

# O LIVRO DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL COMO OBJETO ESTÉTICO

Elvira VIGNA<sup>1</sup>

- RESUMO: Ao analisar a hibridização de linguagem entre o texto escrito e as imagens no livro de literatura dirigido ao mercado infantil e juvenil, a autora tem por objetivo valorizar o espaço ocupado pelo texto para que se possa garantir as condições de fruição das mensagens estéticas de teor literário.
- PALAVRAS-CHAVE: Texto; imagem; hibridização de linguagens; estética literária.

Definir o livro de literatura infantil e juvenil como objeto estético é uma empreitada difícil. Em primeiro lugar é preciso reconsiderar o próprio conceito de livro. Hoje, quando as linguagens se juntam para formar outras, híbridas, o termo “livro” passa a designar uma pluralidade de objetos diferentes, desde o livro como objeto tradicional, até o *e-book*, a última de uma série de novidades cibernéticas que, embora seja, na verdade, um aparelho, um *hardware*, acabou sendo rotulado também como livro.

Outra empreitada não menos difícil é definir o conceito de literatura infantil e juvenil, sobretudo quando se abordam as questões estéticas que o termo suscita. Não pretendo abordar, aqui, suas várias definições ontológicas mas proponho-me a ficar apenas na sua utilidade, tal como foi vista por Randolph (1997). Fundamentando-se na teoria de D. W. Winnicott, desenvolvida no livro *Object relations theory*, Randolph define essa literatura como “um terceiro campo”, que se refere a uma “memória que já está lá desde antes”, “um objeto transicional polissêmico, complexo, simbólico, metafórico e não redutível”, que serve de ensaio e treinamento e é parte constituinte da formação contínua de identidades, tanto a do fruidor e quanto a do mundo, como experiência que gera uma contínua modificação de ambos.

Nesta reflexão, devo considerar tais características como um *a priori* do objeto sobre o qual falarei; são características que definem qualquer expressão artística, não importa qual intencionalidade de público - crianças, adultos, guerreiros, místicos, amantes etc. Devo também considerar como fundamento deste trabalho o princípio de que toda comunicação, seja artística ou não, contém em si o seu receptor e a situação de sua realização. Ou seja, não pretendo levar em conta, nesta reflexão, qualquer livro que não apresente em seu texto e imagens as qualidades acima descritas. E, desse modo, já descarto uma boa parte da produção livresca dirigida ao público infantil e juvenil.

---

<sup>1</sup> Escritora e ilustradora.

Dentro do campo a que me reduzo vou deixar de lado também toda a produção que, embora usando a palavra escrita e a imagem em caráter de comunicação artística, venha em suporte digital, não concreto, ainda que esta seja uma decisão temerária da minha parte, por saber que, pela última pesquisa, a quarta, feita pelo Instituto Brasileiro de Pesquisas, em junho de 1999, foram registrados três milhões de *internautas* no Brasil, o que nos coloca entre as dez nações que mais utilizam a rede mundial de computadores. Não se pode esquecer, portanto, que este fenômeno tem um grande impacto não só na produção artística do objeto estético aqui chamado de livro infantil e juvenil, como também na sua distribuição e edição desse produto. Na distribuição, é só lembrar a *Amazon*, uma empresa minúscula que se tornou em pouco tempo uma das mais valorizadas do mundo, um competidor formidável para o livreiro da esquina. E, na edição, para citar apenas uma empresa, lembro o brasileiro BMGV que divulga seu catálogo e, a cada compra, envia o código para o necessário *download*, ou um disquete pelo correio. Ou a Blocus, que imprime em papel, um por um e sob pedido, o livro comprado.

Não é demais lembrar, também, ressaltar o impacto da cultura virtual na produção, edição e distribuição de obras literárias, que os *sites* de lazer e arte estão entre os que mais se multiplicam na rede, mais do que os de negócios e empresas, diz a pesquisa citada. E há, ainda, os *sites* de escritores consagrados, frutos da paixão de fãs assumidos, caso, por exemplo, os de Manuel Bandeira ou Ferreira Gullar. Além dos nichos de minorias, como os que abrigam representantes da produção feminina, negra ou de grupos como o Coax, de jovens da periferia do Rio de Janeiro. E outros ainda mais específicos como o M.P.B. – *Muita Poesia Brasileira*; o já tradicional *Jornal de Poesia*; o *Blocos*, de Leila Mícolis; o *Anel de Poesia* – um conjunto de vários *sites* interligados. Ou as revistas, como a *Proa de Palavra*, *Literatuja*, *Fundo de Gaveta*, entre outras, com destaque para a *Doce de Letra*, dirigida ao público infantil e juvenil. Estas novidades todas ocorrem em um contexto já complicado de desnacionalização acelerada do setor livreiro tradicional, com empresas muito fortes, multinacionais – tanto editoras quanto distribuidoras – comprando ou se associando a empresas brasileiras e mudando todo um perfil de ênfases culturais e de distribuição.

Para encerrar essa digressão pelos números do mercado virtual, podemos lembrar que, atualmente, somam-se mais de 700 *sites* só de poesia registrados no Cadê, o instrumento de pesquisa mais usado no país. O fato revela que escritores de modo geral, mas sobretudo os poetas, estão buscando, hoje, esse novo meio de divulgação, mais ameno do que o mercado editorial tradicional. Entretanto, vale ressaltar que, a área infantil e juvenil está pouco representada nesses *sites*, já que a edição tradicional acolhe esta produção com um interesse maior do que aquela dirigida ao público adulto, mesmo quando se trata apenas de um rótulo com mal disfarçado interesse comercial.

Outras questões que precisariam se pensadas quando se analisa o tema aqui proposto – o livro infantil e juvenil como objeto estético – não constituem escopo deste artigo. É o caso da questão relativa aos segmentos de públicos. De que maneira são segmentados os públicos de leitores? A classificação em infantil, adulto etc., muitas vezes é posterior e, portanto, nada tem com as intenções subjacentes à produção do texto.

Mas volto à produção artística. É a produção artística o que mais me interessa, como escritora e ilustradora. Fico fascinada, claro, com o impacto de uma produção poético-áudio-visual como a de Eliane Stoducto, *Lava*, que traz uma experiência de fruição artística literária, imagética e sonora (no site da *Blocos*). Mas vou ficar no *livro-livro*, de papel, que contenha um texto literário e uma ilustração artística, e vou falar desta junção, quase ditatorial, que a indústria do livro vem impondo entre a linguagem literária e as imagens. *Como, quando e por que* estas duas linguagens se juntam em objetos chamados livros para produzir uma experiência estética, ou seja, uma experiência formadora de identidades? Eis a questão central deste trabalho.

Rotular um livro como literatura equivale a defini-lo como um livro cuja finalidade, cuja definição se faz com base na predominância de uma linguagem artística. E defini-lo como livro de literatura infantil e juvenil supõe um consenso de que exista tal categoria de livros, especialmente dirigidos ao público infanto-juvenil. Ou seja, embora a literatura não deveria ter adendos qualificativos ao seu nome, quando os tem, estes fazem referência não a ela própria – a literariedade do texto em si – mas a uma qualificação posterior, a respeito de qual público o mercado pretende atingir com essa publicação.

Para discorrer sobre o que penso a respeito do livro de literatura vou falar de minha própria experiência como escritora. Acho muito importante haver livros de literatura. Sou a favor da palavra escrita, defendendo-a. Acho, como Freire (1982), que a língua de um povo é essencial para sua identidade, e acho a defesa desta língua um ato político também essencial. Não sou *xiita* a ponto de clamar contra a inserção de palavras estrangeiras, não faço discursos contra o inglês que vem junto com a nova tecnologia a que me referi ao demonstrar sua invasão no próprio significado da palavra livro, há algumas linhas acima. Estes fenômenos não me assustam muito. Há o exemplo sempre citado da palavra *mouse* cujo plural brasileiro virou mouses e não o anglicano *mice*. Importamos a palavra mas não a sintaxe, a gramática. Ou seja, a estrutura está intacta.

Também não gasto muito tempo pensando nas implicações do *hipertexto*, uma novidade que considero sem conseqüências muito profundas. Afinal, *links* simbólicos sempre existiram na literatura. Mas presto atenção aos condicionamentos. E aqui vou ser um tanto radical. Parece-me que os condicionamentos de fragmentação da lógica linear, trazidos pelo *hipertexto* e encontrados no texto literário informatizado não

trazem conseqüências tão avassaladoras quanto os condicionamentos advindos da inclusão obrigatória da imagem dentro do texto literário no suporte “livro” de literatura infantil e juvenil.

Li meu Adorno (1985) como todo mundo, mas hoje a situação descrita pelo teórico da Escola de Frankfurt piorou muito. Em relação ao nosso país a defesa da palavra escrita se faz em um contexto ainda mais difícil. Ao abordar a questão da oralidade nas culturas latino-americanas, Philadelpho Menezes, demonstra, no artigo “A oralidade no experimentalismo poético brasileiro” (Menezes, 1997), como o brasileiro manteve presente a vivência do jogo, do oral e como adquiriu a vivência da obsolescência em seu percurso de periferia de grandes centros. Menezes cita Paul Zumthor, historiador medievalista, que compreendeu a ligação entre a poesia oral daquele período pré-textual e a experimentação computadorizada de nossa época – o que talvez explique em parte os dados citados no começo do artigo, sobre a localização do Brasil entre os 10 primeiros países do mundo em uso da rede de computadores.

As culturas latino-americanas têm esta oralidade graças aos componentes negro e índio de sua formação e Menezes ressalta que, entre nós, não há uma poesia sonora de vanguarda por causa justamente da pouca presença da escrita, contra a qual uma vanguarda oral teria de brigar. Fala também da oralidade popular e “inculta” sempre presente e intermediando a cultura popular e reintrojetando-se na cultura erudita e escrita. Além disso, é bom lembrar o concretismo nas artes plásticas brasileiras, o único movimento artístico a mobilizar um Brasil que escapa dos grandes centros, como o caso de sua ramificação Poema-Processo, com artistas oriundos do norte do país. [Figura 1].



JOSE DE ARIMATHEA

*Legenda 1:* Origem, poema-concreto da vertente Processo, liderada por Wladimir Dias-Pino, de José de Arimathéa, *Processo: Linguagem e comunicação*. Petrópolis, Vozes, 1971.

O concretismo foi um dos únicos movimentos artísticos a produzir ramificações que foram entendidas no exterior como algo específico sem cair nos estereótipos tropicais usuais. Como na época de Machado que, aliás, tratou de defender a língua portuguesa-brasileira na sua Academia Brasileira de Letras, ou dos nossos modernistas em 22, o concretismo também lidou com esta difícil síntese brasileira entre o moderno e o arcaico. Desta vez, porém, com o concretismo e suas ramificações, a junção literatura-artes visuais ficou absolutamente clara, com a quebra do raciocínio linear e convencional de seqüência lógico-discursiva, ou, como quis Augusto de Campos, com a “organização sintético-perspectivista”. Hélio Oiticica, mestre do desdobramento neoconstrutivista, costumava juntar palavras às suas obras visuais, como se a teorização fosse parte integrante da obra em si.

Pois é consciente desta tradição de oralidade e de hibridismo que vejo a literatura infantil e juvenil. E defendo a sua especificidade, mesmo frágil, porque a considero essencial. Porém, a análise que pretendo apresentar deverá se basear na minha prática como ilustradora, uma vez que não vou me apoiar em nenhuma fundamentação teórica ou levantamentos estatísticos.

Assim, de acordo com minha própria experiência como ilustradora de livros para o público infantil e juvenil, posso afirmar que há vários “graus” de ilustração de um texto. Não estou falando de qualidade. Como já disse, só estou falando neste artigo de expressões de qualidade artística, tendo descartado as que julgo fora desta classificação. Falo de “graus” da transposição da linguagem literária para a linguagem visual.

O primeiro “grau” é o da mera descrição iconográfica do que está escrito ao lado. Por exemplo: se o texto fala de um cachorrinho, desenha-se um cachorrinho obedecendo a todas as características descritas no texto. Figura 2.



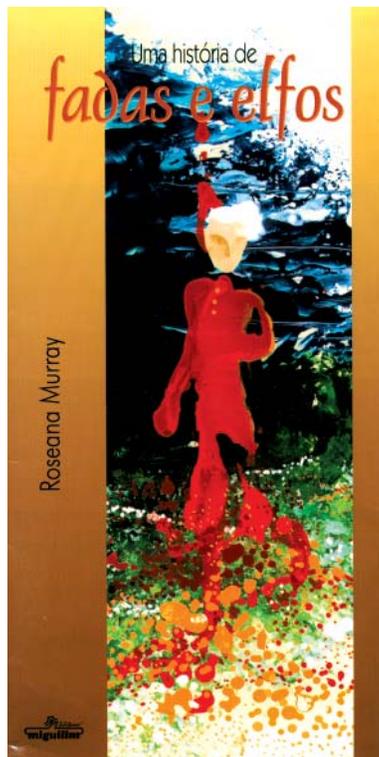
*Legenda 2: Uma história pelo meio, de Elvira Vigna, ilustrações de Pic Cortesi, Berlendis & Vertecchia Editores, 1982.*

O segundo “grau” é o da ilustração “baseada em”, quando o ilustrador privilegia alguma coisa, dentre todas que foram descritas no texto. Por exemplo: a acentuação de um único elemento de uma cena descrita no texto (a cor branca da neve), ou a adoção do ponto de vista de um determinado personagem (desenhos da parte de baixo dos objetos para apontar a pouca altura do narrador). Figura 3

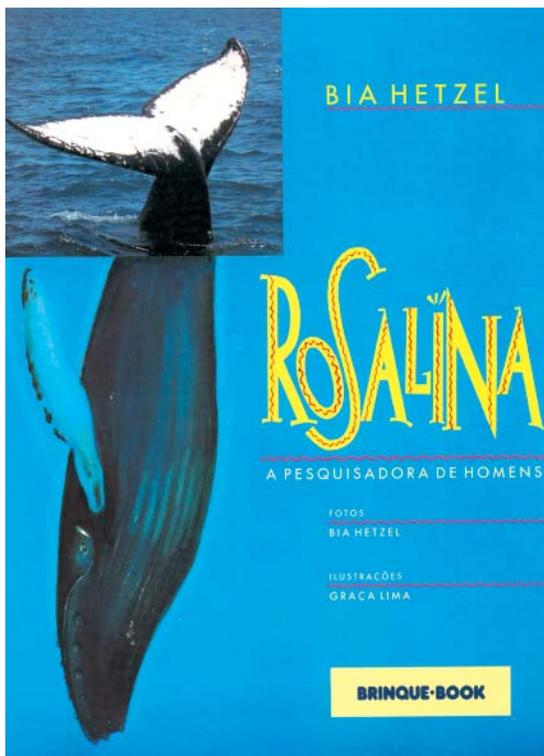


Legenda 3: A pontinha menorzinha do enfeitinho do fim do cabo de uma colherzinha de café, de Elvira Vigna, desenhos de Ana Raquel, ed. Miguilim, 1983.

A recriação artística do texto configura o terceiro “grau”, quando o ilustrador sai do conteúdo do que está sendo descrito no texto e apresenta sua leitura pessoal de uma característica não-conteudística mas estrutural do texto em forma de imagem. Figura 4 e 5



Legenda 4: Uma história de fadas e elfos, de Roseana Murray, ilustrações de Elvira Vigna, ed. Miguilim, 1998.



Legenda 5: Rosalina, a pesquisadora de homens, de Bia Hetzer, fotos de Bia Hetzer, ilustrações de Graça Lima, Brinque-Book, 1995.

Na Figura 4, acompanhei a admirável aula sobre ficcionalização feita pela autora, Roseana Murray (1998), no seu *incipit*, que transcrevo a seguir:

### À luz de velas

É noite. Estou só em meu sítio no meio do mato. Minha casa fica no topo de uma montanha. Águas e corujas tecem a trama do silêncio. Tenho duas cachorras. Margarida, uma São Bernardo, maravilhosa, imensa e linda, passa o dia na porta da cozinha, com o corpo todo para dentro e só o rabo para fora. Ela me faz muita companhia com seus olhos meigos. A sua filha Lua, uma vira-lata legítima, apesar de ser filha de São Bernardo. É que o pai, um vira-latão amarelo, deu o tom da raça. Ao contrário da Margarida, a Lua é um pouco chata e estabonada, também faz algumas besteiras horríveis, do tipo cavar um buraco profundíssimo no meu gramado como se tivesse uma reunião urgente no Japão.

Agora, durante a noite, elas são as guardiãs do bom funcionamento do céu e da terra. Latem para as estrelas, as sombras, para os misteriosos e invisíveis habitantes do mato.

No meu sítio não tenho luz. Ilumino a casa com velas e fica tudo tão silencioso, antigo e poético. Um elfo poderia entrar, ele se sentiria bem aqui, eu acho. Ou uma fada, como as que habitavam a minha infância.

Não tenho sono. Sinto vontade de escrever. E penso: se existem fadas e elfos, duendes, seres mágicos e invisíveis, com certeza eles andam por aqui, por este lugar tão bonito. Vou então escrever uma história de fadas e elfos. Ando até a cozinha, esquento um café, tudo parece muito mágico esta noite. Um cavalo relincha ao longe, como se estivesse vendo coisas.

Vou começar a minha história.

Se tomo os tempos dos verbos usados por Roseana vou ver que ela começa com uma descrição realista do seu sítio em Visconde de Mauá, com detalhes que pertencem ao mundo não-ficcional, como os nome das cachorras e situações do seu cotidiano e o faz no tempo presente do indicativo. No terceiro parágrafo ela introduz um verbo no condicional, expressando uma possibilidade dependendo de determinadas condições (“um elfo poderia entrar, ele se sentiria bem aqui”). Depois passa para um passado imperfeito, uma afirmação, portanto, mas localizada em um passado que não tem um limite rígido de tempo para começar e terminar (“fadas que habitavam”). No quarto parágrafo, ela explicita a possibilidade de existência de fadas e elfos, duendes e outros “seres mágicos e invisíveis”, ficcionais e entra com um “com certeza eles andam por aqui”. A partir desta “certeza”, Roseana invoca o testemunho do cavalo que relincha ao longe como relincharia se estivesse vendo coisas. Ou seja, a ficção entrou, ainda “ao longe”, já que o cavalo relincha quando vê “coisas” mas no momento presente da narrativa. E aí ela começa sua história.

Para ilustrar fiz a mesma coisa. Comecei na concretude e realidade da tinta sobre o papel. Apenas isso eu tinha: tinta jogada no papel. E, a partir de suas manchas, fui criando a possibilidade do ficcional, as personagens, os cenários.

A Figura 4 mostra outra recriação em “grau 3” do texto literário pelo ilustrador. Trata-se, como a autora explicita na última página de seu livro, da ficcionalização de um fato real, o primeiro salvamento de uma grande baleia jubarte encalhada no Brasil, realizado em 1991 pela Petrobrás com participação de pesquisadores e conservacionistas. Esta ficcionalização baseou-se também, diz a autora, na sua experiência no Projeto Baleia Jubarte, também da Petrobrás, empresa aliás que patrocinou a edição do livro. Na terceira capa, ressaltando assim a presença da realidade dentro de uma obra de ficção, há um texto informativo sobre as baleias, onde vivem, peso, vida, predadores, ambiente etc. Pois a ilustração acompanha o mesmo trajeto, da realidade à ficção, trazendo uma sofisticada junção de fotografias documentais com pinturas à mão.

Doc Comparato, que faz também transmutações de linguagem ao adaptar textos literários para a televisão, costuma dizer que não há nada mais difícil do que fazer o que estou chamando de ilustração em “grau 3”. Concordo. Mas no campo da televisão ou no do livro infantil e juvenil, o caso mais difícil é também o mais interessante. É o que traz maior riqueza polissêmica ao objeto-livro considerado no seu conjunto texto-imagem. Fico assim com as ilustrações de recriação.

Então tenho aqui um livro contendo um texto literário e uma ilustração artística de “grau 3”, ambos da melhor qualidade. E este livro é dirigido pelo mercado ao público infantil e juvenil. E faço mais uma ressalva: se não é a literatura que é infantil e juvenil, mas o público, determinado pelo mercado, também cabe questionar o que é esta segmentação social chamada infantil e juvenil. Invenção da modernidade, a separação de faixas etárias, destituída de função social, foi criada com o intuito superficial de proteger e valorizar estes segmentos. Entretanto, é preciso ressaltar que também traz, neste mesmo movimento, uma guetificação e um achatamento.

Mas voltando ao livro, o que significa dizer que, num livro, um texto literário considerado de ótima qualidade deva, obrigatoriamente, vir acoplado a imagens, também ótimas?

Da minha parte, acho que é um abuso. E um perigo.

Volto ao tema. O livro é de literatura? Textos de literatura, quando o são, o são e ponto. Ou seja, como qualquer forma de expressão artística, o texto literário está completo. Não precisa de mais nada. Inserir obrigatoriamente uma imagem, cortando o texto, me parece uma obrigatoriedade tão absurda quanto colocar um *hai-kai* na testa da *Mona Lisa*. Se alguém colocar um *hai-kai* na testa da *Mona Lisa*, estará produzindo uma nova expressão artística, híbrida, que conterá uma imagem (a *Mona*

Lisa) e um texto literário (o *hai-kai*). Pode ser boa ou não. Mesmo sendo boa, porém, essa forma híbrida, não será por isso que a Mona Lisa sozinha, realizada em linguagem visual desacompanhada de linguagem literária, deve parar de existir. Em todas as áreas da cultura contemporânea há expressões híbridas. Gosto de todas quando são boas. Acho-as interessantíssimas às vezes. Mas as expressões de literatura, de pintura, de música, que não constituem expressões híbridas continuam existindo. Obrigar expressões literárias a virem sempre acompanhadas abundantemente de uma comunicação em linguagem visual é agir contra a literatura, diminuí-la, retirar sua especificidade. E fazer um ato politicamente perigoso, que fica claro quando recuperamos, mesmo que superficialmente como o fiz no âmbito deste artigo, as condições sincrônicas e diacrônicas da sua realização.

Além disso, é um gesto abusivo em relação ao criador do texto literário e que deve também ser considerado como o único autor do livro quando este livro vier definido como sendo um livro de literatura. O ilustrador aí, um companheiro atrasado, vindo após a criação do texto literário, e chamado a partir de uma exigência do mercado, deve procurar atrapalhar o menos possível. Na minha opinião, literatura é feita para se ler – habilidade esta, a da leitura silenciosa, que aliás, justamente, estamos perdendo: trata-se de um livro de literatura? Então o autor do livro é o autor da literatura que dá nome e define o livro. E o ilustrador é exatamente isso: um ilustrador, ou seja, alguém que ilustra algo, no caso um texto de literatura. Isto não quer dizer em absoluto que ele não seja autor de suas próprias imagens e que possa, inclusive, receber um percentual da venda do livro. Mas neste caso, este percentual significa que ele está se associando ao editor, pois este percentual é uma parte do que ganha o editor. E não uma parte do percentual do autor. O autor do livro de literatura é quem faz a literatura. O ilustrador não precisa estar lá e, se está, é para ajudar a vender o livro, ou seja, está exercendo uma função ligada à empresa comercial que está editando o livro. Não está “ajudando” o autor do texto literário que, se o fez bem, não precisa de ajuda de imagem para a realização de seu texto. Autor que, pelo menos no meu caso, sonha com uma leitura silenciosa de seu leitor. Com o simples ato prazeroso de sentar e ler.

Não faça apenas livros de literatura infantil e juvenil. Faça também livros híbridos. No momento está mesmo saindo um desses, pela editora Paulus, intitulado “O silêncio dos descobrimentos”. Feito junto com Roseana Murray este livro-objeto foi construído da seguinte forma: textos, meus e dela, e desenhos, meus, chegando ao papel ao mesmo tempo, um texto provocando um desenho, um desenho pedindo por um texto. É o que se pode chamar de criação híbrida. Os textos feitos por mim e por ela têm igual importância no livro em relação aos desenhos feitos por mim. Este, porém, é um exemplo daqueles livros excluí logo no início do meu artigo. Neste depoimento optei por tratar exclusivamente do livro que traz uma comunicação literária, ou seja, cuja mensagem estética foi escrita, tendo sido, posteriormente, acrescida de uma comunicação em linguagem visual, como um adendo posterior oriundo de necessidade

comercial e não intrínseca ao texto. Pode-se, com esse tipo de produção, obter uma qualidade excelente. Mas tal processo tira da literatura o espaço privilegiado que esta deveria ter num livro de literatura.

Randolph (1997), psicóloga e crítica de arte, diz que as duas maneiras mais comuns de lidarmos com novas tecnologias é morrendo de medo delas ou adotando-as incondicionalmente. E propõe uma terceira que, segundo ela, viria pelo caminho dos artistas: o uso crítico. Proponho a mesma coisa em relação à questão do livro de literatura infantil e juvenil. Há casos de hibridização. Mas há casos em somente a uma linguagem – ou à literatura ou à imagem – deveria ser dada toda a possibilidade do fruir estético. Quando estes casos se referem à literatura e não à imagem este “deveria” fica mais forte: é uma questão de defesa de uma expressão artística que precisa desta defesa. Falei de condicionamentos, no começo deste artigo. Assusto-me ao pensar que crianças possam estar entendendo literatura como um sujinho que acompanha imagens.

VIGNA, Elvira. Children's and teenage literature books as an aesthetic object. **Itinerários**, Araraquara, n. 17, p. 189-199, 2001.

- *ABSTRACT: By analyzing the mingling of text and images in the literature works aimed at the children and teenage markets, the authoress attempts at praising the written text as a means of reassurance of the conditions of enjoyment of the literary messages.*
- *KEYWORDS: Text; image; hybrid languages; literary aesthetic.*

## **Referências Bibliográficas**

ADORNO, T. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

DIAS-PINO, W. **Processo: linguagem e comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1971.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Cortez, 1982.

HETZER, B. **Rosalina, a pesquisadora de homens**. São Paulo: Brinque-Book, 1995,

MENEZES, Ph. A oralidade no experimentalismo brasileiro. In: DOMINGUES, D. **A arte no século XXI**. São Paulo: EDUNESP, 1997. p. 272-82.

MURRAY, R. **Uma história de fadas e elfos**. Belo Horizonte: Miguilim, 1998.

RANDOLPH, J. **Symbolization and its discontents**. Toronto: YYZ, 1997.

VIGNA, E. **Uma história pelo meio**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1982.

VIGNA, E. A pontinha menorzinha do enfeitinho do cabo de uma colherzinha de café. Belo horizonte: Miguilim, 1983.

