

PARA ALÉM DAS PALAVRAS: A ILUSTRAÇÃO E O LIVRO INFANTIL CONTEMPORÂNEO

Rodrigo da Costa Araújo
UFF/FAFIMA

Resumo:

A literatura infantil contemporânea, apoiada em vários recursos da linguagem visual, apresenta-se e se propõe como local de manifestação da experiência das imagens seja como ponto de confronto entre os riscos do dizer e o que falam (ou escrevem) sobre o ver, ou como ponto de aproximação e de interpretação das imagens. Com essas premissas, essa comunicação pretende focar o livro e a ilustração como *corpus* e como leitura estética e visual. Nessa operação de “ler” ilustrações, portanto, implica a importância capital da imagem na cultura contemporânea e no *design* do livro infantil contemporâneo, por conseguinte, em critérios semiológicos para desvendar sua discursividade e narratividade em potência.

Palavras-chave: ilustração; leitura estética; produção de sentido; literatura infantil contemporânea.

Abstract:

The contemporary infantile literature, leaning in several resources of the visual language, he/she comes and he/she intends as place of manifestation of the experience of the images is about confrontation point among the risks of the saying and the one that talk (or they write) about seeing, or about approach point and of interpretation of the images. With those premises, that communication intends to focus the book and the illustration as *corpus* and as aesthetic and visual reading. In that operation of “reading” illustrations, therefore, it implicates the capital importance of the image in the contemporary culture and in the design of the contemporary infantile book, consequently, in semiological criteria to unmask his/her discursividade and narratividade in potency.

Keywords: illustration; aesthetic reading; sense production; contemporary infantile literature.

1 Sutilezas do olhar: interfaces entre texto e imagem

É quase impossível passar pelo livro infantil sem observar atentamente a ilustração, a imagem. Ela surge, muitas vezes, misturada em outros códigos, por isso assemelha-se a outros discursos ou linguagem. Mais do que nunca, ela assume, na contemporaneidade, a força motriz da leitura e da recepção para dar ao leitor (de qualquer idade) uma completude da narrativa, uma idéia geral da cena, um tom poético e colorido.

Fabricação semiológica e intertextual, a ilustração de livros em geral, aproxima o artista de situações do pintor de quadros ou de um cineasta que transcodifica o texto literário em cenas, recortes que condensam várias palavras e idéias. Por isso mesmo ela deve priorizar os momentos mais significativos que resumem o texto, encaminhando, através de pistas e signos, uma recepção. Nesse contexto semiótico e detalhista, não ficam de fora, além da competência artística, a necessária sensibilidade para fazer se entender pelos leitores (adultos ou mirins) que captam detalhes, fragmentos.

Arte do fragmento, feito uma fotografia, a ilustração confere ao texto a expressividade desejada, a sabedoria em utilizar os recursos técnicos que o traço revela e proporciona. Por isso mesmo, gesto e sensibilidade como um filme, uma cena que se recorta, uma potência das lentes, um detalhe do *zoom*, uma ampliação, corte ou redução de um determinado momento narrativo. Potência do olhar, a ilustração deve atentar à escolha das cores, à emoção do momento, aos contrastes e aos ângulos, à textura e à poesia do texto.

Feita como um olhar cinéfilo e detalhista, sensível e perspicaz, ela, por sua vez, pode capturar a cena e traduzi-la numa imagem ou em movimentos feito um fotograma que reproduz o instante do discurso, a tensão narrativa, os ruídos do cenário, a dramaticidade do texto. Essa sensibilidade plástica não anula a sensibilidade literária, pelo contrário, elas se aproximam para a construção do todo textual e articulado. A educação para o olhar estético, querendo ou não, passa pela ilustração da imagem, para o modo como se olha os efeitos estéticos elementares da composição da ilustração.

Dessa perspectiva, a ilustração em conjunto com a narrativa, é lida como um texto em que se citam e se representam ações, atitudes, sentimentos, jogo de olhares etc. Persuadindo ou seduzindo dentro de uma retórica articulada e sem que o leitor-espectador perceba os argumentos ali contidos e imbricados, a imagem, em geral, contém e direciona um pensamento, aponta sentidos, encaminha passos, modos de ler.

Lírica, épica ou dramática como um poema, a ilustração é uma escritura e se instala como tal a partir de um olho, de um ponto de vista em que a irredutibilidade da imagem-texto se produz como fronteira que marcaria a diferença entre o texto e a ilustração. Forma discursiva, narrativa, logo retórica, ela se instala no universo da representação, mas também no afeto, nos ritmos e nas intensidades.

Gesto sensível e delicado, criar uma ilustração é também inventar o tempo e o espaço. O ilustrador, muitas vezes, tenta apreender o objeto em seu espaço inteiro, vivendo essa ilusão de totalidade do registro, como nas fotografias, daquela situação significativa. A feitura da ilustração se assemelha à urdidura de um roteiro, de um romance ou conto que ela se espelha.

Poeta da imagem, o ilustrador olha seu objeto, que concentra um gesto, construindo um espaço singular de representações. São fragmentos do mundo em seu vai-e-vem, muitas vezes estabelecendo uma relação semântica, ligando partes, unindo situações, outras vezes, distanciando-se do texto para assumir um outro olhar. Mas de qualquer forma, esses fragmentos do espaço visual, da situação (do que deseja recortar) que estabelecem por meio do olhar um diálogo, um atravessamento do pensamento, da palavra, do traço. A ilustração é, então, um signo-pensamento, espécie de poesia.

Ela é também, um ponto de vista, composição, perspectiva, traços de luz, forma, tom, textura. Cor e detalhe, gestos que ocupam o ilustrador durante a sua produção. Nas relações entre texto e imagem - percepção e afeto-, regras básicas no processo criativo - abrem ciclos que não se fecham, num estágio sempre em transformação. A ilustração, querendo ou não, possibilita a construção de um discurso arqueológico, não só porque constitui um lugar privilegiado de visibilidade que se presta à descrição, mas também porque retém em suas redes intrincadas de signos, um lugar perceptível onde se distribuem jogos de omissão ou aparição, algo que se revela ou esconde.

Como arte do fragmento, a ilustração revela a metonímia como princípio de composição de sua linguagem a organizar a montagem visual. Assim, os fragmentos da ilustração, que aparecem no livro infantil em um dado momento, estão longe de ser cada um dos quadros estáticos e isolados que formam a narrativa como um todo.

Espécie de tradução intersemiótica, a ilustração reforça que a própria palavra pode ser recodificada em outro sistema, lida de outra maneira. Concebida como imagem literária, diferentemente de uma imagem não-literária, ela possui efeitos sugestivos, plasticidade de uma prática poética, de uma “poesia visual”. Esses recursos, exercícios retóricos visuais, de alguma forma ou de outra, citam outras linguagens: as artes plásticas, cênicas e cinematográficas. Em todas as esferas, trata-se de liberar a poeticidade da referencialidade e enfatizar o processo narrativo em suas próprias possibilidades no jogo de suas funções.

Esses recursos, certa literariedade da ilustração, aproximam-se das discussões levantadas pelos formalistas russos sobre o conceito de linguagem poética. Essas marcas poéticas presentes na ilustração seriam procedimentos retóricos visuais criados para manifestar um determinado conteúdo. Assim, a ilustração literária, é algo a ser revelado. Esse pensamento, sugerido aqui na ilustração, foi formulado por V. Chklóvski (1976) anunciado em seu não menos polêmico estudo: *Arte como procedimento*. Nele, o teórico anuncia o procedimento como

articulação vital da arte capaz de promover o estranhamento, criando, conseqüentemente, uma percepção renovada dos objetos. Do estranhamento nasce a percepção artística da forma. Nesse sentido, a ilustração literária também pode ser elaborada poeticamente.

Lúdica por natureza, a ilustração explora o par visível-invisível, aponta a invisibilidade de momentos que não estão presentes, que não são tangíveis e que acontecem como metáfora ou metonímia, condensação ou deslocamento. Além desse jogo, da forma de expressão artística e estética, a ilustração no livro infanto-juvenil é um espaço de experimento e de pesquisa. Um lugar onde se deve, também como na literatura, efetuar uma experiência do pensamento e dos sentidos, podendo ou não coincidir com uma investigação concernente ao ser da linguagem da imagem.

Enfim, as ilustrações são textos que incitam e solicitam leituras. Texturas, cisão de texto e imagem, tecido e leitura. Elas são visualidades e/ou a legibilidades possíveis com a ajuda de vários suportes ou meios. São sempre signos plurais.

2 O Leitor e a linguagem da ilustração

A mensagem linguística será constante? Haverá sempre texto no interior, abaixo ou à volta da imagem? Para encontrar imagens sem palavras, será, talvez, necessário remontar as sociedades parcialmente analfabetas, isto é, uma espécie de estado pictórico da imagem; na verdade, desde o aparecimento do livro, a vinculação texto-imagem é frequente, ligação que parece ter sido pouco estruturada do ponto de vista estrutural; qual é a estrutura a estrutura significante da "ilustração"? A imagem duplica certas informações do texto, por um fenômeno da redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem uma informação inédita? O problema poderia ser formulado em termos históricos com relação à época clássica, que teve verdadeira paixão pelos livros (não se poderia conceber, no século XVII, as *Fábulas de La Fontaine* sem ilustrações), época em que autores, como P. Ménestrier, estudaram as relações entre a imagem e o discurso.

Barthes

O livro é uma forma de expressão artística - é um legítimo veículo semiótico do fazer artístico. Os livros ilustrados para crianças, principalmente os contemporâneos, são verdadeiras obras de arte; carregam vários sentidos e signos. Eles são uma pequena galeria de imagens que se oferece aos nossos olhos em casa, na escola, na biblioteca e que permitem o jogo do ver/rever.

Num país com poucos museus como o Brasil, o livro tem o papel de uma Casa de Cultura portátil ou museu imaginário, levando, do apartamento à escola rural, as imagens que os artistas materializ-

zam, delicadezas ao olhar. O livro ilustrado para crianças responde questões colocadas por vários artistas contemporâneos. Ele é de papel - e não de materiais aristocráticos como o mármore ou o bronze. Ele é manuseável e antimonumental - contrário à arte intocável dos museus. Ele é múltiplo e pode desencadear múltiplas leituras por atingir locais muito afastados de seu meio de origem.

O leitor, nesse olhar, passa a ser, como as obras, um sujeito plural, uma pluralidade de códigos. Ler e ver, como também escrever e desenhar, é constituído, nesse raciocínio, como uma produtividade intelectual. Como o conto e a litografia, esse leitor espelhado na obra, assemelha-se como “texto várias vezes codificado”¹, o que garante sua abertura para diferentes leituras.

3 Os diálogos com o texto

A ilustração não deve explicar o texto. É preciso haver um encontro, como no teatro, entre texto, cenário, figurinos, iluminação, coreografia, etc. Em teatro, ninguém espera que o cenário sozinho ilustre o texto. A ilustração não deve ilustrar o texto, mas dialogar com ele. Num estudo das ilustrações na literatura infantil, Luis Camargo em *Ilustração do Livro Infantil* (1995) defende que tanto nos livros de imagem em que o não-verbal é a única linguagem como nos livros ilustrados em que as ilustrações dialogam com o texto, a ilustração pode ter várias funções. Ele ressalta que a imagem não significa apenas o que ela representa, isto é, o desenho de um cachorro não significa apenas cachorro. Dependendo do estilo, da maneira de representar, a imagem pode expressar sentidos, simbolizar idéias etc.

Por analogias às funções da linguagem de Jakobson, Camargo (1995) apresenta as funções da ilustração. Segundo sua pesquisa esse diálogo pode ser feito em vários níveis: descritivo, plástico, narrativo e interpretativo:

a) nível descritivo: a ilustração descreve objetos, cenários, pessoas, plantas, animais e assim por diante. Em *Bisa Bia Bisa Bel*, de Ana Maria Machado, a ilustradora Regina Yolanda descreve os pertences da bisavó.

b) nível plástico: através da linha, cor, forma, espaço, textura etc, a ilustração apresenta um “clima” afim ao texto. *Abrindo Caminho*, de Ana Maria Machado, é uma história em versos que tematiza a intertextualidade e uma homenagem a Antonio Carlos Jobim. A ilustradora Elizabeth Teixeira traduziu plasticamente os intertextos com o poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade e vários discursos através de amplos espaços simbólicos que remetem à ideia geral da obra. O cenário carioca, mineiro e outros traduzem as diversas viagens e seus viajantes.



Ilustração 1: Abrindo Caminho (2004), de Ana Maria Machado

Das citações do verso de Drummond a *Águas de Março*, de Antonio Carlos Jobim (1927-1994), a diferença reside no significante *rio* que perturba o caminho. Por isso, a narrativa, ao apresentar Tom, diz: “No meio do caminho de Tom tinha um rio”. Tão desafiador quanto a *pedra*, de Drummond, o rio surge no caminho e carrega, além da ambigüidade semântica, uma variedade de substantivos que se repetem, reforçando estilisticamente o ritual diferente da vida mineira: “[...] É um estepe é um prego, é uma ponta, é um ponto, é um pingão pingando/ É uma conta, é um conto/ É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando/ [...] É o carro enguiçado, é a lama, é a lama”.

A leitura da música indica o trabalho semiológico do jogo binário que se resume nos significantes vida e morte. Pontos extremos da existência, cujo poeta preenche com a repetição, o ritual de instantes e afazeres diários, atitudes triviais imperceptíveis no dia-a-dia. Novamente, a estilística da repetição do poema drummondiano ecoa na música de Tom Jobim e na narrativa de Maria Clara Machado enquanto construção: “Era pau/ Era pedra/ Era o fim do caminho?” - questionando o leitor e sugerindo a retomada de citações, de discursos e memória dos viajantes.

As imagens também reforçam os clichês dos cartões-postais que representam a cidade do Rio de Janeiro, tais como o calçadão de Copacabana em preto e branco, o Pão de Açúcar e o Cristo Redentor ao fundo. Elementos semióticos de um livro que, misturados em diversas linguagens, fazem homenagem ao músico Antonio Carlos Jobim - a quem o livro é dedicado na epígrafe.

Paralelamente, a narrativa pós-moderna e labiríntica reforça a solidão dos personagens viajantes e a leitura retratada na cena de uma menina lendo o próprio livro *Abrindo Caminho*. Paradoxalmente, a leitura representada como objeto estético afasta o leitor para um canto: “Cada um no seu canto/com seu canto/ nos chamou”. E aproxima todos os discursos ao mesmo tempo: “E nenhum de nós/nunca

mais ficou sozinho”. A plasticização do livro (ou do ato de ler), nesta página, transforma-o em algo particular, o livro-jóia, o livro que aproxima descobertas, o livro como objeto precioso. Isso também pode ser lido como uma metalinguagem visual na repetição dos livros na biblioteca, os mesmos livros citados no corpo da narrativa (que se lê e se mostra) as mesmas cenas no livro da menina. Ou seja, uma verdadeira biblioteca borgeana.

c) nível narrativo: a ilustração apresenta personagens, cenas, situações, histórias, etc, que não estão no texto. Nos livros de imagens, as ilustrações contam histórias por si mesmas, sem palavras ou com muito poucas.



Ilustração 2: *Zoom* (1995),
de Istvan Banyai

Esse tipo de imagem referencial ou autoreferencial, reforça o jogo de *mise-en-abyme*² ou a metaimagem presente nos livros infantis atuais. *Zoom* (1995) possibilita uma experiência de leitura instigante, cinematográfica, como o próprio título confessa, e ao mesmo tempo surpreendente. Partindo de um primeiríssimo plano, a cada página as ilustrações mudam, as imagens se encaixam em cenários que se ampliam e se detalham, provocando o distanciamento gradativo do leitor. Em *Zoom*, a cada lance de página nos surpreendemos não apenas pelo acréscimo de imagens, mas principalmente pela perspectiva inusitada que as assumem visualmente. Esse efeito, querendo ou não, instiga a desautomatização, o deslocamento do olhar, pois quando se espera uma continuidade lógica na ordem dos elementos, surpreende-se pela provocação de que nada é o que parece ser.

Assim como nos livros sem ilustração, nos livros de imagens nós também encontramos diferentes tipos de narrativa. Narrativas visuais que se aproximam do gênero conto - como se lê em Eva Furnari, que desenha histórias com um eixo narrativo, ou narrativas visuais que se aproximam dos gêneros novela e romance - como se vê em Angela Lago, que desenha um eixo narrativo principal que se cruza com vários eixos secundários.

d) nível interpretativo: a imagem concretiza uma idéia ou “interpreta” visualmente uma sugestão verbal. É o que faz o ilustrador Roger Mello em *João por um fio*. A ilustração traduz a busca pela lembrança ou memória do protagonista-pescador que se cobre a noite com colchas feitas por rendeiras. A ilustração sugere, através do próprio ato de tecer/destecer as retomadas e alusões à vida do personagem humilde que rememora com seus brinquedos o jogo ficção e realidade ilustrados na própria colcha que se confunde com rede de pescar.

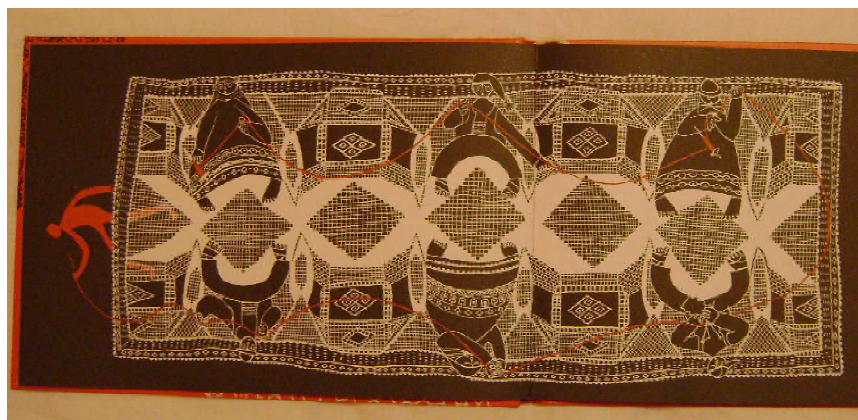


Ilustração 3: *João por um fio*, de Roger Mello (p. 9-10)

Nesse livro de Roger Mello, a ilustração, atrelada à poesia, suscita os processos artesanais e uma vida fiada em constantes produções na demanda do tecido, no ritmo “do fazer, do costurar” que evoca um outro tempo. Assim como o artista criador, a fiandeira fia não apenas porque quer ou porque gosta, mas porque necessita. O mesmo caso ocorre com o protagonista em sua arte têxtil, em modos de vida. Em seus gestos e realizações artísticas, através das imagens, estão sinais de experiências anteriores, que constantemente transformadas fazem emergir o novo. Sua capacidade, tecida entre a narrativa e a ilustração, e conseqüentemente ao mito das fiandeiras, é ser original, recriando incansavelmente o que já é vida.

Fiando a vida ou o ofício de fiar a vida é uma consciência de várias linhas ou fios produzidos a partir de uma matéria-prima. No caso aqui da fiação, da vida enquanto forma, enquanto processo de mudança, enquanto aprimoramento. Fio fiado, fio torcido, fio do tecer, fio do destino, cordão umbilical, fio da vida, fio do ritmo, tempo, fio invisível entre duas ou mais pessoas, diz respeito não somente ao presente, mas também ao passado e ao futuro, elo coletivo da memória coletiva do tempo. Enfim, desenhada, fiada ou enovelada a ilustração nesse processo da trama, esconde os sentidos da vida, a narrativa dos acontecimentos, a urdidura e a lembrança do passado, as ações infantis do protagonista desenhadas em pequenos gestos.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o trabalho de tecelagem é um ato de criação, pois “quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear” (2001, p. 872). O tecido, o fio e o tear são

símbolos do destino, servem para designar tudo que rege ou intervém no destino. O simbolismo do fio é o agente que liga todos os estados da existência entre si, liga um mundo e um ser a outro mundo e outro ser e, sobretudo, liga, conduz e fia o destino do ser humano, pois

No plano cósmico, é importante que se faça uma distinção entre o fio da urdidura e o fio da trama: a urdidura liga entre si os mundos e os estados; sendo que o desenvolvimento condicionado e temporal de cada um desses mundos e desses estados é figurado pela trama. [...] O desenrolamento do fio exclusivamente de trama é simbolizado pelas Parcas – pela fiação do tempo ou do destino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 431).

Tecer, com esses olhos, não significa apenas predestinar o destino, simboliza a criação de novas formas, e, nesse sentido, as fiandeiras e tecelãs abrem e fecham o ciclo da vida porque tecem e cortam o fio do destino, determinando o momento exato da morte. Também para Pierre Brunel, as Deusas-Fiandeiras fabricam e rompem os fios como bem lhes aprouver, pois às fiandeiras é confiado o poder de começar e interromper: “elas fiam o destino dos homens. Não se deixam mover em suas decisões pela insistência dos pedidos desses homens e deuses” (BRUNEL, 1998, p. 375). O ato de fiar, segundo essas leituras míticas, representa um eterno retorno pelo processo de tecer e desfazer o trabalho começado, recomeçado e interminável.

O esplendor do tecido na ilustração em *João por um fio*, remete ao ser em estado de renascimento, como o homem ou a mulher que traça signos e os lê, faz-se papel selado-fio-palimpsesto. A ilustração, nessa trama, reforça as inscrições da memória, fios de palavras, vestígios traçados de ausência, expressões do corpo. Fabricando essas lembranças do mundo infantil, fio por fio, o mito, em forma de intertextualidade, traça as representações imagéticas e literárias de uma vida.

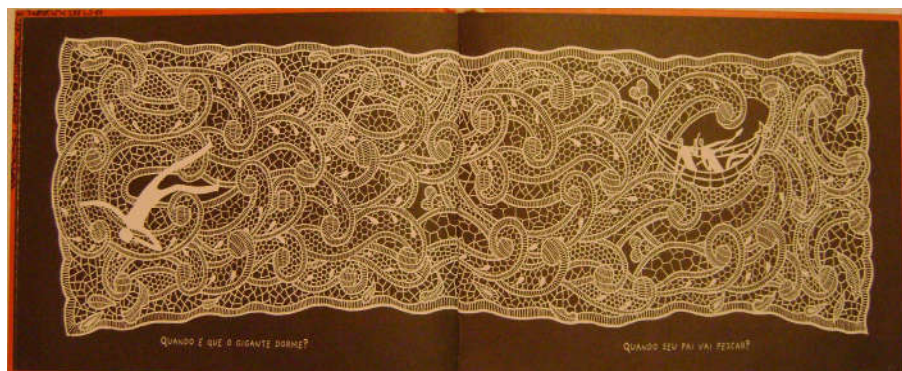


Ilustração 4: *João por um fio*, de Roger Mello (p. 17-8)

Esse desfazer (ou desfiar?), trabalho aparentemente negativo, revela-se importante processo memorial, na medida em que assinala uma recusa a um papel que não deseja desempenhar. Questio-

na-se, portanto, a fidelidade ao projeto de construção do rosto infantil. Sonho e realidade, nesse sentido, é o mesmo que viver duas vidas, é como transitar os dois planos distintos. O mundo vivido durante o dia e os sonhos durante a noite. Viver nesses dois mundos, mapeando a realidade e o imaginário é fazer surgir em nossa memória a lembrança de ser criança. Nele, o leitor, imerge em uma atmosfera de sonho e realidade, texto e ilustração, magia e acontecimentos que acompanham a trajetória de João-pescador. “João deixa escorrer um lago feito de medo, para girinos e conchas. Um lago redondo inundando o colchão. Peixes deslizam mais que sabonete. Que rede segura um peixe maior que a gente?” (MELLO, 2005, p. 21-2).

Os níveis descritivo, plástico, narrativo e interpretativo coexistem numa mesma ilustração e não é fácil separá-los tão didaticamente. De qualquer forma, os livros infantis atuais, imbricando linguagens, - plástica, escrita, etc - além de comunicar, são pontos de vazão do pensamento e da imaginação, suportes vitais na construção, elaboração do conhecimento. Quanto maior a variedades de relações travadas entre as linguagens, mais ricas serão as experiências proporcionadas aos leitores.

4 Considerações finais

O contato com a imagem da arte sensibiliza e educa nosso olhar. Por isso, ler imagens é importante em qualquer idade da vida. A imagem/ilustração oferece uma visão da realidade muito diferente daquela que a palavra oferece. O texto referencial nos dá uma compreensão gradual sobre o tema, enquanto a imagem- visual ou verbal - oferece-nos uma visão integral e simultânea do tema, possibilitando outras maneiras de abordá-lo e de compreendê-lo.

De qualquer maneira, a ilustração nos dá acesso à outra linguagem, ao mesmo tempo oposta e complementar à linguagem verbal, ou seja, a palavra. Lendo imagens em sala de aula, vamos aprender mais sobre essa linguagem, usando-a para combinar com outras, interagir com o mundo, expressar e comunicar idéias e sentimentos, conhecer o mundo e se conhecer melhor. Na prática cotidiana da escola, que valoriza excessivamente o raciocínio lógico-matemático e a expressão verbal e escrita, a linguagem da ilustração pode equilibrar o excesso de racionalidade, propondo o exercício da sensibilidade, da imaginação, da intuição; habilidades que estimulam outras maneiras de pensar, sentir, ensinar, aprender e agir.

5 Referências

- CAMARGO, Luís. *Ilustração do Livro Infantil*. Belo Horizonte: Lê. 1995.
BANYAI, Istvan. *Zoom*. Rio de Janeiro. Brinque Book. 1995.
BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus: essais critiques III*. Paris. Seuil. 1982.

CHKLÓVSKI, V. A Arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalistas Russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números)*. Tradução: Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil. 1977.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens*. São Paulo: Paulinas. 2003.

JOLY, Martine. *A imagem e sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70. 2005.

LOTMAN, Youri. *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.

MACHADO, Ana Maria. *Abrindo caminho*. São Paulo: Ática. 2004.

MELLO, Roger. *João por um fio*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

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

Notas

¹ Lotman, em *La Structure du texte artistique* define a obra de arte como “texto várias vezes codificado” [1973, p. 102], o que garante sua abertura para diferentes leituras: “Esta capacidade de um elemento de um texto de entrar em várias estruturas contextuais e de receber, conforme o caso, uma significação diferente, é uma das propriedades mais profundas do texto artístico” [1973, p.103]. O mesmo processo aqui, pode ser contextualizado na postura do leitor, ele também passa a ser codificado várias vezes pela obra.

² A noção de *mise-en-abyme*, segundo Lucien Dällenbach (1977), nos vem de André Gide que utiliza o procedimento recorrente em sua obra. Segundo esse estudioso, deve ser considerado *mise-en-abyme* todo fragmento textual que mantenha uma relação de semelhança com a obra que o contém. Todo tipo de *mise-en-abyme* funciona como um reflexo, um espelhamento da obra que o inclui, porém, esse reflexo dado pelo fragmento incluído não tem sempre o mesmo grau de analogia com a obra que o inclui.

Texto aprovado para publicação em outubro de 2009.