de mundo estabelecendo as relações entre palavra e imagem.

É conveniente ressaltar que a ilustração ganhou um espaço de relevo no livro infantil em função de um diálogo entre os elementos que compõem a obra. Mas que ela deve sempre trazer uma boa história, mesmo contada através de imagens visuais, pois os livros com ilustração

estimulam o interesse ativo da mente em relação ao objeto. Recorrendo à percepção visual para chegar ao pensamento, os signos visuais, através de suas propriedades, induzem conceitos. Considere-se que a apreensão das formas é o meio de percepção mais espontâneo, sobre o qual se constroem, posteriormente, os conceitos, o procedimento analítico, a reflexividade, enfim. O desenvolvimento da apreensão visual é, portanto, uma etapa básica e importante do desenvolvimento que a leitura requer. (CADERMARTORI, 1987, p. 53).

Nos contos analisados de Angela-Lago, observa-se esse chamariz para o projeto imagético. O leitor sente-se atraído, a primeiro momento, pelas imagens que transitam pela obra, reforçando a teoria de que a leitura requer uma compreensão visual como etapa básica.

A autora Ieda de Oliveira (2008) a partir da pergunta: “O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil?”, dirigida a consagrados escritores, deu voz à Angela-Lago, que diz:

Pedi a uma criança que me ajudasse a responder a essa pergunta difícil: o que é qualidade em ilustração no livro infanto-juvenil? Ela não teve dúvidas: “Um desenho bom é um desenho que me faz rir.”

E ela está certa. É o que eu gostaria de conseguir. Um desenho que faça rir, ou sorrir, que pegue de surpresa, que arranque um *ah...* Um desenho inesperado, um achado poético. (ANGELA-LAGO apud OLIVEIRA I., 2008, p. 173)

Através do depoimento acima, percebe-se a consideração que tem Angela-Lago pelo seu público leitor, ao passar a voz para uma criança que, por sua vez, confere à ilustração o papel de propiciar o riso.

Cristina Biazetto (apud OLIVEIRA I., 2008), em seu artigo intitulado *As cores na ilustração do livro infantil e juvenil*, afirma que:

Entendemos como ideal aquela ilustração que encanta, comunica-se com o leitor, num diálogo que não se esgota no primeiro momento, mas convida a criança ou o jovem a revê-la, ir e voltar pelas páginas, retomar alguns detalhes, olhar novamente. (BIAZETTO apud OLIVEIRA I., 2008, p. 79).

É fundamental, segundo Biazetto (2008), que nem tudo seja descoberto em uma primeira leitura, mas que os mistérios proporcionados pelas ilustrações sejam desvelados pouco a pouco, a cada nova leitura, a cada novo olhar.

De acordo com Faria, bons livros infantis ilustrados são aqueles que conseguem promover o diálogo do texto com a imagem, de forma a permitir que ambos concorram para a boa compreensão da narrativa. Segundo Christian Poslaniec (apud FARIA, 2006), os livros com ilustrações apresentam uma *dupla narração*:

A sequência de imagens propostas no livro ilustrado conta frequentemente uma história – cheia de “brancos” entre cada imagem, que o texto de um lado e o leitor cooperando, de outro, vão preencher. Mas a história que as imagens contam não é exatamente aquela que conta o texto. Tudo se passa como se existissem dois narradores, um responsável pelo texto, outro pelas imagens. Estes dois narradores devem encontrar um *modus vivendi* que se traduzirá seja pela submissão de um ao outro (uma forma de redundância ou insistência), seja por uma forma de afrontamento (o texto não conta nada do que contam as imagens, ou o inverso; o que produz um segundo nível de leitura), seja por divisão da narrativa: as novas informações são trazidas sucessivamente pelo texto e pelas imagens. E esta cooperação tem um papel sobre o explícito, sobre o implícito e a economia da narração. O explícito é o que diz o texto e/ou mostra a imagem; o implícito são “os brancos”, mas também o que está sugerido pela polissemia da linguagem. (POSLANIEC apud FARIA, 2006, p. 39).

Na obra de Angela-Lago é possível perceber a existência de uma *dupla narração* (texto e imagem) e um só criador. Duas artes e uma só artista. Este detalhe favorece o enfrentamento da tensão em que se encontram dois narradores (o verbal e o não-verbal) e não nos permite tratar separadamente os códigos linguísticos. E é exatamente nesta fusão das linguagens que consiste a riqueza do valor literário das obras infanto-juvenis estudadas.

O *modus vivendi*, destacado por Faria (2006) no excerto acima, é em Angela-Lago perceptível, também, desde o momento da sua criação, já que ela mesma é responsável pela articulação entre texto e ilustração em sua obra.

Ainda para Faria (2006), a imagem precisa concentrar alguns elementos capazes de promover a hipersignificação da narrativa:

– Elementos estáticos, ligados à descrição, por meio de sugestões espaciais, como o ambiente em que se passa a ação.

– Elementos dinâmicos, ligados ao encadeamento da narrativa.

Nas obras, *João Felizardo, o rei dos negócios* e *Sua Alteza a Divinha*, a hipersignificação da narrativa, referida por Faria (2006), ocorre por meio das imagens que concentram alguns elementos estáticos, atrelados à descrição e alguns elementos dinâmicos, acoplados ao encadeamento da história.

Sabe-se que, a ilustração nasce no momento em que o artista capta o inefável e o transforma em imagens passíveis de serem sentidas pelo leitor. A obra de arte por ser imagética justapõe elementos, salta nexos lógicos e deixa espaços em brancos a serem preenchidos pelo leitor. Mas há pontos que lhe escapam, ou seja, que continuam inconclusos, isto é, a arte é aberta, não se fecha em uma única interpretação, está sempre pronta para uma nova leitura, pois provoca sentidos sempre renovados.

As ilustrações exibem imagens, mas nem por isso elas impedem a imaginação, conforme afirma Maia:

[...] os textos verbais são capazes de convocar imagens. A inevitabilidade das palavras estarem sequencialmente na linha do tempo, quer na escrita quer na oralidade, faz do conto ou poema um jogo de ritmos e de gestão temporal. Na ilustração, tudo pode estar presente ao mesmo tempo e todo o processo construtivo da narrativa visual se faz segundo códigos e recursos oriundos da pintura e de outras artes de imagem. Tal como na pintura tudo está presente, e em simultâneo, como se o espaço pretendesse ser tempo para definitivamente o abolir. Portanto, a ilustração verte o tempo no espaço, isto é, espacializa o tempo. “A ilustração é, por essência, em cada uma das imagens, uma visão de simultaneidade.” (MAIA, 2002, p. 03).

Percebe-se, nas palavras de Maia (2002), que sua concepção sobre o uso da ilustração para a abstração do leitor é otimista. Contrapondo-se à ideia de que o uso da imagem poderia ser um perigo para a imaginação criativa do leitor.

Na literatura infantil, as linguagens digitais e analógicas fundem-se, uma vez que as palavras criam imagens que remetem a situações humanas globalizantes, passíveis de serem experimentadas pelos mais variados leitores e os tipos de

figuras – visuais, sonoras e verbais –, desempenham papel respeitável para a compreensão e desenvolvimento da história. Para Maria José Gordo Palo e Maria Rosa Duarte de Oliveira (2007, p. 19), “O livro infantil é o espaço para a ocorrência desses três tipos, cuja sintaxe estrutura a informação artística do texto infantil.”

Sobre as classificações dadas às imagens, Santaella e Noth esclarecem que,

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras [...]. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasia, imaginações [...] como representações mentais. (SANTAELLA; NOTH, 1999, p. 15).

Na visão de Santaella e Noth (1999), ambos os domínios da imagem não existem separados. O mesmo conceito se aplica nas obras infantis ilustradas, por exemplo. As imagens, de domínio material, são as representações visuais esboçadas pela artista e captadas pelo leitor através das representações mentais, de domínio imaterial. Ambos os domínios na literatura não se desvinculam.

O livro infantil ilustrado chama a atenção tanto para a imagem quanto para a palavra, o não-verbal e o verbal.

Kibédi-Varga (1989) distingue três graus decrescentes de união entre palavras e imagens:

1º – Palavra e imagem *coexistem* dentro do mesmo espaço. Aqui a imagem suporta a moldura; as palavras são inscritas na imagem;

2º – Palavra e imagem estão em uma relação de *interferência*, se referem uma à outra. São separadas, mas apresentadas na mesma página.

3º – Palavra e imagem são *correferência*, elas não são apresentadas na mesma página, mas referem-se ao mesmo evento.

A essa tríplice tipologia de Kibédi: coexistência, interferência e correferência, Santaella (2001, p. 56) acrescenta o caso da *autorreferencialidade*, que são formas de relação simultânea entre o texto e a imagem.

Outro autor a ser mencionado é Rui de Oliveira (1998) que classifica três gêneros fundamentais de ilustração:

1 – Ilustração informativa: possui objetivos específicos, é comprometida com o conhecimento e a clareza de informação, não permitindo a ambiguidade de interpretações;

2 – Ilustração persuasiva: está relacionada a fenômenos de propaganda e publicidade.

3 – Ilustração narrativa: está sempre associada a um tipo de texto. A característica principal desse gênero é o fato de narrar histórias por meio de imagens.

Segundo Rui de Oliveira (1998), palavra e imagem são indissociáveis e os limites desses gêneros desaparecem e eles se influenciam mutuamente: “Porém do ponto de vista formal, mas principalmente conceitual, eles se comportam de maneiras diferentes.” (p. 05). Não consiste numa tradução direta do texto: “o limite da literatura é o limite da ilustração e vice-versa.” (p. 05).

De acordo com Rui de Oliveira (1998), assim como existe uma sintaxe das palavras, existe uma sintaxe das imagens. O que, para ele, não impede que a leitura da imagem possua uma iniciação metodológica de adequação e explicação:

Toda ilustração, além de suas inter-relações com o texto, possui qualidades que são perfeitamente explicáveis e analisáveis. Isso desmitifica a auréola de intocabilidade da arte, que sempre proporciona espaço ao oportunista “gosto pessoal”. Qualquer fenômeno artístico é um fenômeno humano de comunicação, e a arte não é uma esfinge, um mito indecifrável de acesso restrito a uma elite de exegetas. No caso da ilustração, ela pode assumir também um caráter de transcendência do texto, o que não significa transgressão. Na verdade, o critério único e dogmático de avaliação, baseado na adequação da imagem à palavra, não explica toda a extensão da linguagem visual. (OLIVEIRA R., 1998).

A ilustração é uma linguagem própria, com sintaxe e técnicas específicas e ao analisarmos os livros ilustrados de Angela-Lago – *João Felizardo, o rei dos negócios e Sua Alteza a Divinha* – confirmamos os conceitos de Rui de Oliveira (1998) sobre a desmitificação da auréola de intocabilidade da arte, pois se comprova que suas

ilustrações além de suas inter-relações com o texto possuem qualidades explicáveis e analisáveis, como comprovaremos nos próximos capítulos.

Antes, convém valorizar as inter-relações entre a linguagem verbal e não-verbal na literatura infantil. E para tratar das diferentes linguagens de que dispõe – verbal e não verbal – torna-se relevante o diálogo interativo, ou seja, a comunicação.

O dicionário nos diz que a palavra *comunicação* deriva do latim *communicare*, cujo significado seria “tornar comum”, “partilhar”, “repartir”, “associar”, “trocar opiniões”, “conferenciar”. Portanto, historicamente, comunicação implica participação, interação entre eles, um emitindo informações, outro recebendo e reagindo. Para que a comunicação exista, portanto, deve haver mais de um pólo; sem o outro não há partilha de sentimentos e ideias ou de comandos e respostas. (AGUIAR, 2004, p. 11).

Podemos conceituar a palavra comunicação como sendo um processo de troca de pensamentos, ideias ou sentimentos, direta ou indiretamente e por meios técnicos. A palavra comunicação exige sempre dois elementos que interagem entre si. Interessa-nos sublinhar o sentido de comunicação como “estar em relação com”, para o qual todas as situações se voltam. Na literatura, identificamos o processo social de interação por meio da leitura.

Com respeito à comunicação dos códigos verbal e não verbal, Aguiar considera que “O primeiro organiza-se com base na linguagem articulada, que forma a língua, e o segundo vale-se de imagens sensoriais várias, como as visuais, auditivas sinestésicas, olfativas e gustativas.” (AGUIAR, 2004, p. 25).

As linguagens verbais e visuais, quando em discurso, constroem a narração, por meio de associações de complementaridade e de ampliação, de expressão e comunicação, entre as duas linguagens. A cor também é um recurso importante da comunicação e empatia junto ao público infantil.

Para Rui de Oliveira (1998, p.66), palavra e imagem são indissociáveis, mas cada uma se comporta de maneira diferente: “o limite da literatura é o limite da ilustração e vice-versa.”

O autor de obras literárias prevê um leitor específico e mantém uma comunicação à distância. Mas o receptor não é marcado, é um público possível. O processo comunicativo que o autor estabelece com o leitor, através da obra, é uma comunicação mediada ou pela palavra ou pela imagem. Isso acontece porque a

intenção comunicativa de todo artista ou escritor não é determinada por um sentido único; diz respeito a uma significação ampla, a ser compreendida de modos variados por leitores de todos os tempos e lugares. O leitor toma posição quanto ao fato narrado, interpreta-o segundo suas experiências.

Segundo Rui de Oliveira (apud OLIVEIRA I., 2008, p. 41), “a simples contemplação, a fruição unicamente formal é também um meio legítimo de leitura da ilustração.” E, dentro da obra, quanto mais integradas estarem as palavras, imagens e páginas melhor se dará a fruição, posto que a obra constituir-se-á como um universo singular de leitura.

### 1.3. O imaginário infantil e a questão da adaptação literária

Livros como *João Felizardo, o rei dos negócios* e *Sua Alteza a Divinha* estimulam a apreensão da narratividade via visualização, pois a ilustração traz em si a palavra, estimulando a leitura da narrativa verbal e capacitando o leitor a transpor o mundo real para o mundo dos signos visuais. O que ambos os livros apresentam em comum também é o fato de se aproximarem da narratividade oral, experiência anterior, cronologicamente, à leitura.

A autora Angela-Lago, ao realizar a leitura dos contos da tradição oral e adaptá-los, faz com que a leitura de suas obras seja um gesto ativo de descoberta para o leitor.

Mendes (2007), ao escrever sobre o processo de criação da autora, salienta que:

Ela não está interessada em ser a origem; está interessada em pensar, com os artistas do seu tempo, as questões que afligem a ela e a sociedade a que pertence. Se a utilização de uma série de recursos gráficos e citações a outros escritos ampliarem as possibilidades da sua escrita, ela os utilizará, não com o intuito de eliminar a origem, mas para incorporá-la e, assim, gerar uma obra maior, mais ampla e, talvez, mais próxima do inatingível real, sem sentir qualquer vergonha por esse ato de antropofagia. (MENDES, 2007, p. 31).

Para que esta “obra maior” possa existir, é importante existir um leitor que se permita o devaneio literário e que traga consigo alguns sentidos, para poder servir meramente como pretexto para suas novas ideias. Pois o sentido do texto não está só nele mesmo nem só no psicológico do leitor, ele acontece do encontro da mente com o texto, influenciado pela individualização e cultura.

[...] Iser insiste naquilo que ele chama de *repertório*, isto é, o conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessárias à sua leitura. Mas também o texto apela para um repertório, põe em jogo um conjunto de normas. Para que a leitura se realize, um mínimo de interseção entre o repertório do

leitor real e o repertório do texto, isto é, o leitor implícito, é indispensável. (COMPAGNON, 2003, p. 152).

Em outras palavras, é a partir de uma realidade denominada “repertório”, que se acrescenta a existência de “estratégias” utilizadas tanto na realização do texto por parte do autor, quanto nos atos de compreensão do leitor.

As obras de arte dão corpo a qualidades de sentimento que reverberam na interioridade do sujeito-receptor. Isso é chamado de efeito estético. Por mais intenso que esse efeito possa ser, ele nunca deixa de nos interrogar cognitivamente, pois obras de arte são também formas de sabedoria. Ao mesmo tempo que falam à nossa sensibilidade, elas convidam a razão a se integrar ludicamente ao sentir. (SANTAELLA, 2001, p. 16).

Mais do que qualquer outro gênero, a literatura infantil trata não de uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens, um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. “Essas várias linguagens, esses vários códigos (linguísticos, visuais, sociais, culturais) estão orquestrados de modo a atribuir sentidos ao universo ficcional.” (TURCHI, 2004, p. 39).

Quando há a presença de várias linguagens ou de vários códigos no texto literário para criança, o espaço movimenta o imaginário, estabelecendo várias pontes que ligam os diversos tipos de conhecimento.

O imaginário pode ser definido como uma simbiose entre imagem e magia. E, se nesta simbiose ao entrar a memória coletiva com os seus ditos, mitos e ritos, tem-se então o imaginário em sua melhor expressão.

Rui de Oliveira (apud OLIVEIRA I., 2008, p.44) acha importante refletir sobre a questão do próprio imaginário do pequeno leitor e acredita que “uma das funções primordiais da ilustração é criar a memória afetiva e feliz da criança.”

Gaston Bachelard (1990) – em seu livro *O ar e os sonhos – ensaio sobre o movimento*, cuja primeira edição data de 1943 – explica que as imagens em movimento desempenham um papel importante em nossa vida. A imaginação criadora transfigura as palavras. O pensamento, em linguagem nova, enriquece a si mesmo e à língua. O ser torna-se palavra, que se revela como uma manifestação do dinamismo da mente humana.

Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens aberrantes, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente* [...] não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. (BACHELARD, 1990, p. 01).

Segundo o autor, “Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade*.” (BACHELARD, 1990, p. 01).

A abertura da experiência da novidade pode ser atribuída às imagens geradas a partir da literatura, pois a palavra escrita se perpetua e gera outras palavras e outras imagens, aguçando o imaginário.

Durand (1993) classifica os contos de jogos da imaginação.

Os jogos, muito antes da sociedade adulta, educam a infância no seio de um legado simbólico arcaico – geralmente transmitido pelos avôs e avós e sempre através da muito estética pseudo-sociedade infantil. (DURAND, 1993, p. 83).

O fato é que mais do que a iniciação imposta pelos adultos, os contos dão à imaginação e à sensibilidade simbólica da criança a possibilidade de “jogar” em plena liberdade.

A imaginação revitaliza e fecunda a vida psíquica, porque contém uma força vital, agregadora e transcendente de todas as demais atividades conscientes. A imaginação é importante, pois dá condição de conceber todos os tipos de possibilidades futuras e de compreender o passado de modo valioso para a sobrevivência.

Gianni Rodari (1982) comenta a função criativa da imaginação, mostrando a importância da fantasia na vida do ser humano: “é realmente condição necessária da vida cotidiana, pois as mudanças da realidade dependem de pessoas criativas que saibam fazer uso da imaginação.” (p.139).

Angela-Lago, como escritora-ilustradora, tem os contos da oralidade como princípio; respeita-os, criando um clima que propicia o desenvolvimento da imaginação do leitor. Nota-se que suas ilustrações dialogam com o texto, esforçando-se por criar um discurso próprio que não resultou das redundâncias com o texto. Propõe ao texto uma série de possibilidades não visualizadas da forma verbal na obra.

Do ponto de vista artístico, em consequência de sua imaturidade, a criança demonstra uma percepção diferente e especial daquela vivenciada pelo adulto. Maria José Gordo Palo e Maria Rosa Duarte de Oliveira, no livro *Literatura Infantil – Voz de criança* (2007), afirmam que o pensamento infantil favorece o imaginário.

[...] E é justamente nisso que os projetos mais arrojados de literatura infantil investem, não escamoteando o literário, nem o facilitando, mas enfrentando sua qualidade artística e oferecendo os melhores produtos possíveis ao repertório infantil, que tem a competência necessária para traduzi-lo pelo desempenho de uma leitura múltipla e diversificada. Leitura que segue trilhas, lança hipóteses, experimenta, duvida, num exercício contínuo de experimentação e descoberta. Como a vida. (PALO; OLIVEIRA M., 2007, p. 11)

É no exercício contínuo de experimentação e descobertas, abordado na citação acima, que Angela-Lago experimenta as artes plásticas, as artes gráficas, o pincel e o computador para permear esteticamente o imaginário do leitor.

O estético na literatura infantil faz uso das linguagens verbais e não-verbais e ambas se realizam de maneira diferente em cada situação comunicativa, pois as características pessoais e psicológicas de cada um interferem em sua maneira de emitir e receber mensagens.

Mesmo com tantos obstáculos a serem superados, Angela-Lago desafia o leitor a construir novas possibilidades de leitura, respeitando a liberdade criadora do leitor criança. Como afirmou Nakano (2007, s/p), “Livre de conceitos marcados, de caminhos determinados, mas agente sobre conceitos e caminhos. Pois essa liberdade não é o vazio. É a gama de possibilidades de uma mente instintiva e integral.”

O leitor vivencia, por meio das leituras verbais e não-verbais, a transformação da personagem. Vivência esta que se dá mediante o poder

transformador da literatura – do poder imaginativo do ser humano evidenciado pelas várias possibilidades da linguagem (imagética e não-imagética).

Nos séculos XX e XXI, os contos de fadas recontados por Angela-Lago, cujas origens remontam aos milenares contos populares de tradição oral, revitalizam não apenas as vozes de contadores de histórias espalhados pelo mundo, mas principalmente pelo vivo interesse de crianças e jovens pela literatura de tradição oral que é reproduzida com as mais sofisticadas técnicas digitalizadas.

São os traços da modernidade que permitem postular que a consciência da tradição, antes representada pelos diálogos de gerações, é expressa ao mesmo tempo, por permanência e por rupturas e constitui uma marca essencial na produção literária da escritora Angela-Lago.

No prefácio do livro *Contos Tradicionais do Brasil*, Luís da Câmara Cascudo (1996) insiste na importância do conto popular tradicional como formador de uma memória emocional, social e antropológica.

O conto é um vértice de ângulo dessa memória e dessa imaginação. A memória conserva os traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa. (CASCUDO, 1996, p. 13).

De acordo com esse autor, o conto precisa ser velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado e persistente nos repertórios orais. Cascudo (1996) chama-nos atenção para o processo de construção da narrativa: a memória como arcabouço estruturante e a imaginação com seus acréscimos e transformações, pela inserção dos detalhes que ganham sentidos ampliadores.

Através de sua obra, Angela-Lago resgata a tradição oral, contribuindo para que ela se mantenha viva mediante as inúmeras possibilidades de leitura oferecidas para seu público, que pode apresentar percepções diferentes de acordo com sua vivência.

As obras *João Felizardo, o rei dos negócios* e *Sua Alteza a Divinha* são adaptações feitas pela escritora-ilustradora Angela-Lago, que preenche o lugar do

contador de história contemporâneo. Essas suas adaptações podem ser consideradas obras independentes que representam acréscimos à literatura infantil.

Comparar as adaptações com o texto original consiste em decodificar os métodos adotados em suas concepções, a forma com que a adaptadora brasileira Angela-Lago construiu os novos contos.

Angela-Lago teve de pensar em soluções para a estética e oralidade propostas nos contos originais, com o objetivo de alcançar a literariedade. Comprovar-se-á que o caráter artístico das novas versões foi resgatado por meio de soluções diversas. Podemos supor que houve uma compensação, uma maneira de trocar sem perder, no sentido de transpor a multiplicidade de sentidos dos textos-fontes para os novos textos. O uso do *nonsense* em Angela-Lago colabora com essa multiplicidade de significados.

No presente estudo, entende-se por literatura a linguagem que encerra em si múltiplos significados. Ezra Pound (1973) afirma que a “Literatura é linguagem carregada de significados” (p. 32) e que “Grande literatura é simplesmente carregada de significados até o máximo grau possível.” (p. 40). Isto é, mais rico é o texto quando sugere muitos sentidos. Esses significados podem ser entendidos como possibilidades. No texto literário infantil, inúmeras possibilidades de entendimento, interpretação, experiência sensorial são condensadas em unidades verbais e não-verbais, de modo que nada tenha um único significado. O resultado desta leitura que é sugerida pela obra, é o literário.

Algumas comparações entre as versões selecionadas serão apresentadas ao longo da dissertação, para que se possa traçar e revelar similaridades e ambivalências entre as adaptações e, conseqüentemente, suas inter-relações conceituais com as obras-fontes.

Uma versão se constitui como original, pois aquele texto, com uma determinada proposta e realizado daquela forma é única. A escolha textual conduz a um resultado, e cada resultado pode conduzir a diferentes recepções e interpretações.

As adaptações são criações e exigem um poder criativo. Sabemos que elas dependem e, ao mesmo tempo, não dependem das obras nas quais se fundamentaram. As adaptações dependem porque os textos não foram criados a

partir do nada. Não dependem porque o adaptador fez escolhas que resultarão em uma estética própria, e porque será recebida por outro público, em outro contexto. Os fatores temporais e espaciais são relevantes para as novas versões dos contos, pois o contexto em que são criados apresenta essas influências fazendo com que as obras sejam atualizadas.

A leitura que Angela-Lago faz dos textos-fontes é uma leitura particular dela, como acontece com todo e qualquer leitor. Nesse processo de recriação, significados foram perdidos e novos significados foram criados, constituindo-se como novas obras.

Campos (1992) nos diz que:

[...] tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. (CAMPOS, 1992, p. 35).

Embora Campos (1992) se refira aqui à tradução, pode-se afirmar que, na adaptação também quanto mais inçado de dificuldades o texto, mais recriável, mais sedutor.

Em comparação com a tradução, a adaptação é considerada mais transgressiva em relação ao texto original. Ela é mais ousada, pois é aquela que se modifica e se assume como tal.

Uma série de alterações compõe as versões de Angela-Lago, tornando os contemporâneos contos da oralidade um tanto diferentes dos textos-fontes. E a percepção de que Angela-Lago promoveu consideráveis mudanças no texto fica ainda mais clara quando se realiza as comparações.

Nas adaptações da escritora-ilustradora, os contos são ilustrados, o que faz com que a experiência do leitor seja mais interativa e lúdica.

Na criação de Angela-Lago, o imaginário é trabalhado pela palavra e ilustração, que, de forma atrativa, estabelecem o pacto com o leitor. Por meio deste

ludismo, a autora rompe com as marcas da autoridade, de verdade absoluta e propicia o caráter comunicativo.

Em referência aos estudos realizados, a primeira obra que constitui o *corpus* é *João Felizardo, o rei dos negócios* que faz parte de uma série de livros de Angela-Lago, cuja imagem não foi elaborada com o intuito de dar explicações ao texto ou agregar apenas valores estéticos; mas ampliar as possibilidades de leitura, como objeto artístico que é. A combinação entre texto verbal e texto imagem neste livro é observável, pois o leitor pode cada vez mais apreciá-lo como um conjunto.

A segunda obra do *corpus* de análise é *Sua Alteza a Divinha*. Obra na qual há elemento estrutural de cunho científico-tecnológico para a elaboração de ideias e, nesse sentido, assegura o pacto com o leitor.

É válido enfatizar que a seleção dos contos, que compõem nosso *corpus* de estudo, se deu pelo fato de serem adaptações de contos da tradição oral, contadas e ilustradas pela mesma autora e que contemplam algumas características em comum, que serão abordadas mais adiante.

É mister, no que diz respeito à compreensão das duas obras de Angela-Lago, já que são frutos da tradição oral, conhecer uma outra versão de *João Felizardo, o rei dos negócios* e *Sua Alteza a Divinha*, pois esse conhecimento é um fator primordial para uma observação mais eficaz das obras analisadas. Portanto ao ler o texto-fonte, há necessariamente diferenças na compreensão do texto novo que podem abrir espaço a novos tipos de interpretação e/ou eliminar possíveis interpretações extraídas do texto original.

Os conflitos em *João Felizardo, o rei dos negócios* e *Sua Alteza a Divinha* asseguram que a conquista do amadurecimento, equilíbrio e felicidade é fruto das dificuldades enfrentadas pelas personagens no decorrer das narrativas.

Os contos “João sortudo” e “A princesa adivinhona”, presentes na íntegra no Anexo D e Anexo E, respectivamente, apresentam estruturas narrativas semelhantes aos contos recontados por Angela-Lago. Por exemplo, na busca de realização da personagem, cujo modelo foi definido por Wladimir Propp (1970).

Do modelo estrutural de Propp é possível extrair cinco variantes presentes nos contos: aspiração, viagem, obstáculo ou desafio, mediação e conquista do

objetivo (final feliz). Essas invariantes multiplicam-se em variantes que correspondem entre si.

**Tabela 1 – Aplicação do modelo estrutural de Propp**

Invariantes	Variantes	
	“João sortudo”	“A princesa adivinhona”
1 – Aspiração	João pretende investir na felicidade.	Um rapaz deseja casar com a Princesa.
2 – Viagem	João parte em busca da realização de seus sonhos.	O rapaz parte com o objetivo de casar-se.
3 – Obstáculo	A personagem é diversas vezes enganada no caminho.	A personagem enfrenta obstáculos.
4 – Mediação	Ela acredita que finalmente teve sorte.	Ela tem êxito ao formular e decifrar as adivinhas.
5 – Conquista	Livra-se dos obstáculos e vence.	Casa-se com a Princesa.

**Fonte:** A autora (2010)

Nota-se que cada conquista corresponde a um fim e a um começo. Esta analogia existente entre as invariantes da narrativa ficcional e real explica a fascinação que, através dos séculos, continuam a exercer sobre as crianças, seus leitores.

As matrizes estruturais (Invariantes) se mantêm nesse universo, cumprindo, assim, o papel de reatualizar as provas iniciatórias do imaginário.

Angela-Lago seleciona enredos e situações aparentemente simples, seus contos, diferentemente dos mitos, cujos heróis possuem essência parcialmente divina, mostram o herói com características humanas, geralmente uma criança ou um jovem que deve enfrentar provas que permitirão seu amadurecimento.

A autora apresenta uma releitura dos contos da oralidade, com adaptações na forma e no conteúdo. Em sua obra, o padrão narrativo da oralidade, o uso de linguagem coloquial, as frases curtas e as repetições, bem exemplificam o que dizem Palo e Oliveira M. (2007, p. 51): “Escrever como se fala; eis aí a tarefa a que se coloca o narrador do texto literário infantil para captar o repertório do seu público numa comunicação direta e envolvente.”

Benjamin (1984) explica que as melhores narrativas escritas são aquelas que se parecem com as histórias orais, contadas por anônimos narradores. E Angela-Lago, ao aproximar a linguagem escrita da falada, faz isso. A linguagem é adequada à leitura de crianças e suas imagens são intrigantes.

Coelho (2000) distingue os contos por categoria. E ao adotarmos suas concepções classificatórias, podemos afirmar que o conto “João Sortudo” (Anexo D) é um conto acumulativo, com história “encadeada”, muito popular. Angela-Lago explora essa espécie de narrativa, transformando-a na história muito divertida chamada *João Felizardo, o rei dos negócios*.

Na mesma esteira de concepções, o conto “A princesa adivinhona” (Anexo E), adaptado e intitulado por Angela-Lago de *Sua Alteza a Divinha* é um conto jocoso ou facécia, com uma narrativa breve, centrada no cotidiano e na comicidade, vulgaridade das situações, gestos ou palavras. Neste tipo de conto

A constante psicológica será a imprevisibilidade, o imprevisto do desfecho, da palavra ou da atitude da personagem. Pode deixar de ter uma finalidade moral. Mas um sentimento de aprovação, crítica, repulsa ou apenas fixação de caracteres morais. (COELHO, 2000, p. 182).

Ou seja, o conto jocoso ou facécia, de acordo com Coelho (2000) é uma narrativa em que, para além do humorismo, existem as situações imprevistas.

No entanto, a qualidade dos livros de Angela-Lago e a condução de sua leitura dependem da integração entre a palavra e a ilustração, pois as duas linguagens desenvolvem a história.

**II. A arte da representação verbal e não-verbal na obra: *João Felizardo, o rei dos negócios***

A relação entre a imagem e seu contexto verbal é íntima e variada. (SANTAELLA; NOTH, 1999, p. 53).

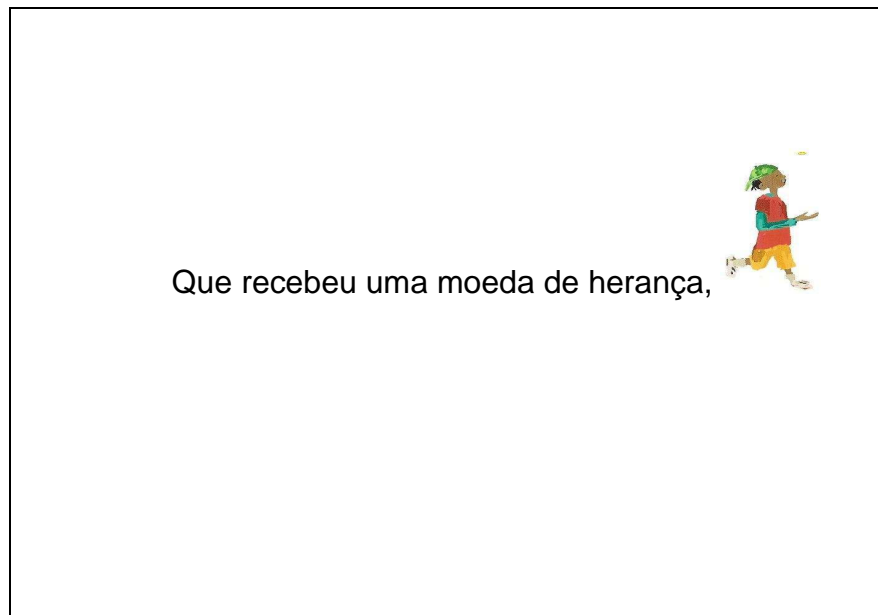
## 2.1. As técnicas da modernidade na adaptação do conto da oralidade

Editado originalmente no México em 2003, por Angela-Lago, com o título *Juan Felizario Contento: el rey de los negocios*, o livro *João Felizardo, o rei dos negócios* é uma releitura de um conto popular, compilado pelos irmãos Grimm, conhecido como *João, o rei da barganha* que, em suas primeiras versões, por ter servido por sete anos a seu amo, o protagonista recebe como recompensa uma moeda de prata do tamanho de sua cabeça, conforme consta no conto “João Sortudo”, presente no Anexo D. A relação de intertextualidade é feita a partir de elementos da narrativa subtraída da literatura clássica em analogias verbais e visuais.

O conto de tradição oral, recolhido por Jacob e Wilhelm Grimm, é a clássica fábula de enganadores e enganados. No conto traduzido e adaptado por Angela-Lago, a personagem João também efetuará inúmeras trocas com sequências similares às histórias resgatadas pelos Grimm: a história de um homem que recebe de herança apenas uma única moeda e sai mundo afora em busca de tranquilidade.

No conto “João Sortudo”, na versão dos irmãos Grimm, pela editora Iluminuras, 2001 (Anexo D), a história é verbalmente delineada e não há ilustrações. A personagem João é apresentada como um homem trabalhador. E as descrições são feitas através de comparações: “E deu-lhe uma moeda de prata do tamanho de sua cabeça.” (GRIMM, 2001, p.15)

Em *João Felizardo, o rei dos negócios*, de Angela-Lago, na edição da editora Cosac Naif, 2007, nota-se que a consolidação da imagem associada ao texto literário destinado às crianças é favorecida pela utilização da computação gráfica e que o poder da síntese da escrita contrasta com a exuberância das ilustrações em cores, que são feitas com técnicas digitalizadas pela própria autora, e a personagem João é pintada como um menino, que recebe de herança uma moeda de ouro, como consta na Figura 01.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 01** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

A estratégia utilizada na composição desta narrativa foi descontextualizar o relato clássico pela adaptação do “Era uma vez”, a propósito do que fala Angela-Lago:

Posso também ter o olhar onipresente e onisciente do narrador de contos de fada, que sabe tudo o que acontece no reino do “era uma vez”. Foi a perspectiva que escolhi no livro *Juan Felizardo contento*. Coloquei mini-câmera nas nuvens e nelas deslizei para acompanhar a viagem de Juan. Não me preocupei com proporções. Os objetos e personagens são maiores ou menores de acordo com a sua importância na narração e a necessidade de serem vistos. (ANGELA-LAGO, 2007, p. 29).

O desenvolvimento do projeto imagético torna-se claro na observação do aumento da proporção dos bens adquiridos pela personagem João e também das personagens de acordo com seu destaque no momento da narrativa.

Nota-se através do texto ilustrado de *João Felizardo, o rei dos negócios* que todos os elementos constitutivos da narrativa ilustrada estão presentes no cenário. O equilíbrio é dado pela visualidade e suas leis espaciais. Mas eles só se destacam, só

aparecem em evidência, quando a narrativa por meio da palavra acontece, de acordo com a sua importância na narração e a necessidade de serem vistos.

Nesta breve narrativa estruturada em forma de lengalenga (algo que se repete), a nova personagem João de Angela-Lago, ao contrário da clássica (Anexo D), não atravessará povoados, uma vez que sua viagem vai desde o cemitério, passando pela cidade, ladeando bairros, para chegar a um espaço reservado e íntimo.

Através da interpretação do fato da história começar em um cemitério, percebe-se todo o trabalho realizado pela autora em relação ao espaço que deixa de ser meramente ilustrativo e passa contextualizar o momento da vida da personagem. O leitor poderá perceber que o conceito de morte pode não ser uma perda por completo, é o início de uma nova etapa, é o começo de uma transformação. E é nesse ambiente incomum que se inicia a saga da personagem que, no cemitério, recebe de herança uma moeda, que troca por um animal, e troca por outro e por outro. Ela passa a compreender que a riqueza está justamente na brevidade e simplicidade: em um cavalo veloz, em um burro lento, em um porco sossegado, em uma cabra esperta, em um pássaro [...] e, mais ainda, em “Uma pena tão leve...” (ANGELA-LAGO, 2007, s/p), de acordo com o que apresenta a Figura 02 e a Figura 03, ou naquilo que ela simboliza. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1992, p. 721-725): “A pluma é, com efeito, símbolo de um poder aéreo, liberado dos pesos deste mundo.”



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 02** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 03** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

A ilustração revela uma perfeita oportunidade para a reflexão sobre a oposição entre aparência e essência em seu valor simbólico sem, contudo, deixar de

lado a linguagem simples, acessível, divertida e agradável que permeia o imaginário do leitor.

Segundo o depoimento da própria autora, passa a ser um meio para a compreensão de que algumas perdas são equivalentes às oportunidades para uma reconciliação dos opostos ideológicos:

Para cada época da vida é bom ter um conto de fadas para nos nortear e nos habituar com as mudanças psicológicas que nos acontecem. *João Felizardo* é o conto do envelhecimento, é aprender que perda também é ganho. E que é importante se desfazer, pouco a pouco, de tudo que é desnecessário para se chegar ao realmente necessário. E o essencial é nada, é a leveza, é o que Niemeyer fala: um sopro. *João Felizardo* é também um livro do agora, quando pensamos na possibilidade do fim do capitalismo – não acabou o comunismo? Ele seria o livro perfeito para comemorar o fim do capitalismo. (ANGELA-LAGO, 1998, s/p).

Na versão clássica de Grimm (2001), presente no Anexo D, diferentemente da versão de Angela-Lago, que suprime as falas de todas as personagens, o narrador sublinha as intenções duvidosas de outras personagens: “se gosta tanto dela, troco minha vaca por seu cavalo”; “para lhe agradar, eu troco; dou-lhe o porco pela vaca”; “Preciso ganhar alguma coisa na troca”. O narrador, também, deixa claro que a personagem João é enganada por não saber distinguir o valor de seus bens e por diversas vezes evidencia os reclames de João: “Como deve ser bom cavalgar nas costas de um cavalo!”, “O que eu não daria para ter uma vaca assim!”, “Detesto carne de vaca, é muito dura para mim!”. Além disso, à personagem João, de “João o sortudo”, não lhe *sobrou*, ao final, *uma pena tão leve*, mas, sim, a “feia e pesada pedra”. (IRMÃOS GRIMM, 2001, p. 15-18).

João Felizardo, de Angela-Lago, é um menino comum aos outros, mas inclinado a seguir o princípio do prazer. E obedecendo a essa inclinação, não sofre nenhum castigo da sorte. A questão passa a ser o que fazer para atingir o objetivo almejado, apesar da situação adversa. O herói de *João Felizardo, o rei dos negócios*, faz suas barganhas com êxito, no reconto de Angela-Lago, e contribui para a inovação do texto, criando história sem moralidades, abandonando o tom sentencioso comum às histórias do século XIX. À sua ilustração adaptativa se pode dirigir muitas questões, pois comporta diversas leituras, visto que propõe a

desordem instaurada pelos códigos, visual e verbal, a partir de permutas semânticas.

Em *João Felizardo, o rei dos negócios*, a história é contada não só pela palavra, mas por meio da linguagem imagética digitalizada. As imagens são realizadas de modo que cada uma represente várias possibilidades de leitura. Culminando em imagens carregadas de significados, tais como: a paisagem esboçada, a cidade que se espalha, transborda nas páginas, destaca a personagem João e faz o leitor se perder num caos entre a cidade que vai ficando para trás e o plano de areia que vai deixando a personagem caminhar sob o céu azul, observado na Figura 04.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 04** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

Neste instante, é possível descobrir o porquê de Felizardo, como preconizava o próprio nome, se sentir feliz “por um imenso segundo”. (ANGELA-LAGO, 2007, s/p).

## 2.2. Processo artístico: os códigos linguísticos na versão literária infantil

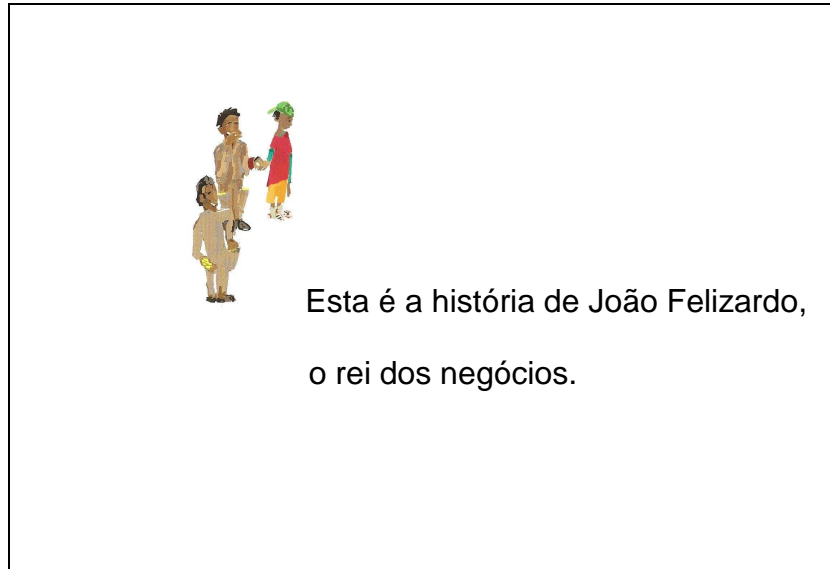
Em *João Felizardo, o rei dos negócios*, o formato e a cor do livro – grande e vermelho – fazem jus à qualidade das imagens. A ilustração, com tonalidade vermelha e marrom, principia o trabalho a começar pela capa desprovida de moldura, como mostra a Figura 05. Esta composição amplia a dimensão da ação desenrolada pelo traçado marrom que insinua um cemitério cheio de túmulos com cruzes. Ainda na capa, a imagem de João Felizardo caracteriza a personagem principal.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 05** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

João, que a princípio encontra-se junto aos dois parentes enterrando um defunto, segundo o texto visual representado na Figura 06 e na Figura 07, recebe apenas uma moeda, enquanto os outros dois homens têm as mãos cheias delas, sendo possível reconhecer a diferença: o sorriso no rosto dos homens, o movimento de suas mãos, os bolsos cheios de ouros e a mão estendida do menino cabisbaixo.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 06** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 07** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

Ao receber a herança, a personagem João Felizardo, o rei dos negócios – como expressam as palavras que a define no título da história –, parte em busca de seus desejos. No caminho encontra outras personagens e, na medida em que efetua as trocas, que no momento lhe convém fazer para satisfazer a sua vontade, a

ilustração passa a receber a vivacidade da luz e cor sobre a superfície do papel e a firmeza do traçado no branco da página.

Na palavra e na imagem, as informações não são redundantes, ao contrário, apresentam novidades para o leitor, não são apenas correferências, ou seja, não só se referem ao mesmo evento, elas se referem uma à outra. E, como efeito, cria uma conexão entre os dois códigos, que permite uma maior eficácia na comunicação.

Nesta edição de *João Felizardo, o rei dos negócios*, em que um código apoia-se no outro, é o reconhecimento que aumenta a eficácia da comunicação, que não diminui a pluralidade das interpretações. A autora faz da economia narrativa a multiplicação das possibilidades de leitura. Ela enfoca apenas a essência da história. As características dos objetos de troca são descritos sem apresentar valores semânticos. O pássaro – último objeto de desejo do menino –, por exemplo, no ato de virar a página, voa e já não existe nenhuma palavra para defini-lo. A imagem passa a ser dominante na narrativa verbal, como um todo estrutural.

Além das menções acima, a autora em sua engenhosa interpretação dirige o olhar do leitor para a ilustração elaborada por técnicas digitais, fazendo das páginas quadros-telas que ampliam o verbal e oferecem diferentes ângulos à visão, o que instiga a fantasia (ou a memória). Cada pequeno trecho de seus quadros é um desfile de personagens e histórias paralelas.

Os conceitos de Wölfflin (1984) sobre a arte visual – apresentados em seu livro *Conceitos fundamentais da história da arte*, cuja primeira edição é de 1915 – aplicados às obras ilustradas ganham o sentido dado à narrativa adaptada e atualizada de Angela-Lago.

Vejamos como Angela-Lago, em *João Felizardo, o rei dos negócios*, apresenta alguns desses conceitos sobre estilos artísticos da visibilidade:

a) Pictórico;

Neste estilo pictórico, são mais valorizados a textura e o grafismo do que o contorno. O contorno deixa de ser uma linha contínua e aparece uma área terminal indefinida.

De acordo com o ilustrador Camargo (1995, p. 43), “O estilo pictórico não está preocupado com a forma e o volume dos objetos, mas com as impressões visuais que essas formas e volumes provocam.”

Angela-Lago não faz a vista seguir pelos traçados laterais e deslizar para baixo, como figura de superfície delimitada, e sim, faz com que ela seja levada mais para o fundo. As diversas partes parecem avançar ou recuar no espaço. Conforme apresentado na Figura 08.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 08** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

b) Profundidade;

No conceito de profundidade, percebe-se a ausência de alinhamento na linha de terra, o paralelismo com as margens do papel é evitado e há preferência pelas diagonais. Na Figura 09, a linha desapareceu. Não há uma fronteira nítida entre sombra e luz. Tudo o que é plano procurou ser arredondado e ao mesmo tempo o espaço parece mais profundo.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 09** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

c) Forma aberta;

Para ilustrar este conceito, é possível observar que as personagens não estão posando para um quadro, elas parecem que logo vão mudar de posição, o que dá às ilustrações bastante dinamismo.

De acordo com Wölfflin (1984, p. 135), o estilo de forma aberta excede a si mesmo em todos os sentidos e pretende parecer ilimitado.

A autora opta pela impressão do movimento, a figura isolada da personagem João Felizardo é orientada de modo oblíquo em relação ao espectador, como apresenta a Figura 10.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 10** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

d) Obscuridade ou clareza relativa;

No modo de obscuridade ou clareza relativa na representação das imagens, não há preocupação em conceber a totalidade dos objetos, eles são representados parcialmente, cujo destaque é apenas dado aos seus elementos mais característicos.

Os diversos objetos não se apresentam com toda a clareza, estando em parte velados, excitando o mais possível a imaginação no sentido de imaginar o oculto.

A “moldura” recobre em partes as figuras e as meias figuras se introduzem no quadro. Como exemplo de obscuridade, nota-se os cortes nas imagens, identificados na Figura 11.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 11** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

e) Unidade;

Ao apreciar a unidade, sabe-se que as figuras participam de um movimento único, globalizador, integrando todos os elementos da ilustração.

Na contracapa, verificada na Figura 12, por exemplo, percebe-se, em traços incertos e repetidos, o caminhar de uma das personagens pelo cemitério, com os túmulos esboçados desde o princípio ao fim dela.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 12** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

Estas categorias utilizadas por Wölfflin, acima apresentadas, se enquadram na definição de função estética defendida por Camargo (1995).

Além desta função, é possível reconhecer na obra *João Felizardo, o rei dos negócios* outras funções das ilustrações. Uma delas é a função simbólica, de representação de uma ideia.

Segundo Rui de Oliveira (2008),

Nem sempre a compreensão da imagem narrativa é integral para o pequeno leitor. O poder simbólico de uma ilustração em um livro para crianças e sua capacidade de se perpetuar na memória estão muito além de uma simples nomeação. (OLIVEIRA R., 2008, p. 41).

Como exemplo do poder simbólico de uma ilustração, expresso por Camargo (1995) e Rui de Oliveira (2008), visualiza-se, em algumas páginas de *João Felizardo, o rei dos negócios*, o esboço discreto de uma mulher e um homem, ambos nus, um de frente para o outro e próximos no espaço da página, como pode ser observado na Figura 13.



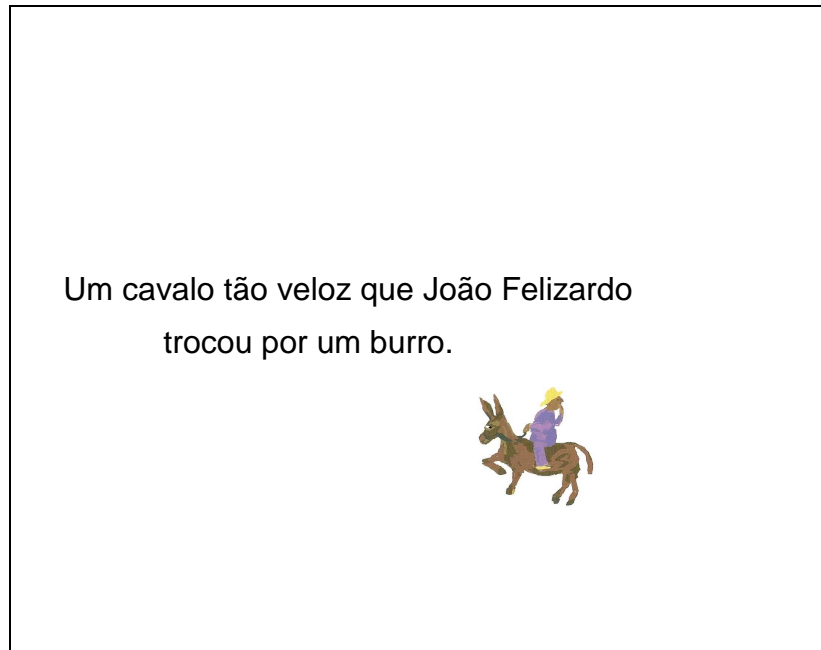
**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 13** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

Com essas imagens, a ilustradora chama a atenção para o caráter metafórico da história, que não é apenas a história da personagem João Felizardo, mas uma história mais abrangente, de caráter sócioeconômico e cultural. Ao pequeno leitor, a compreensão desta imagem narrativa poderá realizar-se de forma incompleta, como elucidou Rui de Oliveira (2008).

Se nos basearmos na teoria da imagem e a palavra, de Kibédi-Varga (1989), notaremos, em *João Felizardo, o rei dos negócios*, a correferência entre a palavra e a imagem, ou seja, a obra alcança o segundo grau decrescente dos três graus existentes de união entre palavra e imagem, definidos pelo autor. Em vários momentos, a linguagem verbal e não-verbal aparecem na mesma página, pois a imagem refere-se à palavra, ilustra-a e dinamiza-a, embora se refiram ao mesmo real, independentemente uma da outra.

Em *João Felizardo, o rei dos negócios*, há também a interferência, terceiro e último grau de união entre palavra e imagem, segundo Kibédi-Varga (1989). Nota-se que a palavra e a imagem estão separadas espacialmente, uma da outra, embora na mesma superfície bidimensional, de acordo com a Figura 14.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 14** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

Vários estilos convivem no trabalho plástico ilustrativo da autora, permitindo que se acrescente o caso da autorreferencialidade, abordado por Santaella (2001), que ocorre quando cada código mantém-se simultâneo na relação entre os demais, oferecendo outras leituras que transcendem a palavra.

Na autorreferencialidade, os graus de união pela equivalência entre a imagem e a palavra estão presentes e se alternam nas páginas. A este tipo de ilustração associada a um texto, presente em *João Felizardo, o rei dos negócios*, Rui de Oliveira (1998) classifica como ilustração narrativa. Na obra, palavra e imagem são indissociáveis, portanto, os limites entre ambas, por receberem influências mútuas, desaparecem, como se verifica na analogia das páginas de Angela-Lago, representadas pela Figura 14 e Figura 15.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 15** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

Sobre a diferença entre narrar e mostrar, Booth (1980) retoma alguns comentários usados por Fielding, Dickens e George Eliot: “tudo quanto mostra serve para contar; a linha entre mostrar e contar é sempre, em certa medida, arbitrária.” Diz ainda que, o juízo do autor está sempre presente e evidente a quem saiba procurá-lo. E “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer.”

O leitor infantil e/ou juvenil, além de recuperar a tradição pela leitura, se insere na narrativa. Há muito o que ler, recuperar e criar a partir das pistas do trabalho visual da ilustração. O texto é repleto de elementos não ditos (interditos) – como os diálogos no ato da troca – que o leitor deve preencher, mas estes espaços não se oferecem à imaginação arbitrária: o texto apoia a interpretação do leitor através de seus próprios meios de trabalho visual.

É imprescindível voltar a olhar as imagens das páginas anteriores para confirmar as nossas possíveis hipóteses, pois a ilustração tem o poder de penetrar nos vazios causados pela ausência de palavras e gerar novas molduras no livro ilustrado, à livre escolha.

Nakano dá sua palavra ao texto visual:



Um mesmo olho obsequioso requer a cena do cemitério, que vai ir ocupando um ângulo menor, nas sucessivas imagens. Se olharmos bem, advertiremos que essa tumba e em seus arredores está gerando uma notável intriga, tão capital no relato que até os mortos cobram voltando-se contra a injustiça. [...] Um leitor ao que lhe resultam naturais as vicissitudes de um sistema cujo valor supremo é material. Tão acostumado a essa materialidade como *Juan Felizario Contento* está à fugacidade infantil do instante em que é dono de algo que lhe cativou: um cavalo veloz, uma cabrita travessa, um porco preguiçoso... e mais. Mas o sentido deste álbum não se esgota, e pede uma segunda leitura que nos descubra tanto a retórica posta na imagem – os gestos, as discórdias, as alianças dos personagens que Juan deixa atrás [...] (FERNÁNDEZ, 2006, s/p). Tradução livre.<sup>1</sup>

A ilustração descaracteriza a semântica do medo que a figura do esqueleto poderia desencadear no leitor infantil e faz o resgate de elementos relacionados ao imaginário medieval corporificado na página. Esta introdução no enredo imagético do esqueleto, feita pela ilustradora, dá-se através de um clima de descontração e riso, pois sua participação esboçada na história, só assusta e afasta as personagens da obra e não o leitor, pois o último se simpatiza com a caveira apresentada na Figura 17 e na Figura 18, por sua graciosidade.

---

<sup>1</sup> Un mismo ojo obsequioso requiere la escena del cementerio, que va ir ocupando un ángulo más pequeño, en las sucesivas imágenes. Si miramos bien, advertiremos que esa tumba y en sus alrededores se está gestando una notable intriga, tan capital en el relato que hasta los muertos cobran volviéndose contra la injusticia. [...] Un lector al que le resultan naturales los avatares de un sistema cuyo valor supremo es material. Tan acostumbrado a esa materialidad como *Juan Felizario Contento* lo está a la fugacidad infantil del instante en que es dueño de algo que lo ha cautivado: un caballo veloz, una cabrita traviesa, un cochino perezoso...y más. Pero el sentido de este álbum no se agota, y pide una segunda lectura que nos descubra tanto la retórica puesta en la imagen – los gestos, las discordias, las alianzas de los personajes que Juan deja atrás [...] (FERNÁNDEZ, 2006, s/p)



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 17** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 18** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

Esse elemento místico pode ser entendido como uma pré-disposição natural de se crer em algo que é desconhecido, sobrenatural, herança esta trazida da Idade Média; uma época, de onde é possível trazer, segundo Goff (1994, p. 41), “[...] as nossas raízes, o nosso nascimento, a infância, mas é também um sonho de vida

feliz de que ainda mal saímos.” Um mundo “do qual temos ainda uma memória nostálgica: o tempo dos nossos avós. Uma Idade Média à qual ainda estamos ligados pelo fio, não cortado, da oralidade.” (GOFF, 1994, p. 41).

Ao final, sobrou apenas à personagem João Felizardo uma pena, ilustrada na Figura 19 e na Figura 20.



**Fonte:** Angela-Lago (2007, s/p)

**Figura 19** – Ilustração para *João Felizardo, o rei dos negócios*.

E, o rei dos negócios “foi feliz por um imenso segundo.” (ANGELA-LAGO, 2007, s/p). No entanto, um segundo pode ser imenso?

Provavelmente sim, se a imensidão de um segundo consistir na intensidade do que for vivido e se este for intenso deverá ser imprescindível que se perca a noção do tempo, o que possibilita a ideia de múltiplos sentidos e a postulação de diversas leituras.

Nestas palavras do narrador, ainda, reconhecemos a maneira consistente com que a personagem João vive o momento, e que ela tem consciência de que é um momento importante que precisa ser autenticamente vivido.

Em uma análise do texto-fonte “João sortudo”, comparando-o à adaptação de Angela-Lago, é possível identificar também, em seu desfecho, a felicidade da personagem João, ao livrar-se de seu último martírio, conforme consta no Anexo D.

No reconto de Angela-Lago, a solução, via imaginário, ajuda o leitor infantil a perceber que desejos e problemas podem ser solucionados numa espécie de “final feliz” não moralizante. Para Bettelheim (1980), o final feliz de narrativas para crianças não é sinônimo de engodo ou alienação. Pelo contrário: o final feliz motiva e comove o leitor.

Angela-Lago (2008) acredita que no papel tudo é ficção. O espaço bidimensional da folha de papel, onde o desenho é feito, é o espaço físico de representação que pode se refratar, divergindo e convergindo imagens como vozes de um diálogo. Nele nada tem concretude e é possível construir imagem que, de outra forma, seria impossível.

Esta atmosfera fictícia, mágica, criada pelo diálogo texto-imagem, é um elemento fundamental para a leitura interativa, palavra e imagem.

Sobre ficção, às questões relacionadas ao fazer literário, o crítico argentino Saer, em seus artigos em que trata da narração-objeto e do conceito de ficção, afirma que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção e chama de “fantasia moral” o senso comum que coloca a verdade em um lugar hierarquicamente superior ao reservado à ficção. Sendo assim, a verdade pertenceria ao campo do objetivo e o ficcional estaria relacionado ao subjetivo. No primeiro campo, estariam as obras de gêneros como a biografia, a autobiografia, os livros rotulados pelas editoras como sendo de não-ficção e outros gêneros que dizem expressar a verdade. Apesar de ser encarada como o oposto disso, Saer (1999) avalia que a ficção não deve ser entendida como um tipo de texto que deu as costas a uma suposta realidade objetiva: o salto da ficção rumo ao inverificável não significa que faz uma reivindicação do falso.

Sabe-se que a ficção depende da invenção dada ao real, sob a ótica autoral, da seleção e combinação dos elementos que a constitui para criar assim sua referencialidade. A história ilustrada por Angela-Lago de João Felizardo, a personagem, representa um viés específico do mundo, tem singularidade em relação ao mundo real, autonomia que Saer (1999, p. 26) denomina de “narração-objeto”, carrega um fim em si mesma, uma figuração particular que cria um mundo próprio, “um verdadeiro cosmo dentro do outro”, como salienta o autor. E é essa narração que consegue o estatuto de objeto único que pode ser considerado ficção – obra de

arte literária composta por sentidos metafóricos que causam indeterminações de sentidos.

Essa indeterminação de sentido, no entanto, não esconde sua pertinência nem diminui em nada sua eficácia. Muito pelo contrário: as imagens confusas, inacabadas dessas narrações, suas alusões enigmáticas [...], a existência singular de seus caracteres resultam [...] muito mais verossímeis que tantos discursos pretendidamente racionais, políticos, econômicos, científicos, religiosos, filosóficos que traficam, misteriosos, com a opressão, e se atribui a autoridade de seu, para quem os sustentam desde logo, proveitosa certeza. (SAER, 1999, p. 28). Tradução livre.<sup>2</sup>

A obra literária recorta o real por verossimilhança, sintetiza-o e interpreta-o sob o ponto de vista do narrador.

Sendo assim, manifesta, através do fictício e da fantasia, um saber sobre o mundo e oferece ao leitor um padrão para interpretá-lo. Veículo do patrimônio cultural da humanidade, a literatura se caracteriza, a cada obra, pela proposição de novos conceitos que provocam uma subversão do já estabelecido. (CADERMARTORI, 1987, p. 23).

Desse modo, o reconto de Angela-Lago se destaca pela criatividade aplicada à adaptação, dando origem a outras manifestações artísticas, pela elaboração do código verbal e não-verbal no livro.

O livro infantil ilustrado é um produto cultural no qual convivem o texto ilustrado, projeto gráfico, técnicas de ilustração e os recursos das artes gráficas. É o enlace verbal e visual um dos principais traços distintivos da modalidade infantil que faz a inclusão de mundos. Contudo, ainda são poucos os textos que, ocupando-se

---

<sup>2</sup> Esa indeterminación de sentido, sin embargo, no empana su pertinencia ni disminuye en nada su eficacia. Muy por el contrario: las imágenes confusas, inacabadas de esas narraciones, sus alusiones enigmáticas [...], la existencia singular de sus caracteres resultan [...] mucho más verosímiles que tantos discursos pretendidamente racionales, políticos, económicos, científicos, religiosos, filosóficos que trafican, sibilinos, con la opresión, y se atribuyen la autoridad de su, para quienes los sustentan desde luego, provechosa certidumbre. (SAER, 1999, p.28).

da literatura para crianças, respeitam e interpretam essa natureza compósita do objeto com o qual lidam, como faz Angela-Lago.

Em *João Felizardo, o rei dos negócios*, o texto escrito conta uma história imaginada. A imagem complementa e transcende a história, a ponto de cada parte de uma imagem poder gerar outras histórias. O texto e a imagem juntos dão ao leitor o poder de multiplicá-las pela via do imaginário.

As imagens apresentam o real, mas uma realidade ficcional vista pela artista. Nas formas ilustrativas das personagens, predominam o aspecto caricatural, o desenho de contornos irregulares, conduz o leitor a formar uma ideia generalizada da representação daquele objeto.

Angela-Lago contribui para a inovação do conto infantil, por meio da releitura, abandona, sem dúvida, o tom pedagógico-utilitário. Ela conta, para isso, com o auxílio da ilustração que suporta diversas leituras, destrói a ordem estabelecida, o convencional, propondo a desordem da visualidade instaurada em *João Felizardo, o rei dos negócios*.

A leitura do reconto em versão ilustrada de Angela-Lago requer um enfoque interdisciplinar, sendo que os problemas que suscita não só restringem a teoria da literatura, a psicanálise ou a arte, mas também reclama um diálogo entre elas. Além disso, uma obra pode ser apreciada a partir do papel ativo que ela possibilita ao seu destinatário. De acordo com Cadermartori (1987, p. 50), é através do leitor que a obra se incorpora ao horizonte de expectativas de um dado grupo, constituindo-se em agentes de mudanças. Nesse sentido, seria possível examinar a obra de Angela-Lago, sob o viés da recepção em outra ótica, o que poderia ser objeto de estudo para outra pesquisa.

### III. A comicidade da palavra e da imagem na obra: *Sua Alteza a Divinha*

A composição da ilustração e da página é o elo que pode permitir a ligação entre os aspectos arcaicos e contemporâneos do livro. (OLIVEIRA R., 2008, p.67).

### 3.1. As marcas da antiguidade no reconto do conto da tradição oral

A tecnologia tem dado suporte à evolução do livro. O homem tem inventado as maneiras de aumentar e diferenciar a produção de seus escritos. Todos com basicamente o mesmo objetivo: contar uma história. E a mesma história pode ser recontada de forma diferente, o que favorece a pluralidade e diversidade cultural.

Atualmente, encontramos livros produzidos com as mais diferentes matérias: pano, madeira, metal e plástico. Há livros infláveis e impermeáveis para serem lidos em ambientes com água. Livros com cheiros, com apliques, envelopes e bolsos. Livros com “origami” (dobraduras de papel), com *pop-ups* (encaixes e dobraduras de papel formando “esculturas” instantâneas ao virar de página) e livros-jogos, como é o caso de *Sua Alteza a Divinha*, de Angela-Lago, 2000, pela editora RHJ.

*Sua Alteza a Divinha* é um livro de desafios. Ao mesmo tempo em que conta uma história na qual a vida das personagens desafiadas depende de decifrar/adivinhar, também instiga o leitor a ler o texto de forma diferente [...]. (MENDES, 2007, p. 48).

É um livro que propõe uma viagem pelo mundo das adivinhações visuais de forma lúdica, mesclada por uma sensação estranha de liberdade. A autora convida seu leitor a participar das peripécias de suas personagens, tornando-o cúmplice de suas experiências.

Como cada livro precisa de uma solução específica, nesta obra, a imagem exerce um papel de extrema importância na tarefa de contar a história. As ilustrações presentes não são apenas ornamentais e decorativas, mas representam a diversidade, a pluralidade, a riqueza em informações visuais que fazem parte de uma leitura. O gênero dessas ilustrações é narrativo, por estarem as imagens associadas ao texto. Segundo Oliveira R. (1998), a característica principal desse gênero é o fato de contar histórias por meio de imagens.

Todo o conjunto dos textos curtos e das imagens atua dinamicamente no espírito infantil, pois a linguagem visual, criada pela autora, estabelece relações entre a linguagem verbal da cena, tendo como eixo temático algo fundamental para as crianças: o brincar de descobrir.

Há, em todo o texto, uma preocupação em adequar a linguagem, em termos das expressões usadas e de seus significados, à compreensão infantil. Palavra e imagem se conjugam harmonicamente para levar o leitor a raciocinar e a inventar, realizando um processo do pensamento que se concretiza na escrita e na ilustração pelo diálogo contínuo entre ambas as técnicas da linguagem. O que é expresso na linguagem verbal por meio da escolha entre diferentes classes de palavras e estruturas semânticas é, na ilustração, dirigida ao público infantil, expresso no tom da cor, ou nas diferentes estruturas e composição.

Assim como acontece em outros tipos de linguagem, a leitura imagética é uma sucessão de escolhas. A ilustradora Angela-Lago, por exemplo, ao desenhar, opta por cores, formatos, elementos de cena, características físicas das personagens, tudo para aumentar o grau de expressividade da imagem e provocar no observador a descoberta de novos significados que surgem a partir do processo de leitura e interpretação das iluminuras.

Em *Sua Alteza a Divinha*, a palavra e a imagem se entrelaçam, amalgamam-se em uma expressão única. E em suas páginas, as ilustrações aproximam-se, propositalmente, das iluminuras medievais, e essa referência aos primórdios da ilustração de livros fornece a sua obra um caráter arcaico e ao mesmo tempo inovador para época.

Rui de Oliveira (2008, p. 50-51) afirma que “A cor é um dos elementos constitutivos da imagem narrativa que possui o maior poder emotivo e vocativo.” Em *Sua Alteza a Divinha*, a ilustração cinza na página de tom amarelado possui significado – até mesmo de ancestralidade – não menos importante que a ilustração em cores. O autor assegura que quando a obra literária infanto-juvenil se faz com uma aparente exiguidade de recursos, ela apresenta uma dificuldade de resolução muito mais complexa do que quando o artista dispõe da possibilidade da cor.

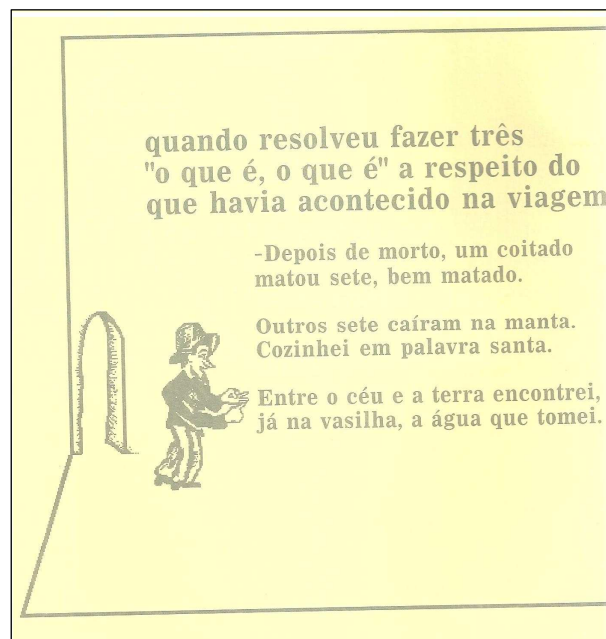
Em *Sua Alteza a Divinha*, a sequência de situações vai propondo enigmas, momentos em que as palavras são inscritas nas imagens, que pelo *nonsense* divertem o leitor infantil; estimulam sua imaginação criativa e, ao mesmo tempo, levam a ter consciência de que as palavras e imagens são elementos essenciais para que seja possível transmitir as ideias que nem sempre são evidentes no plano da narrativa, seja ela verbal, visual, ou verbal-visual, mas durante o ato da leitura

são assimiladas subliminarmente pelo leitor e atuam em sua formação de valores, comportamentos etc.

A versão de Cascudo (1996), intitulada de “A princesa adivinhona”, pela editora Itatiaia, presente no Anexo E, reúne em sua estrutura narrativa elementos similares ao encontrado em *Sua Alteza a Divinha*, de Angela-Lago. A perspicácia, como exemplo desta similaridade, é concretizada através do uso correto da palavra, e será o dispositivo de acesso à personagem masculina – detentor da sabedoria advinda da própria experiência – que tenta a sorte perante a corte. Observa-se também que os motivos que levam à formação das adivinhas, no trajeto das personagens até o palácio, pouco diferem em ambas versões.

Outras cenas ilustrativas e dignas de comparação são as cenas em que os pretendentes, das duas versões, lançam às princesas os desafios.

Em *Sua Alteza a Divinha*, temos a seguinte charada proposta por Louva-a-deus: “– Depois de morto, um coitado, matou sete, bem matado. Outros sete caíram na manta. Cozinhei em palavra santa. Entre o céu e a terra encontrei, já na vasilha, a água que tomei.” (ANGELA-LAGO, 1990, s/p), apresentada na Figura 20.



Fonte: Angela-Lago (1990, s/p)

Figura 20 – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

Percebe-se, ainda na Figura 20, a voz inibida da personagem Louva-a-deus, como nota-se pelas letras grafadas em tamanho menor que as letras da voz do narrador.

Em comparação com a passagem do texto-fonte de Cascudo (1996) presente na íntegra no Anexo E, temos a seguinte charada proposta pelo rapaz:

“Atirei no que vi, fui matar o que não vi. Foi com madeira santa, que cozinhei e comi. Bebi água não do céu... Um morto vivos levava. O que me serve de assento, acerte, para seu tormento.” (CASCUDO, 1996, p. 290-291).

Ainda que as passagens, apresentadas acima, sejam bastante diferentes no que diz respeito à extensão e à linguagem, Angela-Lago manteve indícios do texto de Cascudo (1996) de maneira a enfatizar o caráter lúdico da cena.

Já na comparação dos trechos que apresentam as penalidades que os pretendentes da princesa sofrem, caso não consigam solucionar e propor as adivinhas, o processo de modificação vai de levar uma surra, como apresenta a versão de Cascudo (1996), no Anexo E, a ir para a forca, como sugere a narrativa de Angela-Lago.

A adaptação de Angela-Lago, *Sua Alteza a Divinha*, lúdica e bem-humorada, chama a atenção e demonstra que um trabalho livre, em especial se baseado em “A princesa adivinhona”, não corrompe, mas, ao contrário, pode acrescentar-lhe valor literário.

Nota-se que, ao propormos uma interpretação de sentido mais aprofundada, mais possibilidades são geradas pelo conto de Angela-Lago, ou seja, embora o lúdico esteja presente em ambas as versões, a narrativa de *Sua Alteza a Divinha* é modificada – devido ao conjunto que o texto forma com a ilustração que, por sua vez, transmite uma série de situações cômicas, com personagens expressivas – e atualiza o conto da tradição oral.

### 3.2. Projeto lúdico: o cômico na adaptação ilustrada infantil

A obra *Sua Alteza a Divinha*, de Angela-Lago estimula os vários sentidos do leitor, despertando sua vontade de investigar, descobrir, pensar, levantar hipóteses, questionar e extravasar sua sensibilidade e imaginação.

Esta criação literária se fez com a voz do povo, que pôde sonhar através do contar com a palavra falada e, posteriormente, escrita. Atualmente, o sonhar ocorre através de novos códigos de linguagem como: a computação gráfica do livro – um recurso visual, que pode extrapolar o verbal e estabelecer uma relação imagem-texto, o que permite o leitor interagir com a obra.

Ao realizar esta interação, é possível reconhecer na obra analisada as influências que a tradição oral medieval exerce, principalmente por tratar do conto de uma princesa “expert” em adivinhações e um homem simplório, vulgarmente adjetivado de bobo e seu humorismo irreverente. São estas as características lúdicas que afloram o interesse do leitor.

Pelo elo da literatura paródica, o narrador introjeta o tolo na esfera do leitor e este adentra ao universo do tolo, rindo de suas peripécias, apoiando a personagem no seu propósito e quando pela incorporação da forma de tolo, desperta para a importância do espírito popular na obra. (CORDIOLI, 2001, p. 03).

Muitos elementos unem os contos populares à literatura infantil; a recorrência do elemento cômico é um deles. A comicidade abrange vários segmentos da narrativa, pois o humor é uma presença marcante na obra de Angela-Lago. O riso é frequentemente buscado na ligação com a cultura popular.

Aliás, o reaproveitamento das narrativas populares é uma tendência importante no cenário nacional. [...] A reatualização do imaginário popular estabelece uma ligação intrínseca entre o sentimento de pertença e as questões culturais. (TURCHI, 2004, p. 42).

É por meio do resgatar da linguagem oral, do fazer reviver as adivinhações, costumes, brincadeiras e jogos que se estabelece a aceitação do convite da participação ativa do enredo, permeado pelo desafio proposto por *Sua Alteza a Divinha* que, como personagem da literatura infantil, como tantas outras, integra o imaginário de um imenso número de pessoas e circula por diversas manifestações culturais.

Um dos procedimentos importantes da escrita de Angela-Lago, em *Sua Alteza a Divinha*, é o uso de jogos na narrativa, conferindo-lhe um caráter lúdico: jogos verbais remodelam frases e significados. O feito da autora, assim, mais do que reconstruir um conto, desafia as normas da linguagem usual. A linguagem é rica em sugestões lúdicas, com jogos de palavras e de sentido que resgatam a oralidade.

Para a construção do discurso cômico, a autora dispõe de alguns recursos e estratégias oferecidos pela língua, entre elas o trocadilho, que contribui para as inversões de raciocínio. Deter-nos-emos, aqui, nesse recurso utilizado pela autora.

Propp (1992) afirma ser o *trocadilho* um dos principais elementos da comicidade e da zombaria. Na teoria russa, esse recurso aparece como *Kalambur*, proveniente do francês *calembour*, e não passa de “um caso particular de argúcia”. (p.120).

Segundo Boriév (apud PROPP, 1992), o *trocadilho* é caracterizado como um jogo de palavras. O calembur é um dos tipos de argúcia. “É uma argúcia que nasce do emprego de instrumentos propriamente linguísticos.” (p.129). Mesmo que não especifique quais são esses instrumentos, podemos concordar com tal consideração, uma vez que o trocadilho nasce a partir de uma construção linguística, relacionando elementos do mesmo campo semântico.

Angela-Lago, com intuito de criar uma brincadeira verbal, usa o trocadilho no título, ao nomear a princesa de *a Divinha*.

O calembur desperta o riso “quando em nossa consciência o significado mais geral da palavra passa a ser substituído pelo significado exterior, ‘literal’.” (PROPP, 1992, p. 121).

O conto *Sua Alteza a Divinha* narra a história de uma princesa chamada de a Divinha que se dispõe a casar com quem vencê-la numa disputa de adivinhas. Ela “impõe aos candidatos, como forma de seleção, três adivinhações. Ao vencedor a

recompensa é sua mão, ao perdedor cabe a força como punição.” (CORDIOLI, 2001, p. 49). É de direito dos pretendentes também declinar suas proposições, sendo que a não decifração das adivinhações não implica punição para a princesa.

O período de aventuras vivenciado por Louva-a-deus tem início com a partida do aldeão de seu lugar de origem em direção ao castelo – local onde ocorrerá o desfecho e a conclusão da narrativa.

Louva-a-deus é, na esfera da ação do herói, segundo os estudos de Propp (1970), aquele que deixa o lugar de origem, envolvido numa aventura marcada pelas provas de difíceis superações.

Louva-a-deus, segundo informa o narrador, leva consigo uma “rosca envenenada”, presente de sua antagonista, a vizinha. Percebendo as intenções da audaciosa velhinha, a personagem atira a rosca para um cachorro. [...] Assim, o cachorro envenenado é devorado pelos urubus que também sucumbem, salvando, indiretamente, a vida do herói. A casualidade [...] também responde pelo suprimento das necessidades básicas da alimentação de Louva-a-deus. “Bateu um vento e caiu, em cima da manta, um ninho com sete ooooooovos de passarinho.” A utilização do livro de orações, como meio de propagação e sustentação do fogo, na preparação dos ovos é, igualmente providencial, como também o coqueiro encontrado “[...] lá pela terceira montanha [...]” (CORDIOLI, 2001, p. 51).

Em *Sua Alteza a Divinha*, a resolução das adivinhas, elaboradas pela princesa que gostava de fazê-las, implica a isenção da força da personagem protagonista e representa a ascensão do homem simplório, vulgarmente adjetivado de tolo, bobo a herói.

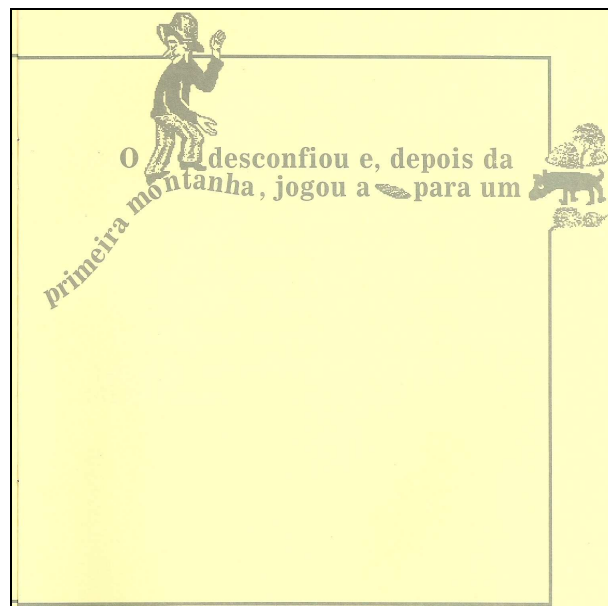
O que confere a heroicidade de Louva-a-deus não recai somente sobre o casamento com a princesa ou na aclamação popular, mas no uso correto do poder mágico da palavra. “O uso reiterado da palavra conduz à solução das adivinhas que, entrelaçadas ao enredo, respondem pela preservação da vida de Louva-a-deus”, salienta Cordioli (2001, p. 63). O desfecho dá-se com as respostas acidentais e ambíguas de Louva-a-deus às perguntas de Sua Alteza a Divinha, convertendo-se também em exemplar do uso de *trocadilhos*. Aspectos resgatados na obra com as adivinhas, as proposições de enigmas que ditam a sorte do interrogado são fenômenos peculiares do imaginário medieval. Cascudo (1994, p.65) argumenta

que: “Não se encontrou negro, amarelo, vermelho, branco, furta-cor sem o conhecimento pelas adivinhas e o encanto em propô-las e resolvê-las.”

Através do intercâmbio entre texto e ilustração, a narrativa, apoiada na cultura oral, trabalha pelas vias do elemento lúdico, a criatividade das personagens e do próprio leitor. Perspicácia e imaginação, neste jogo, são pré-requisitos exigidos, instrumentos que podem ou não assegurar a derrota do competidor. (CORDIOLI, 2001, p. 48-49).

A narrativa de *Sua Alteza a Divinha* está estruturada de forma simplificada. O uso reiterado de vocábulos e frases, subtraídos da oralidade, facilita a assimilação do texto. E as ilustrações em papel de seda dão mais dinamicidade ao texto devido ao efeito de movimento.

No início da narrativa, é conferido movimento ao livro com o texto verbal disposto de modo inclinado, representando a elevação de uma montanha e a personagem Louva-a-deus esboçada em sua superfície, conforme consta na Figura 21.



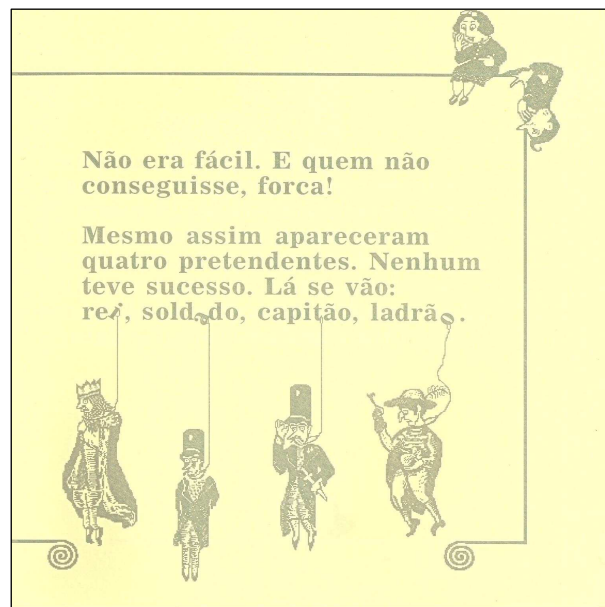
**Fonte:** Angela-Lago (1990, s/p)

**Figura 21** – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

Na Figura 22, é possível perceber a ressonância no código verbal e ideias de movimento. Nota-se, na ilustração, a desarticulação de vocábulos, insinuando o suporte da força que sofre uma inclinação devido ao simbólico peso dos elementos de uma parlenda suspensos pela força.

As parlendas são jogos rimados e ritmados das palavras e exercem atração sobre as crianças. Angela-Lago em sua obra literária faz uso da junção sonora entre imagem e palavra e nos mostra que é possível que o desenho e a poesia lúdicos façam parte de um mesmo texto, tornando-se uma criação simultânea originária de um único ato criador.

Em *Sua Alteza a Divinha*, cinco são os sujeitos da parlenda, mas apenas quatro elementos dos vocábulos aparecem no início da narrativa: rei, soldado, capitão, ladrão, evidenciando os candidatos que já foram eliminados do jogo e consagrando a vocalidade (sonoridade) na composição do texto. Angela-Lago deixa só para o final o aparecimento do quinto elemento da parlenda, o “moço bonito do seu coração”, que será observado na Figura 32.



**Fonte:** Angela-Lago (1990, s/p)

**Figura 22** – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

A vocalidade-eco é apresentada com nitidez e como índice de uma oralidade na cultura letrada.

Segundo Zumthor (1993, p. 35), os índices de oralidade são entendidos como tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer mutação pelo qual o texto passou, uma ou mais vezes, de estado virtude à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos.

Parte desses ecos decorre das compilações elaboradas por manter elos memorialísticos advindos da oralidade popular.

Essas compilações, no contexto medieval, citado por Zumthor (1993), refletem a escrita da tradição oral – decorrente da duração das oralidades que se repetem e se cristalizam em textos constituídos de forma mista (oral e escrito) –, no sentido de permanência assegurada pela transmissão oral – no sentido de performance sujeita à variação derivada das improvisações dos intérpretes. Essa vocalidade é observada nos dizeres que se repetem, de geração em geração, em correlato do tipo “era uma vez” presente nos contos de fadas, inclusive em *Sua Alteza a Divinha*.

Esta vocalidade reatualizada favorece a ciranda, por transparecer como índice, na modalidade escrita, como uma frase mecanicamente recordada na linguagem, como uma citação recorrente ou como uma cena que se repete de texto em texto em processos intertextuais.

São brincadeiras e cantorias conservadas pela tradição oral.

A ludicidade presente no quadro alicerça-se no resgate de fundamentos do acervo popular que tratam de aspectos culturais, trazidos ao longo dos anos, através do ato de contar e recontar. (CORDIOLI, 2001, p. 59).

As imagens também são lúdicas formas de representação dos elementos que aparecem no contexto.

As palavras (símbolos) “cachorro”, “princesa”, “Louva-a-deus”, “vizinha”, “vaca”, “rosca”, “urubus”, “sete ovos”, “ovo”, “coqueiro”, “trombeta”, “coroa” são substituídas por uma imagem gráfica correspondente. [...] Nesse caso, a palavra (símbolo) pode oferecer mais interpretantes, por se tratar de um símbolo icônico. (MENDES, 2007, p. 60).

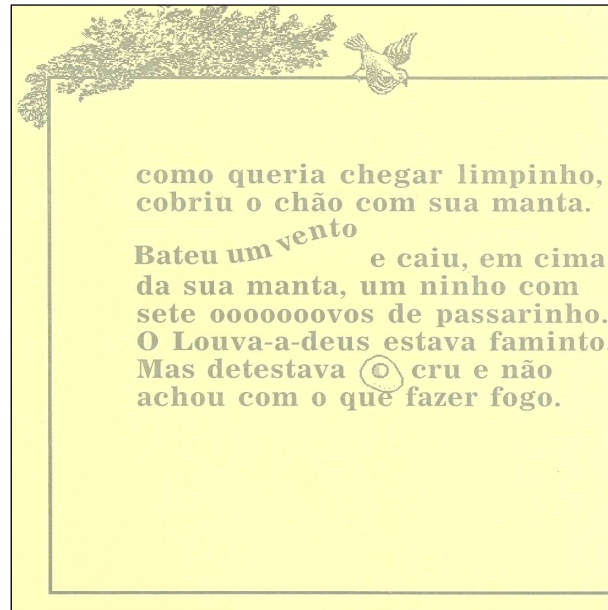
Observa-se na Figura 23 que foi ilustrada a mesma quantia de urubus mencionados na narrativa verbal.



**Fonte:** Angela-Lago (1990, s/p)

**Figura 23** – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

Ao apropriar-se do vocábulo “ovo”, através da reiteração da letra “o”, na Figura 24, Angela-Lago indica o número exato de ovos caídos – totalizando sete – sobre a manta de Louva-a-deus, indicando a “versatilidade de Angela Lago quanto a detalhes da ilustração”, como afirma Cordioli (2001, p. 61). Nota-se, ainda, na Figura 24, o vocábulo “vento” grafado torto para que o leitor visualize os efeitos do ar em movimento e o verbal transformado em visual e incorporado à palavra, como a imagem do ovo, simbolizando o próprio signo linguístico, no ato da leitura.



**Fonte:** Angela-Lago (1990, s/p)

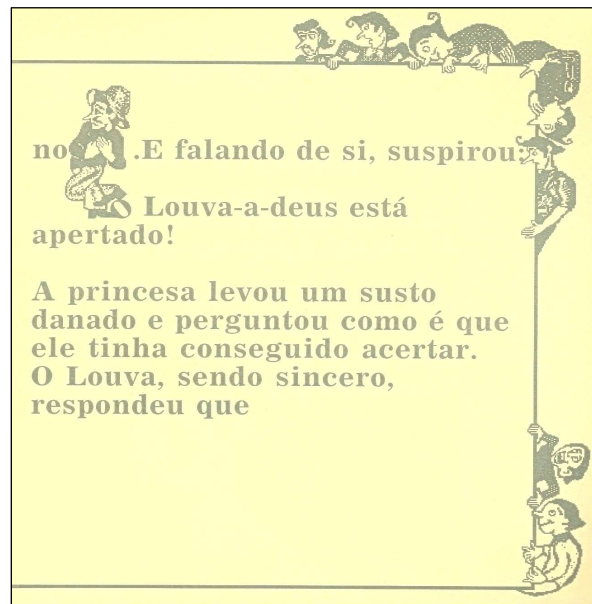
**Figura 24** – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

No castelo,

Diante da primeira adivinha, Louva-a-deus suspira admitindo estar angustiado, pois naturalmente não possui resposta. Na apresentação da segunda proposição, ele se dá conta de que a situação é-lhe um tanto desfavorável e deixa “escapular” a expressão – “o quadro está preto” – numa tentativa de retratar o instante de tensão e embaraço em que se encontra. Perante a caixa de estrume, que compõe a terceira adivinha, Louva-a-deus então exprime toda a sua aflição e desespero. Ao adotar uma conduta de total subestima, a personagem, por sua vez, serve-se da linguagem informal não com a intenção de acertar a resposta, mas para desabafar, aspecto que denota uma expectativa diversa daquela prevista pela Corte e pelo leitor. (CORDIOLI, 2001, p. 67).

O que se observa nas expressões populares utilizadas pela personagem e nas ilustrações é a perturbação de Louva-a-deus perante o questionamento da princesa. Os sentimentos são expressos por meio do jogo entre palavra e imagem. A aflição é observada em sentenças como:

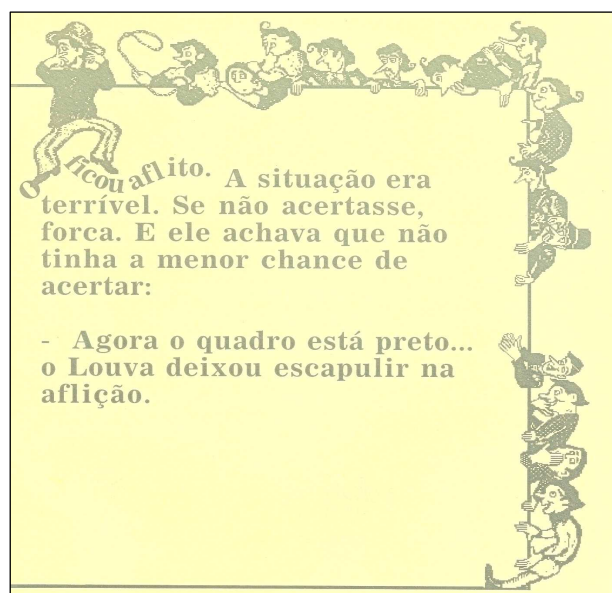
a) “– Louva-a-deus está apertado”. (ANGELA-LAGO,1990, s/p), observada na Figura 25;



**Fonte:** Angela-Lago (1990, s/p)

**Figura 25** – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

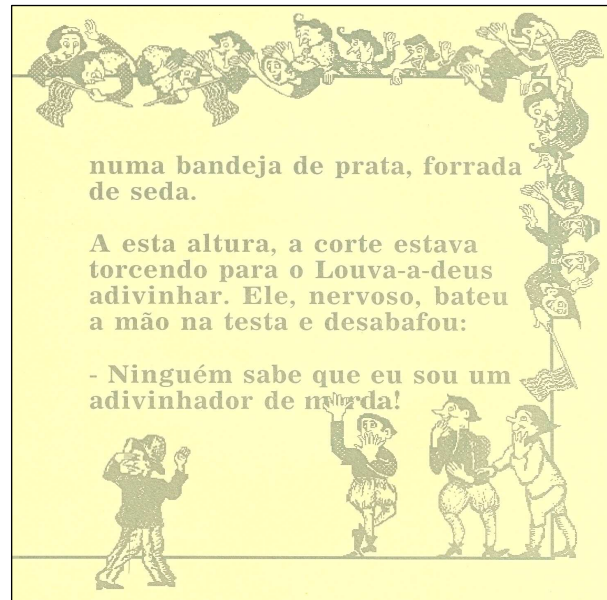
b) “– Agora o quadro está preto.” (ANGELA-LAGO, 1990, s/p), apresentada na Figura 26;



**Fonte:** Angela-Lago (1990, s/p)

**Figura 26** – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

c) “– Ninguém sabe que sou um adivinhador de merda!” (ANGELA-LAGO, 1990, s/p), visualizada na Figura 27.



**Fonte:** Angela-Lago (1990, s/p)

**Figura 27** – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

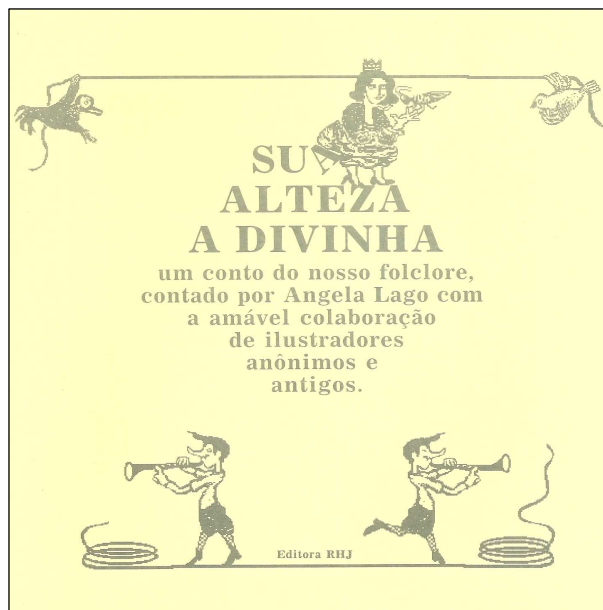
Nesse processo verbal e visual, durante o segmento narrativo, a narrativa vai-se construindo e deixando marcas, aspecto de cunho interpretativo, fazendo com que o leitor seja capaz de decifrar as charadas propostas por Louva-a-deus, porque a ele é dada autonomia.

Como base para suas ilustrações, Angela-Lago também faz uso de imagens produzidas por ilustradores anônimos e antigos.

As margens ou bordas são ludicamente ilustradas, pois

são constantemente desrespeitadas e invadidas, constituindo-se num limite que será sempre rompido pelas ilustrações gráficas, com um jeitinho aqui ou ali, por todo o livro: personagens, paisagens ou algum outro elemento se encarregará de não deixá-la intacta. Nessas bordas rompidas e desrespeitadas é que se concentra uma série de personagens secundárias [...] (MENDES, 2007, p. 52).

É como se as bordas fizessem parte da história, reforçando a tese do projeto gráfico presente na obra de Angela-Lago, no qual todos os elementos constituintes da obra adquirem um papel fundamental na construção da significação. O que é reforçado ao se observar, em uma das páginas da obra, exposta na Figura 28, a presença de dois pássaros sustentando uma borda superior e os flautistas fazendo subir as bordas que serão unidas para compor a moldura.



**Fonte:** Angela-Lago (1990, s/p)

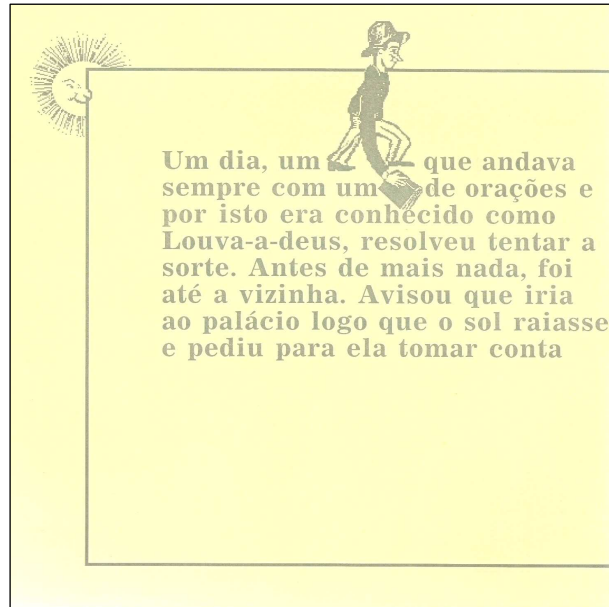
**Figura 28** – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

Em *Sua Alteza a Divinha*, o texto não-verbal é construído a partir da recuperação de aspectos que remetem ao vestuário do período medieval, pois sua ilustração é dotada de características, tais como estilo de roupa e sapatos que revelam “um código de estatuto social [...]”. (GOFF, 1994, p. 208).

Além do vestuário que remete ao período medieval, é possível perceber as distorções físicas em várias figuras, como ocorre nas ilustrações medievais. Angela-Lago deforma as imagens, a formatação do texto etc.

É possível observar a distorção das imagens em várias passagens da obra.

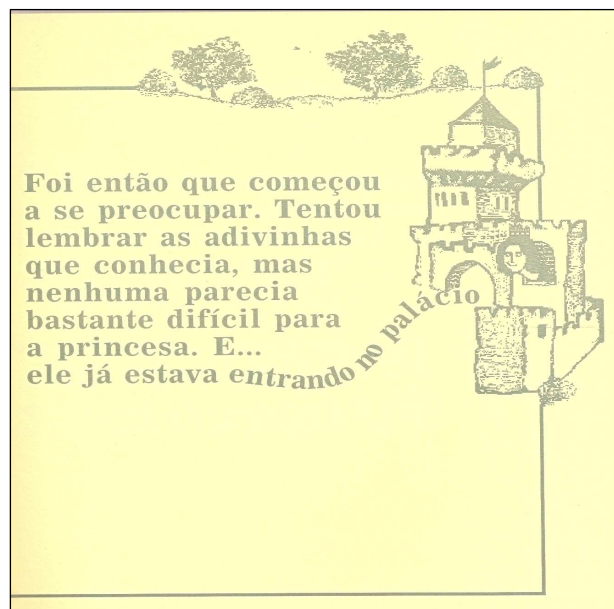
Observa-se que o braço da personagem Louva-a-deus é alongado, para que o livro ocupe seu lugar no texto verbal, como mostra a Figura 29.



**Fonte:** Angela-Lago (1990, s/p)

**Figura 29** – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

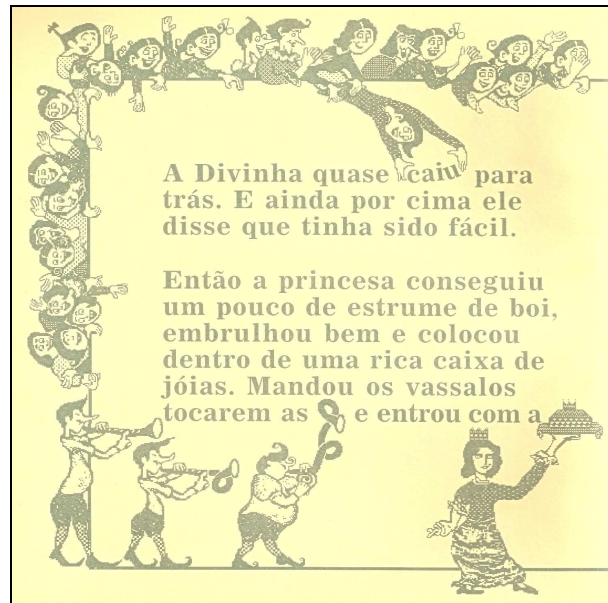
Nota-se o mesmo alongamento, a mesma distorção, no pescoço da princesa ao assomar-se a janela do castelo, de acordo com a Figura 30.



**Fonte:** Angela-Lago (1990, s/p)

**Figura 30** – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

Há deformidade, também, no formato da trombeta para que ocupe seu devido lugar junto ao texto verbal, comprovado pela Figura 31.



**Fonte:** Angela-Lago (1990, s/p)

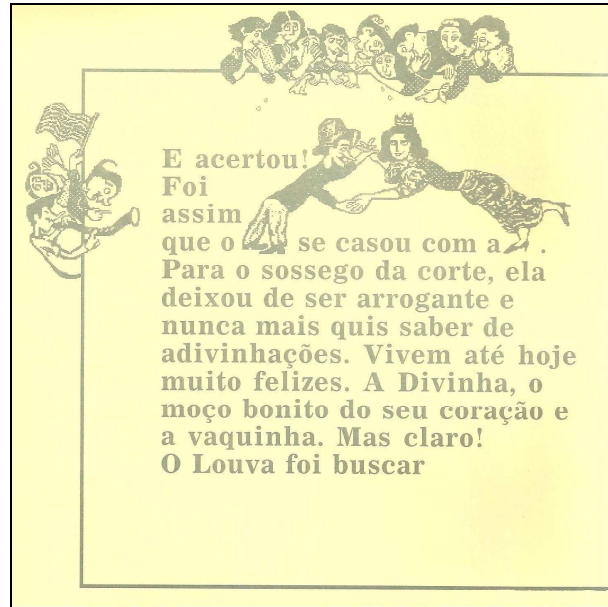
**Figura 31** – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

De acordo com Mendes (2007, p. 48), “O livro retoma a estrutura mítica do candidato a herói, que vence várias provações e, com a experiência adquirida, consegue o prêmio.” Reafirmando em forma de variantes, as invariantes de Propp (1970).

Os contos de fadas contemporâneos replicam a tradição, uma vez que culminam sempre no final feliz descrito na maior parte das vezes pelo fim do sofrimento e, finalmente, pelo casamento. Bruno Bettelheim (1980), em *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, enfatiza os finais felizes, associando-os à ótica platônica, como um ordenador do caos interior de crianças e adolescentes, com o intuito de aliviar tensões por meio de uma solução positiva.

Em “A princesa adivinhona”, de acordo com o Anexo E, “O rei fez o casamento e foram todos muito felizes.” (CASCUDO, 1996, p. 291).

Ao final da narrativa de *Sua Alteza a Divinha*, o final feliz é reforçado pelo aparecimento do quinto e último vocábulo que faltava na parlenda: o “moço bonito do seu coração”, observado na Figura 33.



**Fonte:** Angela-Lago (1990, s/p)

**Figura 32** – Ilustração para *Sua Alteza a Divinha*.

Os diferentes graus de adesão entre palavra e imagem, arrolados por Kibédi-Varga (1989), de correferência, quando palavras e imagens estão na mesma página, mas se referem ao mesmo evento; de interferência, quando palavras e imagens, embora esboçadas na mesma página, são separadas e se referem uma à outra; de coexistência, quando palavras são inscritas nas imagens, coexistindo dentro do mesmo espaço, estão presentes o tempo todo e se alternam em *Sua Alteza a Divinha*.

A essa tríplice tipologia, adiciona-se a autorreferencialidade, proposta por Santaella (2001), devido à relação simultânea entre palavra e imagem que é amplamente explorada por Angela-Lago. Do mesmo modo, concomitantemente, nota-se que as funções da ilustração exploradas por Camargo (1995) de pontuar, descrever, narrar, simbolizar, expressar e as funções estéticas e lúdicas também estão presentes na obra e essas funções não têm existência independente.

Após os estudos realizados, é possível afirmar que Angela-Lago, ao fazer uso dos dois códigos (verbal e não-verbal), não refuta a importância e os propósitos da existência do jogo entre os códigos utilizados na literatura infanto-juvenil e sim, reforça essa tese, ao explorar de várias formas possíveis e observáveis todos os recursos gráficos utilizados em sua obra.

A obra de Angela-Lago sustenta a qualidade estética incluindo, em seu projeto literário, a exigência de Turchi (2006) em relação à qualidade estética. De acordo com as concepções da autora, a qualidade estética manifesta-se na resistência que a obra impõe aos seus leitores, em seus enigmas. Portanto o livro *Sua Alteza a Divinha* é arte, é um convite à imaginação da criança, pois penetra nos vazios e atribui-lhes diversos sentidos.

Por um lado, a autora ampliou as possibilidades de complexidade narrativa da obra, já que a imagem colaborou com o texto oferecendo as pistas para a compreensão dos problemas. Por outro, reforçou o jogo formal, já que seria por meio do jogo entre o texto e a imagem que estes códigos poderiam ser experimentados, alterados e assimilados pelo leitor infantil.

## Considerações Finais

Esta pesquisa objetivou valorizar o importante trabalho que fez Angela-Lago, excepcionalmente para a criança, de recontar no papel as histórias tradicionais da oralidade, que contadas por diferentes vozes, embalaram o sono de gerações ancestrais. E até os dias de hoje, essas histórias são contadas, reinventadas e lidas para saciar a necessidade das pessoas por fantasias e por narrativas. Através do trabalho da autora, a criança tem a oportunidade de conhecer, de forma lúdico-inteligente, a imaginação e a sensibilidade com que o povo faz suas histórias.

A partir da inter-relação do projeto narrativo e do projeto imagético de *João Felizardo, o rei dos negócios* (Cosac Naify, 2007) e *Sua Alteza a Divinha* (RHJ, 1990), de Angela-Lago, foi possível perceber que a leitura dos livros infanto-juvenis de qualidade literária implica em estabelecer relações entre o que é contado por meio de sequências de páginas e como é contado. Reconhecendo, contudo, suas originalidades, recriadas pelo ato do reconto, da adaptação.

A discussão abarcou a literariedade resultante da junção e fusão da linguagem verbal e imagética na literatura infantil, revisitando o estilo e a função da ilustração à luz dos trabalhos de Heinrich Wölfflin e Luís Hellmeister de Camargo, entre outros autores. Alguns pesquisadores e seus pontos de vista particulares sobre o assunto da produção literária de Angela-Lago, como Rosemary Giudilli Cordioli, Mirta Glória Fernández, Renata Nakano, André Mendes e a própria autora, foram aplicados à sondagem das duas versões de Angela-Lago.

Ao retomarmos a história das origens da literatura infantil, seu surgimento no Brasil, e ao apresentarmos algumas teorias sobre ilustração, imaginário, tradição oral e comunicação foi-nos possível fazer uma breve incursão sobre alguns aspectos da literatura infantil, mostrando, de modo contextualizado, como as leituras de obras adaptadas podem despertar o imaginário do leitor, ampliando suas possibilidades de leitura.

Com a análise da obra *João Felizardo, o rei dos negócios*, baseada nos conceitos sobre ilustração de Wölfflin, e com a análise de *Sua Alteza a Divinha*, apoiada em dissertações referentes, reconhecemos a qualidade estética nas obras ilustradas, decorrente da junção e intersecção do verbal e não-verbal.

Verificamos a construção da literariedade, a partir das inter-relações palavra e imagem nas narrativas ilustradas de Angela-Lago, fazendo o reconhecimento dos recursos utilizados por meio da análise da construção textual imagética. Provando que é possível fazer uma reflexão sobre o uso da imagem na literatura infantil a fim de reconhecer sua função no texto ilustrado, contribuindo para a compreensão do trabalho de produção da obra infantil.

Confirmamos a hipótese de que as linguagens verbais e não-verbais, quando articuladas, se inter-relacionam a ponto de não permitirem uma hierarquização, no que diz respeito aos respectivos graus de importância no universo da literatura infantil, aumentando os graus de polissemia, sendo uma contribuição a mais para a plurissignificação na arte literária infantil.

Outras pretensões se descreveram sob dois aspectos: a) como Angela-Lago, diferente de muitos autores, desenvolve um projeto imagético concomitante e interligado ao projeto narrativo na sua criação do faz de conta da história; como a representação imagética na obra literária pode ser responsável por grande parte do interesse das crianças pela literatura infantil; b) apresentar a autora como uma escritora-ilustradora consciente do fazer literário que alcança, em sua totalidade, os componentes estéticos, elevando-os a posições alternantes no âmbito da história, como forma de compactuar o sentido do texto. Neste aspecto, o fazer literário da autora é o processo que mais evidencia a proposta da adaptação da narrativa infantil popular, pois transita no espaço ficcional, com uma postura próxima daquela do experiente contador de histórias.

A partir de um ângulo que permite a participação do leitor como co-autor, a escritora-ilustradora realça a importância das personagens, subtraindo-se à ação narrada, mas sem deixar, contudo, de garantir sua dupla participação.

Angela-Lago vem ajudando a criar a literatura infantil e juvenil, sintonizada com o nosso tempo, seus textos e ilustrações mesclam-se na revelação literária e podem ser encarados como contos de fadas modernos.

A grande contribuição de Angela-Lago à literatura infanto-juvenil está localizada no projeto narrativo e imagético das obras. *João Felizardo, o rei dos negócios* e *Sua Alteza a Divinha* são artes sequenciais de linguagens, imagens,

traços e cores. São livros como objetos artísticos, em que todas as partes estão interligadas harmoniosamente.

Outra pretensão foi não perder de foco a questão da literariedade. A literatura é tratada como arte. Ambas as obras de Angela-Lago apresentam-se como objeto de arte, pois para que uma obra se constitua como expressão artística é preciso que ela seja múltipla em sentidos, como salientou Ezra Pound (1973).

Tornou-se evidente que a qualidade literária de *João Felizardo, o rei dos negócios* e *Sua Alteza a Divinha*, é a que resulta do diálogo criativo e dinâmico entre texto e ilustração.

Em suma, os estudos aqui entrelaçados corresponderam ao nosso objetivo central de contribuir com um discurso crítico sobre o gênero infantil, enfatizando o reconto da tradição oral pela adaptação ilustrada de Angela-Lago. Bem como demonstrar que a literatura infantil, como qualquer outra expressão literária, merece a atenção da crítica literária.

## Bibliografia Geral

AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não verbal**. São Paulo: UNESP, 2004.

ANGELA-LAGO. **João Felizardo, o rei dos negócios**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *A leitura da imagem*. In: FNLIJ e Instituto C&A. **Nos caminhos da literatura**. São Paulo: Peirópolis, 2008.

\_\_\_\_\_. **Sua Alteza a Divinha**. Belo Horizonte: RHJ, 1990.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos** – ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões**: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. De Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CADERMARTORI, Lúgia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMARGO, Luís Hellmeister. **Encurtando o caminho entre texto e ilustração: homenagem à Angela-Lago**. Tese de Doutorado. UNICAMP, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ilustração do livro infantil**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. *Da tradução como criação e crítica*. In.\_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASCUDO, Luís Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1996.

\_\_\_\_\_. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

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

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria – Literatura e Senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CORDIOLI, Rosemary Giudilli. **De charadas e adivinhas: o continuum do contar em Angela Lago**. Tese de Mestrado. USP/SP, 2001.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Edições 70, 1993.

FARIA, Maria Alice. **Como usar a literatura infantil na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2006.

FERNÁNDEZ, Mirta Glória. **Reseña de libros**. Disponível em <<http://www.imaginaria.com.ar/18/5/juan-felizario-contento.htm>> Acesso em 19/07/2006

GOFF, Jacques Le. **O Imaginário Medieval**. Trad. Manuel Ruas. Portugal: Estampa, 1994.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *João Felizardo*. In: **Contos de Fadas**. Trad. de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2001.

KIBÉDI-VARGA, Aron. **Criteria for describing word-and-image relations**. Poetics Today, n.10, v.1, 1989, p. 31-53.

LIMA, Graça. *Lendo imagens*. In: FNJIL e Instituto C&A. **Nos caminhos da literatura**. São Paulo: Peirópolis, 2008.

MAIA, Gil. *O invisível, o legível e o invisível*. **Malasartes**, Porto, p. 03-08, n. 10, dezembro de 2002.

MARTINS, M. H. *Palavra e imagem: um diálogo, uma provocação*. In: MARTINS, M. H. (Org.) **Questões de linguagem**. São Paulo: Contexto, 1996.

MENDES, André. **O amor e o diabo em Angela Lago**: a complexidade do objeto artístico. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

NAKANO, Renata. *Percepção do ser: a narrativa de imagem em Angela-Lago*. 2007. Disponível em <[http://www.alb.com.br/anais16/sem08pdf/sm08ss10\\_03.pdf](http://www.alb.com.br/anais16/sem08pdf/sm08ss10_03.pdf)> Acesso em: 09/07/2009

OLIVEIRA, Ieda de. **O que é qualidade em ilustração na literatura infantil** – com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

OLIVEIRA, Rui de. **A arte de contar histórias por imagens**. Revista Presença Pedagógica, Rio de Janeiro, v.4, n.19. Jan/Fev. 1998.

\_\_\_\_\_. **Pelos Jardins Boboli**: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PALO, Maria José Gordo; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. **Literatura infantil** – voz de criança. São Paulo: Ática, 2007.

PINTO, J. B. **Pontos de literatura infantil**. São Paulo: FTD, 1967.

PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Ícone, 1986.

POUND, Ezra. **O ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1973.

PROPP, Wladimir. **Morphologie Du Conte**. Paris: Gallimard, 1970.

\_\_\_\_\_. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RODARI, Gianni. **Gramática da fantasia**. Trad. Antonio Negrini. São Paulo: Summus, 1982.

SAER, Juan José. **La narración objeto**. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1999.

SANDRONI, Laura Constância. **De Lobato a Bojunga, as renações renovadas**. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa**: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker, 2001.

\_\_\_\_\_; NOTH, Winfried. **Imagem** – cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1999.

TURCHI, Maria Zaíra. *O espaço da crítica da literatura infantil e juvenil*. In: \_\_\_\_ e SILVA, Vera Maria Tietzmann. (Orgs.). **Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2006.

\_\_\_\_\_. *O estético e o ético na literatura infantil*. In: CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. **Leitura e Literatura infanto-juvenil** – Memória de Gramado. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

## ANEXOS

### ANEXO A – Biografia da Autora

Nascida em Belo Horizonte, MG, em 1945, Angela-Lago é formada em Artes Plásticas, Ciências Sociais e Psicopedagogia Infantil. Dedicou-se, desde 1980, a escrever e ilustrar livros para crianças com muita competência.

Além dos seus próprios livros, ilustra, eventualmente, textos de outros autores. Como ilustradora, participou de exposições em Bratislava, Belgrado, Barcelona, Tóquio, Munique, Paris, Bolonha e outras cidades.

Seu livro de estréia foi *Sangue de Barata*, publicado em 1980.

Já recebeu importantes prêmios na França, Espanha, Eslováquia, Japão e no Brasil; e foi candidata brasileira ao Prêmio Hans Christian Andersen de Ilustração em 1990 e em 1994. Mas seu maior prêmio é quando uma criança lhe fala alguma coisa simpática, conclui Angela.

O trabalho de Angela-Lago é considerado singular pelo modo como combina recursos da literatura e das artes visuais para criar histórias e livros de imagens, com projetos gráficos, divertidos e bem elaborados.

Para a autora, a *Internet* já é a maior livraria e logo será a maior biblioteca. Seu *site* é: <http://www.angela-lago.com.br> e seu email, <literatura@angela-lago.com.br>.

Em relação à autora Angela-Lago, pode-se afirmar que graças ao reconhecimento representado pelas suas significativas premiações, ela passa atestado de maturidade para a literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea.

## ANEXO B – Obras da Autora

### Publicações de livros no Brasil: (Livros com texto e ilustrações da autora)

ANGELA-LAGO. **O fio do riso**. Belo Horizonte: Vigília, 1980. Belo Horizonte: RHJ, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sangue de barata**. Belo Horizonte: Vigília, 1980. Belo Horizonte: RHJ, 2005.

\_\_\_\_\_. **Uni duni e tê**. Belo Horizonte: Comunicação, 1982. São Paulo: Moderna, 2005.

\_\_\_\_\_. **Outra vez**. Belo Horizonte: Miguilim, 1984. Belo Horizonte: RHJ, 2005.

\_\_\_\_\_. **Chiquita Bacana e as outras pequetitas**. Belo Horizonte: Lê, 1986. Belo Horizonte: RHJ, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sua Alteza a Divinha**. Belo Horizonte: RHJ, 1990.

\_\_\_\_\_. **O Cântico dos cânticos**. São Paulo: Paulinas, 1992.

\_\_\_\_\_. **De morte**. Belo Horizonte: RHJ, 1992.

\_\_\_\_\_. **Coleção folclore de casa**. Belo Horizonte: RHJ, 1993.

\_\_\_\_\_. **Charadas macabras**. Belo Horizonte: Formato, 1994.

\_\_\_\_\_. **Cena de rua**. Belo Horizonte: RHJ, 1994.

\_\_\_\_\_. **Tampinha**. São Paulo: Moderna, 1994.

\_\_\_\_\_. **A festa no céu**. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

\_\_\_\_\_. **O personagem encajado**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995. Belo Horizonte: Editora RHJ, 2005.

\_\_\_\_\_. **Pedacinho de pessoa**. Belo Horizonte: RHJ, 1996.

\_\_\_\_\_. **Uma palavra só**. São Paulo: Moderna, 1996.

\_\_\_\_\_. **Um ano novo danado de bom**. São Paulo: Moderna, 1997.

\_\_\_\_\_. **A novela da panela**. São Paulo: Moderna, 1999.

- \_\_\_\_\_. **ABC doido**. São Paulo: Melhoramentos, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Indo não sei aonde buscar não sei o quê**. Belo Horizonte: RHJ, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Sete histórias pra sacudir o esqueleto**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A banguelinha**. São Paulo: Moderna, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Muito capeta**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.
- \_\_\_\_\_ & LOTUFO, Gisele. **A raça perfeita**. Rio Grande do Sul: Projeto, 2004.
- ANGELA-LAGO. **A casa da onça e do bode**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- \_\_\_\_\_. **A flauta do tatu**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O bicho folharal**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- \_\_\_\_\_. **João Felizardo, o rei dos negócios**. São Paulo: Cosac-Naif, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Um livro de horas**. São Paulo: Scipione, 2008.
- \_\_\_\_\_ & RIOS, Zoé. **AEIOU**. Belo Horizonte: RHJ, 2008.

#### **Ilustrações / livros no Brasil:** (Ilustrações para livros de outros autores)

- PAIVA, Garcia de. **O pintassilgo azul**. Rio de Janeiro: Brasil-América, EBAL, 1982.
- PIROLI, Wander. **Os dois irmãos**. Belo Horizonte: Comunicação, 1983.
- LIMA, Ricardo da Cunha. **Lambe o dedo e vira a página**. São Paulo: FTD, 1984.
- PRADO, Lucília de Almeida. **Cabriolé, o cabrito**. São Paulo: Global, 1985.
- MARTINS, Mauro. **Juca motorzinho**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- FRANÇA, Oswaldo. **A árvore que pensava**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CARVALHO, André. **Dourado**. Belo Horizonte: Lê, 1986.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. **Correspondência**. Belo Horizonte: Miguilim, 1986.
- ALVARENGA, Teresinha. **A mãe da mãe da minha mãe**. Belo Horizonte: Miguilim, 1988.
- COELHO, Ronaldo Simões. **O caso da Banana**. Belo Horizonte: Lê, 1990.

ALVARENGA, Terezinha. **Layla**. Editora Miguilim, Belo Horizonte, 1993.

MACHADO, Regina. **A formiga Aurélia e outros jeitos de ver o mundo**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.

PAES, José Paulo. **A revolta das palavras**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1999.

MACHADO, Regina. **Nasrudin**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000.

GULLAR, Ferreira. **O gato chamado gatinho**. São Paulo: Salamandra, 2000.

\_\_\_\_\_. **O touro encantado**. São Paulo: Salamandra, 2003.

**Publicações de livros no exterior:** (Livros com textos e ilustrações da autora).

ANGELA-LAGO. **The Banana Creak – Creak and Other Little Pests**. Tokyo: Kagyusha, 1991.

\_\_\_\_\_. **Chiquita Bandida y las otras diablitas**. Bogotá: Norma Editorial, 1991.

\_\_\_\_\_. **The party in the Sky**. Tokyo: Gakken, 1989.

\_\_\_\_\_. **The party in the Clouds**. China: Life, 1995.

\_\_\_\_\_. **Charadas macabras**. México: Ediciones Pietra, 1995.

\_\_\_\_\_. *Cena de Rua*. In: **The Best Picture Books of the World**. New York: Abhran Press, 1996.

\_\_\_\_\_. **De noche en la calle**. Caracas: Ekaré, 1999.

\_\_\_\_\_. **Juan Felizario Contento**. México: Fondo Economico de Cultura, 2003.

\_\_\_\_\_. **Le petit marchand des rues**. Paris: Rue de Monde, 2005.

\_\_\_\_\_. **Yendo a no sé dónde a buscar no sé qué**. Bogotá: Babel Libros, 2006.

**Ilustrações / livros no exterior:** (Ilustrações para livros de outros autores)

MATSUOKA, Kyoko e outros. **Guess what I'm doing**. Unesco: Asian Cultural Centre of Unesco, 1990. (publicado em 34 países)

UZIEL, Rachel. **La maison des mots**. Paris: Seuil, 1995.

ANGELA-LAGO e outros. **Under the spell of the moon – Art for Children from the world's great illustrators**. Toronto: Groundwood Books, 2004.

## ANEXO C – Premiações

- O livro **Sangue de barata** – selecionado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, juntamente com outros cinco títulos, para a premiação anual da Internacional Reading Association, Nova York, 1980.
- Menção Honrosa – Prêmio Maioridade Crefisul, I Concurso Nacional de Literatura Infantil, 1981, patrocinado pelo Banco Crefisul de Investimento e Jornal de Letras pelo o texto **Salamê mingue**.
- Prêmio João de Barro, 1º lugar – júri adulto, Concurso Nacional de Literatura Infantil João de Barro, 1981, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, pelo texto **Uni duni e tê**.
- Prêmio Jabuti de Ilustração, 1982, Câmara Brasileira do Livro, pelas ilustrações do livro **O Pintassilgo azul**.
- Prêmio O melhor para a Criança, 1982, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pelo texto e ilustrações do livro **Uni duni e tê**.
- Homenagem – Placa Amiga do Livro, Câmara Mineira do Livro, 1983
- Finalista do Prêmio Bienal – Banco Noroeste de Literatura Infantil e Juvenil – Categoria Ilustração 1984, com as ilustrações do livro **Uni duni e tê**, Bienal Internacional do Livro São Paulo.
- 1º e 4º lugar no Concurso de Cartazes para o Dia Internacional do Livro Infantil 1984, patrocínio do Banco Crefisul, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 1983.
- Prêmio O melhor livro sem texto 1984, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pelo livro **Outra vez**.
- Prêmio APCA 1984, Categoria de Livro Sem Texto, Setor de Literatura Infantil, Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo livro **Outra vez**.
- Prêmio de Ilustração Bienal do Livro 1986, Bienal Internacional do Livro, São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, pelas ilustrações do livro **Outra vez**.

- Prêmio Noma Concours for Children's Picture Book Illustrations – Runner up, 1986, Asian Cultural Centre for Unesco, Tóquio, Japão, pelas ilustrações de **Chiquita Bacana e as outras pequetitas**.
- Prêmio Luís Jardim – o melhor livro de imagens 1986, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pelo texto e ilustrações de **Chiquita Bacana e as outras pequetitas**.
- Prêmio Altamente Recomendável 1986, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pelas ilustrações do livro **Correspondência**.
- Prêmio Ofélia Fontes – o melhor livro infantil 1989, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pelas ilustrações do livro **A mãe da mãe da minha mãe**.
- Indicação para o Prêmio Hans Christian Andersen – Illustration 1990, International Book Board for Young People, pelo conjunto de obras.
- Prêmio Ofélia Fontes 1990 – o melhor livro infantil 1989, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, para o texto e ilustrações do livro **Sua Alteza a Divinha**.
- Prêmio APCA 1990, Categoria Editoração e Projeto Gráfico, Setor de Literatura Infantil, Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo livro **Sua Alteza a Divinha**.
- Prêmio Altamente Recomendável 1990, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pelas ilustrações do livro **O caso da banana**.
- Prêmio Octogonales 1991, Prix Graphique, Centre International d' Etudes en Littératures de Jeunesse, Paris, pelo projeto gráfico do livro **O caso da banana**.
- IBBY Certificate of Honour, International Board on Books for Young People, 23 Congress of the International Book Board for Young People, Berlim, Alemanha, 1992, livro **Sua Alteza a Divinha**.
- Hors-Concours na categoria O Melhor Para Criança do Prêmio Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 1992, pelo livro **De morte!**
- Hors-Concours na categoria Imagem do Prêmio Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 1992, pelo livro **O Cântico dos Cânticos**.
- Prêmio Octogone de fonte 1993 – 1994, Prix Graphique, Centre International d'Etudes en Littératures de Jeunesse, Paris, pelo livro **O Cântico dos Cânticos**.

- 1º lugar do MAConcurso, promovido pela Genesys, representante da Apple, pela utilização de computação gráfica em conjunto de obra, Belo Horizonte, dezembro de 1993.
- Prêmio APCA 1994, Categoria Livro sem texto, Setor de Literatura Infantil, Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo livro **Cena de rua**.
- Prêmio Altamente Recomendável 1993, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pelo projeto editorial e ilustração do livro **Layla**.
- Prêmio Projeto Editorial 1993, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela coleção **Folclore de casa**.
- Prêmio Altamente Recomendável 1993, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela coleção **Folclore de casa**.
- Prêmio em Literatura Visual, Concurso Prêmio Adolfo Aizen 1994, União Brasileira dos Escritores, pelo livro **O Cântico dos Cânticos**.
- Prêmio Jabuti Infantil, 1994, Câmara Brasileira do Livro, pelo livro **Cena de rua**.
- Prêmio O melhor livro sem texto APCA 1994 da Associação Paulista de Críticos de Artes, pelo livro **Cena de rua**.
- Hors-Concours na categoria O melhor livro sem texto do Prêmio Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - 1994 pelo livro **Cena de rua**.
- Indicação para o Prêmio Hans Christian Andersen – Illustration 1994, International Book Board on Books for Young People, pelo conjunto de obras.
- Segundo Prêmio Iberoamericano de Ilustración, La Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilha, Espanha, 1994.
- Prêmio Altamente Recomendável 1994, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela autoria e ilustração do livro **Festa no céu**.
- Prêmio Octogone de Ardoise 1994 - 1995, Prix Graphique, Centre International d' Etudes en Littératures de Jeunesse, Paris, pelo livro **Cena de rua**.
- Prêmio Jabuti de Ilustração, 1995, Câmara Brasileira do Livro, pelas ilustrações do livro **Cena de rua**.
- Prêmio Adolfo Aizen 1995, União Brasileira dos Escritores, pelo conjunto de obras.

- Prêmio Altamente Recomendável 1995, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela autoria e ilustração do livro **Tampinha**.
- Prêmio Altamente Recomendável 1995, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela autoria e ilustração do livro **O personagem encajado**.
- Prêmio Altamente Recomendável 1995, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela autoria e ilustração do livro **Charadas macabras**.
- BIB Plaque, Prêmio da Bienal Internacional da Bratislava, 1995 pelas originais ilustrações do livro **Cena de rua**.
- White Ravens 1995, Biblioteca Internacional de Munique, pelo livro **Cena de rua**.
- Prêmio Fernando Pini de Excelência Gráfica 1995, da Associação Brasileira de Tecnologia Gráfica e Associação Brasileira da Indústria Gráfica, ABIGRAF, na categoria Livros Infantis para o livro **Tampinha**.
- Prêmio Altamente Recomendável 1996, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela autoria e ilustração do livro **Uma palavra só**.
- Prêmio Bloch Educação – 25 anos – Literatura Infantil, Empresas Bloch, Rio de Janeiro 1996, pelo livro **Uma palavra só**.
- Prêmio Altamente Recomendável 1996, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela autoria e ilustração do livro **Pedacinho de pessoa**.
- White Ravens 1995, Biblioteca Internacional de Munique, pelo livro **Cena de rua**.
- Prêmio Altamente Recomendável 1997, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela autoria e ilustração do livro **Um ano danado de novo**.
- Prêmio Altamente Recomendável 1999, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela ilustração do livro *A criança e seus direitos*.
- Seleccionada para Octogonales 1999-2000, Prix Graphique, Centre International d' Etudes en Littératures de Jeunesse, Paris, pelo livro **ABCD Doido**.
- Prêmio Jabuti , 2000, Câmara Brasileira do Livro, pelo livro **Indo não sei aonde buscar não sei o quê**.
- Hors-Concours na categoria O Melhor Para Criança do Prêmio Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – 2002 pelo livro **Indo não sei aonde buscar não sei o quê**.

- Prêmio Jabuti de Ilustração, 2001, Câmara Brasileira do Livro, pelas ilustrações do livro **O gato chamado Gatinho**.
- Prêmio O melhor livro de poesia 2001, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela ilustração do livro **O gato chamado Gatinho**.
- Prêmio Altamente Recomendável 2002, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela autoria e ilustração do livro **A Banguelinha**.
- Prêmio Altamente Recomendável 2002, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela autoria e ilustração do livro **Sete histórias para sacudir o esqueleto**.
- Hors-Concours na categoria O Melhor Para Criança do Prêmio Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 2002, pelo livro **Sete histórias para sacudir o esqueleto**.
- Comenda Tiradentes do Governo de Minas Gerais pelo trabalho pela cultura do Estado.
- Prêmio Altamente Recomendável 2004, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela autoria e ilustração do livro **Muito capeta**.
- Prêmio Altamente Recomendável 2004, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela autoria e ilustração do livro **A raça perfeita**.
- Prêmio O melhor livro de imagem 2004, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pelo livro **A raça perfeita**.
- Prêmio Jabuti, Categoria Infantil, 2005, Câmara Brasileira do Livro, pelo livro **Indo não sei aonde buscar não sei o quê**.
- BIB Plaque, Prêmio da Bienal Internacional da Bratislava, 2007, pelas originais ilustrações do livro **João Felizardo, o rei dos negócios**.
- Hors-Concours na categoria O Melhor Reconto do Prêmio Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 2007, pelo livro **João Felizardo, o rei dos negócios**.

## ANEXO D – “João sortudo” (Illuminuras, 2001)

“João sortudo”, de Jacob e Wilhelm Grimm (2001), conto da tradição oral referido nesta dissertação, é uma das versões anteriores à criação de *João Felizardo, o rei dos negócios*, de Angela-Lago.

João serviu a seu amo durante sete anos até que um dia disse a ele, “Mestre, cumpri meu tempo; gostaria de ir para casa visitar minha mãe. Pague-me pois o que me deve.” E o amo disse, “Você tem sido um bom e fiel servidor, por isso será muito bem recompensado.” E deu-lhe uma moeda de prata do tamanho de sua cabeça.

João tirou o lenço do bolso, colocou a moeda de prata dentro dele, jogou-o sobre o ombro e saiu saltitando na direção de sua casa. Ia ele caminhando ociosamente, arrastando os pés, quando veio um homem trotando alegre no lombo de um imponente cavalo. “Oh!”, exclamou João em voz alta. “Como deve ser bom cavalgar nas costas de um cavalo! Ali vai ele sentado como se estivesse em casa, sentado em sua cadeira; não tropeça nas pedras, não gasta os sapatos e ainda vai para onde bem quiser.” O cavaleiro ouviu isto e disse, “Ora, João, por que você anda a pé então? “Oh!”, disse ele, “tenho este fardo para carregar; ele é de prata com certeza, mas é tão pesado que não consigo levantar a cabeça e meu ombro dói que é uma tristeza”. “Que me diz de trocarmos”, disse o cavaleiro. “Dou-lhe meu cavalo e você me dá a prata.” “Com todo prazer”, disse João. “Mas uma coisa eu lhe digo, você vai ter de dar duro para carregá-la”. O cavaleiro desmontou, pegou a moeda, ajudou João a montar, entregou a rédea na mão e disse, “Quando quiser andar bem depressa, basta estalar os lábios com força e gritar ‘Eia’.”

João ficou felicíssimo quando se viu sentado sobre o cavalo e saiu cavalgando todo lampeiro. Depois de algum tempo, desejou andar um pouco mais depressa e estalou os lábios gritando “Eia!”. E lá se foi o cavalo em pleno galope. E antes de João se dar conta, foi atirado da sela numa valeta ao lado da estrada, e o cavalo teria fugido se um pastor que se aproximava conduzindo uma vaca não o tivesse segurado. João voltou logo a si e se levantou. Ele estava muito chateado e disse ao pastor, “Não é fácil montar quando se tem um animal assim que tropeça e derruba as pessoas como se quisesse quebrar seus pescoços.” “Para mim, chega. Prefiro sua vaca; pode-se andar tranquilamente atrás dela e de quebra, ter leite, manteiga e queijo todos os dias. O que eu não daria para ter uma vaca assim!”. “Bem”, disse o pastor, “se gosta tanto dela, troco minha vaca por seu cavalo.” “Feito!”, disse João alegremente. O pastor saltou sobre o cavalo e saiu cavalgando.

João saiu tocando a vaca calmamente achando que tinha feito uma excelente barganha. “Se conseguir um pedacinho de pão que seja (e certamente serei capaz de conseguir isto), poderei, sempre que quiser, comer minha manteiga, meu queijo com ele; quando tiver

sede, poderei ordenha minha vaca e beber o leite: que mais posso querer?” Chegando a um a estalagem, ele parou, comeu todo o pão que levava e gastou seu último centavo num copo de cerveja. Depois saiu tocando a vaca na direção da aldeia de sua mãe. Quando o calor foi aumentando com a aproximação do meio-dia, ele se encontrou numa grande charneca que lhe tomaria mais de uma hora para atravessasse, e foi ficando tão acalorado e ressecado que sua língua grudava no seu da boca. “Posso dar um jeito nisso”, pensou. “Vou ordenhar a vaca saciar minha sede.” Amarrou-a, então, ao tronco de uma árvore e segurou seu boné de couro para apanhar o leite; mas nenhuma gota caiu.

Enquanto ele se esfalfava sem muito jeito para coisa, o animal aborrecido deu-lhe um coice na cabeça que o deixou prostrado por muito tempo. Felizmente apareceu um açougueiro carregando um porco num carrinho de mão. “O que foi que aconteceu?”, perguntou o açougueiro, enquanto o ajudava. João contou-lhe o acontecido e o açougueiro estenderam-lhe uma garrafa dizendo, “Tome, beba e refresque-se; sua vaca não vai lhe dar leite algum; é um animal velho e imprestável que só serve para o matadouro”. “Ai! Ai!”, gemeu João. “Quem teria pensado nisto? Se a matar, de que ela vai me servir? Detesto carne de vaca, é muito dura para mim. Agora, se fosse um porco, podia-se fazer alguma coisa com ele; daria boas salsichas a qualquer momento.” “Bem”, disse o açougueiro, “para lhe agradar, eu troco; dou-lhe o porco pela vaca”. “Deus lhe pague!”, disse João, enquanto entregava a vaca para o açougueiro, tirava o porco do carrinho de mão e saía puxando-o pelo cordão amarrado em sua pata.

E assim prosseguiu ele vagarosamente e tudo parecia estar indo bem. Tivera alguns infortúnios, é certo, mas agora se sentia perfeitamente recompensado por tudo. A próxima pessoa que encontrou foi um camponês carregando um belo ganso debaixo do braço. O camponês parou para perguntar-lhe as horas e João contou-lhe sobre toda a sorte que tivera e como fizera barganhas tão lucrativas. O camponês contou-lhe que estava levando o ganso para um batismo. “Sinta”, disse ele, “como é pesado; e só tem oito semanas de vida. Quem for assá-lo pra comer poderá tirar muita gordura de tão bem tratado que tem sido!”. “Tem razão”, disse João, sentindo o peso nas mãos. “mas meu porco não é nenhuma ninharia.” Neste ínterim, o camponês foi ficando com um ar sério e balançou a cabeça, dizendo, “Tome cuidado, meu bom amigo”, disse ele, “seu porco pode colocá-lo numa enrascada. Na aldeia de onde venho, roubaram um porco da pocilga do fazendeiro. Eu fiquei muito assustado quando percebi que você tinha roubado o porco do fazendeiro; vai ser um mau negócio se eles o pegarem. O mínimo que farão será atirá-lo no tanque de lavar cavalos.”

O pobre João ficou aterrorizado. “Bom homem”, gritou ele, “eu lhe imploro que me tire desta enrascada. Você conhece esta região melhor do que eu, leve o porco e dê-me o ganso.” “Preciso ganhar alguma coisa na troca”, disse o camponês, “mas não vou me aproveitar de você já que está enrascado.” Então, ele segurou o cordel e partiu com o porco por um caminho lateral, enquanto João seguia despreocupado na direção de seu lar. “Afim!”, pensava ele, “fiz a melhor das barganhas: primeiro, teremos um excelente

assado; depois, há todas as belas penas brancas; vou colocá-las em meu travesseiro, e estou certo que poderei adormecer profundamente sem precisar me embalar. Minha mãe ficará felicíssima!”

Chegando à última aldeia, avistou um amolador de facas com sua mãe, trabalhando e cantando: “Percorrendo vales e montes, tão alegre a caminhar, trabalho leve e vida mansa, o mundo todo é meu lar; haverá alguém como eu tão contente e tão feliz?”

João parou, olhou para ele um momento e finalmente disse, “Você deve estar muito bem, mestre amolador. Parece tão contente com seu trabalho.”, “Sim”, disse o outro, “meu negócio é de ouro; um bom amolador nunca põe a mão no bolso sem achar dinheiro. Mas onde foi que conseguiu este lindo ganso?” “Eu não o comprei; troquei por um porco.” “E onde foi que conseguiu o porco?” “Troquei por uma vaca.” “E a vaca?” “Dei um cavalo por ela”. “E o cavalo?” “Dei um a moeda de prata grande como uma cabeça por ele.” “E a prata?” “Oh! Dei duro durante sete anos para ganhá-la.” “Você tem se saído muito bem no mundo até agora”, disse o amolador. “Se pudesse achar dinheiro no bolso sempre que colocasse a mão nele, estaria feito”. “É verdade, mas como se pode conseguir isto?” “É preciso se tornar um amolador como eu”, disse o outro. “Tudo que você precisa é uma pedra de amolar; o resto vem sozinho. Eis aqui uma que não está muito gasta: eu não pediria mais que o valor de seu ganso por ela; quer comprar?” “Como pode fazer tal pergunta?”, replicou João. “Eu seria o homem mais feliz do mundo se pudesse achar dinheiro sempre que enfiasse a mão no bolso. O que mais poderia querer? Tome o ganso!”. “Veja!”, disse o amolador entregando-lhe uma pedra áspera comum que jazia ao seu lado, “esta é uma pedra excelente; maneje-a com destreza e poderá fazer uma unha velha cortar com ela.”

João pegou a pedra e seguiu em frente de coração leve; seus olhos brilhavam de alegria enquanto dizia consigo mesmo: “devo ter nascido numa hora de sorte; tudo o que quero ou desejo me acontece sem fazer força.”

João estava ficando cansado, pois viajava desde o raiar do dia; e estava com fome também, mas gastara o último tostão celebrando a compra da vaca. Finalmente, não conseguiu mais avançar pois a pedra o cansava terrivelmente. Arrastou-se, então, até a beira de uma lagoa para beber água e descansar um pouco. Depositou a pedra cuidadosamente na margem, ao seu lado, mas, quando se abaixou para beber, esqueceu-se dela, empurrou-a um pouco e lá se foi a pedra para o fundo da lagoa. Ficou alguns instantes observando a pedra afundar nas profundezas da água translúcida e depois saltou de alegria. Novamente caiu de joelhos e agradeceu aos céus com lágrimas nos olhos pela bondade de livrá-lo de seu único martírio, a feia e pesada pedra. “Como sou feliz!”, gritava ele. “Mortal algum jamais foi feliz como eu.” Então, ele se levantou com o coração leve e contente e saiu caminhando, livre de todos seus problemas, para a casa de sua mãe. (IRMÃOS GRIMM, 2001, p. 15-18).

## ANEXO E – “A princesa adivinhona” (Itatiaia, 1996)

“A Princesa Adivinhona”, de Luís Câmara Cascudo (1996), conto da tradição oral referido na análise, é uma das versões anteriores à criação de *Sua Alteza a Divinha*, de Angela-Lago.

Era uma vez um rei que tinha uma filha muito inteligente e perspicaz. Quando se pôs moça não havia problema que ela não decifrasse nem pergunta que ficasse sem resposta. O rei ficou muito orgulhoso da prenda da princesa que disse dar a mão em casamento a quem desse uma adivinhação e ela não destrinchasse em três dias. Muita gente correu para ganhar a mão da princesa, mas ela explicou todas as charadas e os candidatos apanhavam uma surra, voltando envergonhados. Os tempos foram se passando e ninguém aparecia para vencer a princesa.

Muito longe da cidade vivia uma velha com um filho muito amarelo, mas sabido como ele só. O rapaz entendeu de tentar a sorte e não houve conselho que o arredasse desse desejo. Agarrou uma espingarda e tocou-se para a cidade.

Depois de muito caminhar, sentindo fome, procurou caçar e avistou um veado comendo. Foi devagar e largou-lhe um tiro que o matou. Indo esfolar verificou que era uma veada, com uma veadinha no ventre. Tirou o couro e seguiu viagem.

Adiante encontrou os carpinteiros trabalhando numa igreja e colocaram um altar muito velho do lado de fora. O rapaz carregou umas tábuas desse altar. Adiante parou, fez uma fogueira com os paus do altar, assou a veadinha e comeu. Estava comendo quando viu que um jumento morto ia descendo pelas águas do rio, com muitos urubus trepados em cima. Bebeu água que estava entre as folhas das macambiras.

Logo que chegou à cidade procurou o palácio do rei e disse que queria apresentar um problema. No dia marcado a princesa veio para o salão com muito povo, e o rapaz amarelo sentou-se em cima do couro da veada e disse: “Atirei no que vi, fui matar o que não vi. Foi com madeira santa, que cozinhei e comi. Bebi água não do céu... Um morto vivos levava. O que me serve de assento, acerte, para seu tormento.”

A princesa pensou, pensou, matutou e pediu três dias para estudar. Vendo que não arranjava nada mandou uma criada fazer-se de namorada do Amarelo e saber o segredo. O amarelo conversou e pediu que a moça lhe desse a camisa que ele dizia o segredo. A moça cedeu e ele deu umas explicações sem pé e sem cabeça. A princesa mandou outra criada e saiu a mesma coisa. Foi ela mesma na terceira noite, e o rapaz pediu a camisa, recebeu-a e deu a explicação direita.

Quando foram todos no salão a princesa contou tudo direitinho. Atirei num veado, matei uma veada com uma veadinha. Assei a comida com a lenha que fora do altar. Bebi água da macambira. Um jumento foi morto ia levando uma porção de urubus. Ficou sentado em cima do couro da veadinha.

Fizeram muita festa à princesa e o rei mandou dar uma surra no amarelo quando este pediu que o deixassem falar. O rei deixou. O Amarelo disse: “Quando no Paço cheguei, três pombinhas encontrei, três penas já lhe tirei e agora mostrarei!”

E foi mostrando as camisas das criadas. Quando ia puxando a camisa da princesa, esta correu para ele e disse que queria casar, que gostava muito do rapaz e só adivinhara porque ele mesmo dissera. O rei fez o casamento e foram todos muito felizes. (CASCUDO, 1996, p. 290-291).