

IZAURA DA SILVA CABRAL

A RECEPÇÃO DA FICÇÃO HISTÓRICA DE NELSON CRUZ

**PORTO ALEGRE
2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA E LUSO-
AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA
LITERATURA**

A RECEPÇÃO DA FICÇÃO HISTÓRICA DE NELSON CRUZ

IZAURA DA SILVA CABRAL

ORIENTADOR (A): PROF. DRA. MARIA DA GLÓRIA BORDINI

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor (a) pelo Programa
de Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2017**

CIP - Catalogação na Publicação

Cabral, Izaura da Silva

A recepção da ficção histórica de Nelson Cruz /
Izaura da Silva Cabral. -- 2017.

177 f.

Orientador: Maria da Glória Bordini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Estética da Recepção. 2. Literatura Infantil.
3. Nelson Cruz. 4. Ficção Histórica. 5. Efeito
Estética da ilustração e da palavra. I. Bordini,
Maria da Glória, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

BANCA EXAMINADORA

PROF. Dra. MARIA DA GLÓRIA BORDINI

Orientadora/UFRGS

PROF. Dra. JURACY ASSMAN SARAIVA

FEEVALE

PROF. Dra. LUIZA VILMA PIRES VALE

UNIRITTER

PROF. Dra. CLAUDIA LUIZA CAIMI

UFRGS

AGRADECIMENTOS

Grata a Deus pela oportunidade de viver tudo isso; à Universidade Federal do Rio Grande do Sul por ser uma Instituição que presa pela excelência de educandos e educadores; à CAPES pela bolsa de pesquisa, que foi fundamental para esse trabalho chegasse até o fim e para que durante o curso eu pudesse me dedicar a ele; à professora Dra. Maria da Glória Bordini pela preciosa orientação; aos meus pais pelos bons ensinamentos, aos meus irmãos por torcerem por mim; ao Rafa pelo apoio incansável, pelos puxões de orelha e, sobretudo, pelo incentivo; aos meus filhos Pedro, que nasceu durante o mestrado, e Davi, que chegou em meio ao doutorado, por serem crianças maravilhosas, calma, carinhosas e que, desde pequenas já sabem o valor do conhecimento por que vivem cercados de livros; aos colegas, amigos e demais familiares que de alguma forma contribuíram para que essa tarefa de mulher, professora, estudante, dona de casa e mãe fosse possível.

RESUMO

Este trabalho propõe uma discussão da leitura de literatura infantil sob a ótica da teoria da Estética da Recepção, em especial da teoria do Efeito Estético, a partir da análise de três obras do autor mineiro Nelson Cruz, que trazem personagens da história e da ficção brasileira, ilustradas a partir de imagens das artes plásticas, fotografias, textos históricos: *Chica e João*, *Dirceu e Marília* e *Bárbara e Alvarenga*. Pretende-se examinar se existem, nelas, elementos que podem mobilizar ou expandir as expectativas do leitor criança; investigar como o projeto de ilustração pode contribuir para a recepção da narrativa; bem como analisar como se estruturam essas obras, relativamente à participação do leitor, a partir do princípio de que, segundo a Estética da Recepção, a leitura é um efeito experimentado pelo leitor, não um objeto rigidamente predeterminado pelo autor, que apesar de marcado no texto, permite a emancipação. Buscar-se-á responder à hipótese de que no corpus escolhido existem elementos que mobilizam ou expandem as expectativas do leitor criança, numa perspectiva emancipatória, a partir do efeito trazido pela leitura. A ficção histórica de Nelson Cruz trata-se de uma experimentação do ponto de vista cultural e de uma nova forma de fazer literatura, de pensar o nacional, de fazer literatura brasileira e especialmente a literatura infantil ilustrada, que é proposta como uma expressão original do pensamento crítico fundado em amplo e meticuloso estudo das manifestações culturais da literatura brasileira, que o autor mineiro reinterpreta. Ele mostra uma especificidade da História do Brasil, em que a apreensão da psicologia do cidadão está aliada ao conhecimento de sua ancestralidade. A somatória de estilos, linguagens e paródias de discursos vários geram uma obra nova que, em seu tempo de produção, mostra um “sintoma de cultura”, o que resulta em textos de exigente valor estético destinados aos leitores criança. O *corpus* da pesquisa mobiliza figuras históricas periféricas e valores menosprezados, como o sonho e a poesia, alterando posições hierárquicas típicas da sociedade brasileira – não só do século XVIII –, promovendo o sofrimento dos perseguidos a tema para a criança, Nelson Cruz propõe uma literatura infantil carregada de afetividade e potencial crítico. Aliada a um projeto ilustrativo que se alimenta habilmente das conquistas das modernas artes visuais e cinematográficas, sua obra consegue a aproximação ao jovem leitor sem quaisquer laivos de imposição ou autoritarismo, pelo fascínio das imagens e a sinceridade das personagens, com todos os requisitos para emancipar o público visado.

Palavras-Chave: Nelson Cruz; Estética da Recepção; Efeito da leitura; Literatura Infantil; História e ficção.

ABSTRACT

This work proposes a discussion of the reading of children's literature from the viewpoint of the Theory of Reception Aesthetics, especially the Aesthetic Effect Theory, based on the analysis of three works by the author Nelson Cruz, who bring characters from Brazilian History and fiction, illustrated from pictures of the plastic arts, photographs, historical texts: *Chica e João*, *Dirceu e Marília* and *Bárbara e Alvarenga*. The intention is to examine if there are elements that can mobilize or expand the expectations of the child reader; investigate how the illustration project can contribute to the reception of the narrative; as well as analyzing how these works are structured, in relation to the reader's participation, based on the principle that, according to the Aesthetics of Reception, reading is an effect experienced by the reader, not an object rigidly predetermined by the author, text, allows for emancipation. It will be tried to answer the hypothesis that in the chosen corpus there are elements that mobilize or expand the expectation of the child reader, in an emancipatory perspective, from the effect brought by the reading. The historical fiction of Nelson Cruz is a cultural experimentation and a new way of doing literature, of thinking the national, of making Brazilian literature and especially illustrated children's literature, which is proposed as an original expression of the critical thinking based on a broad and meticulous study of the cultural manifestations of Brazilian literature, which the author of Minas Gerais reinterprets. It shows a specificity of the History of Brazil, in which the apprehension of the psychology of the citizen is allied to the knowledge of its ancestry. The sum of styles, languages and parodies of various discourses generate a new work that, in its production time, shows a "culture symptom", resulting in texts of aesthetic value that are destined for the child readers. The research corpus mobilizes peripheral historical figures and disparaged values, such as dream and poetry, changing hierarchical positions typical of Brazilian society - not only the eighteenth century -, promoting the suffering of the persecuted theme for the child, Nelson Cruz proposes a literature infused with affectivity and critical potential. Allied to an illustrative project that feeds expertly on the achievements of modern visual and cinematographic arts, her work achieves the approach to the young reader without any glories of imposition or authoritarianism, by the fascination of the images and the sincerity of the characters, with all the requirements to emancipate the target public.

Keywords: Nelson Cruz; Reception Aesthetics; Effect of Reading; Children's Literature; History and Fiction.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capas das obras de Nelson Cruz na edição da Formato.

Figura 2: Ilustrações das capas publicadas pela CosacNaify em 2007.

Figura 3: Convite de lançamento da coleção Histórias Para Contar História pela CosacNaify.

Figura 4: Chica e João de perfil na obra de Nelson Cruz. In: CRUZ, Nelson. *Chica e João*. São Paulo: CosacNaify, 2009¹.

Figura 5: Quadro de Piero dela Francesca retratando o casal Urbino e Battista Sforza. Disponível em <http://www.turismo.intoscana.it/site/it/elemento-di-interesse/Piero-della-Francesca-il-maestro-della-luce/> Acesso em 12/01/2017.

Figura 6: Trecho de Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Disponível em <http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/82/Viagem-pelas-provincias-do-Rio-de-Janeiro-e-Minas-Gerais-t-1> Acesso em 13/01/2017.

Figura 7: Recorte da ilustração de Nelson Cruz que remetem a Rugendas. Disponível em <https://saojoaodelreitransparente.com.br/images/view/408> Acesso em 12/01/2017.

Figura 8: Uma das imagens de Rugendas que pode ter influenciado o autor mineiro em relação ao tom das imagens construídas.

Figura 9: Posição da ilustração na capa de *Chica e João*.

Figura 10: Ilustração de *Bárbara e Alvarenga* e as primeiras páginas. In: CRUZ, Nelson. *Bárbara e Alvarenga*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

Figura 11: A imagem mais aproximada em *Dirceu e Marília*. In: CRUZ, Nelson. *Dirceu e Marília*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

Figura 12: Fragmento do texto de Tomás Antônio Gonzaga.

Figura 13: Páginas com fundo branco.

Figura 14: Palavras e imagens em contraponto na página.

Figura 15: A intertextualidade com Cecília Meireles.

Figura 16: Ilustração em página dupla e texto inserido na imagem e faixa branca na parte superior.

Figura 17: Ilustração com faixa branca nas partes superior e inferior da página dupla e texto inserido na imagem.

Figura 18: Página com fundo branco ao lado de ilustração.

¹ As ilustrações das análises foram retiradas das publicações de Nelson Cruz em 2009, pela CosacNaify, por isso as referências só serão citadas uma vez.

Figura 19: Página com fundo branco, caixa de texto e ilustração em moldura e página coberta por imagem.

Figura 20: Exemplo de figura e fundo estáveis em *Chica e João*.

Figura 21: Exemplo de figura e fundo reversíveis em *Bárbara e Alvarenga*.

Figura 22: Exemplo de uma relação ambígua entre figura e fundo em *Bárbara e Alvarenga*.

Figura 23: Ângulo aproximado da capa.

Figura 24: Mesma ilustração da capa, porém em um ângulo de visão mais distanciado.

Figura 25: Ilustração e texto escrito, vistos de cima como em uma tela de cinema.

Figura 26: As roupas de Chica em dois momentos, escrava (p.15) e senhora (p.20).

Figura 27: Vestimentas de Dirceu e dos soldados.

Figura 28: Vestimentas de Bárbara e Alvarenga.

Figura 29: Corrente usada para prisão dos escravos (p. 10), trempe (p. 09), objetos de decoração e móveis (p. 7), lustres (7).

Figura 30: Objetos em *Bárbara e Alvarenga*.

Figura 31: Carrancas encontradas ao longo da obra *Dirceu e Marília*.

Figura 32: Mapa do Distrito Diamantino, cenário da obra de *Chica e João*.

Figura 33: Cenário da senzala em *Chica e João*.

Figura 34: Vila Rica, o cenário de *Dirceu e Marília*.

Figura 35: Pontos históricos como cenário do enredo de *Dirceu e Marília*.

Figura 36: A caravela, cenário predominante em *Bárbara e Alvarenga*.

Figura 37: Visualização do cenário no qual está inserida a caravela, em alto mar.

Figura 38: Ilustração na qual podem ser percebidos os traços físicos da personagem Chica.

Figura 39: O marco do Distrito Diamantino como símbolo de apego de Chica a sua vida de Senhora.

Figura 40: Personagem cujo olhar se dirige ao leitor.

Figura 41: Páginas da ficha catalográfica e do sumário.

Figura 42: Páginas cuja ilustração de João aponta para o sentido oposto à continuação da leitura.

Figura 43: Exemplo de ilustração com *ponglée*.

Figura 44: Exemplo de imagem com contraponto.

Figura 45: Capa de *Dirceu e Marília*.

Figura 46: Contracapa e primeira página.

Figura 47: Visão panorâmica de Vila Rica.

Figura 48: Página em branco e outra com ilustração que repete informações do texto verbal.

Figura 49: Trecho da obra que o narrador se vê abandonado pela população.

Figura 50: Cenário da Ponte do Caquende.

Figura 51: A caravela em alto mar.

Figura 52: Ilustração da seção “A história desta ficção”.

Figura 53: Capa de *Bárbara e Alvarenga*.

Figura 54: Ilustração em página tripla na contracapa da obra.

Figura 55: Visão de São João D’el Rei em páginas que trazem o fragmento da obra de Alvarenga Peixoto.

Figura 56: Ilustrações pequenas que percorrem toda a obra.

Figura 57: Personagem que dialoga com a plateia e a presença das cores na ilustração da esquerda.

Figura 58: Cena que representa a frieza e escuridão da cela em que se encontra Alvarenga.

Figura 59: Repetição da ilustração da capa.

Figura 60: Encontro incorpóreo entre Bárbara e Alvarenga.

Figura 61: Páginas que funcionam como uma pausa no enredo.

Figura 62: Quando o mar invade a cidade cujas cores parecem mais alegres.

Figura 63: Página que demonstra a impossibilidade do reencontro dos protagonistas.

Figura 64: Representação incorpórea de Alvarenga.

Figura 65: Página que encerra o livro *Bárbara e Alvarenga*.

Figura 66: Chica na sala de sua casa.

Figura 67: O recorte mostrado na capa da imagem e depois sua apresentação no interior da obra.

Figura 68: Note-se o alongamento das figuras para a direita.

Figura 69: Ilustração que percorre a página dupla, com vazios em branco abaixo e acima da mesma e com inserção de textos no formato de legendas.

Figura 70: Note-se o direcionamento do olhar da protagonista no canto inferior esquerdo da imagem.

Figura 71: Dirceu a cavalo e o movimento circular na ilustração.

Figura 72: Note-se a cor predominantemente escura da ilustração

Figura 73: Quando o espaço na narrativa onde se desenvolve a ação está mais detalhado no texto visual.

Figura 74: O espaço descrito pelo protagonista e o que ele observa dele.

Figura 75: Chafariz cujas carrancas permeiam toda a obra.

Figura 76: Desenquadramento da protagonista.

Figura 77: Imagem idílica da esquerda e recorte da personagem que conta histórias na ilustração da direita.

Figura 78: Note-se o tom escuro das ilustrações que contrastam com o branco da página ao lado.

Figura 79: A figura da mulher que invade a cena e conta sua história.

Figura 80: Repetição da ilustração da capa.

Figura 81: Alvarenga e a reprodução do seu cárcere.

Figura 82: Note-se que as figuras da página em branco apontando para um retorno.

Figura 83: Quando o mar invade o céu.

Figura 84: A atração das mãos dos protagonistas.

Figura 85: Detalhe do rosto de Dirceu que não apresenta traços marcados.

Figura 86: O ângulo de visão da capa de *Bárbara e Alvarenga*.

Figura 87: Ilustração que repete a imagem da capa, mas amplia a visão do leitor/espectador.

Figura 88: Página em branco cujas ilustrações apontam duas direções ao leitor/espectador.

Figura 89: Note-se o desenquadramento na imagem da personagem que mostra somente a parte de baixo do corpo.

Figura 90: Note-se que a parte do corpo da protagonista completa-se aqui.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 O LEITOR E A RECEPÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO	25
1.1 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	25

1.2 A HERMENÊUTICA COMO PONTO DE PARTIDA	28
1.3 A TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO	30
1.4 AS ESTRATÉGIAS TEXTUAIS	31
1.5 O EFEITO ESTÉTICO, O LEITOR IMPLÍCITO E O LEITOR REAL	33
1.6 O LEITOR CRIANÇA E O PROCESSO DE EMANCIPAÇÃO	35
2 A OBRA DE NELSON CRUZ NA COLEÇÃO “HISTÓRIAS PARA CONTAR HISTÓRIA”	38
2.1 OS PRIMÓRDIOS	38
2.2 A VERSÃO COSACNAIFY	40
2.3 O AUTOR	40
2.4 A HISTÓRIA DOS TEXTOS E SEU HORIZONTE DE EXPECTATIVAS	44
3 PONTES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA	46
3.1 COMO ASSIM, HISTÓRIA E FICÇÃO?	46
3.2 A LITERATURA HISTÓRICA DE NELSON CRUZ	49
3.2.1 A FIGURA EMBLEMÁTICA DE CHICA DA SILVA	50
3.2.2 DIRCEU – <i>PERSONA</i> LITERÁRIA OU VOZ LÍRICA BUCÓLICA	54
3.2.3 A OBRA TOCADA PELA POESIA E PELA FIGURA DO POETA ALVARENGA PEIXOTO	57
3.3 NASCEM NOVOS PROTAGONISTAS	59
4 DE QUE SÃO FEITOS ESSES LIVROS?	60
4.1 O REPERTÓRIO DO LEITOR	60
4.2 O LIVRO DIDÁTICO DE HISTÓRIA COMO REPERTÓRIO DO LEITOR	61
4.3 REPERTÓRIOS DOS TEXTOS: EXPECTATIVAS DO AUTOR	67
5 A ESTRUTURA DAS ILUSTRAÇÕES E OS VAZIOS DE INDETERMINAÇÃO	73
5.1 ASPECTOS FORMAIS DOS TEXTOS VERBO-VISUAIS E SEUS VAZIOS	74
5.1.1 POSIÇÕES NAS PÁGINAS	76
5.1.2 TIPOGRAFIA	82
5.1.3 FIGURA E FUNDO	83
5.1.4 ÂNGULOS DE TOMADA	85
5.1.5 COR E TÉCNICA	87
5.2 ASPECTOS INDICATIVOS DA PRESENÇA HISTÓRICA NAS ILUSTRAÇÕES	88
5.2.1 AMBIENTAÇÃO-CENÁRIO-LOCALIZAÇÃO	88
5.2.2 TEMPO HISTÓRICO	89
5.2.3 ROUPAS E OBJETOS	89

5.3 A HISTÓRIA E SUA APRESENTAÇÃO VISUAL NA OBRA DE NELSON CRUZ	92
6 A PERSPECTIVA DA NARRAÇÃO	97
6.1 A PRESENÇA DO NARRADOR-PERSONAGEM	98
6.1.2 DESCRIÇÕES DO CENÁRIO	98
6.1.3 DESCRIÇÕES DOS PERSONAGENS	102
6.1.4 RESUMO DOS ACONTECIMENTOS	104
6.1.5 COMENTÁRIOS SOBRE OS ACONTECIMENTOS OU AS AÇÕES DOS PERSONAGENS	105
6.2 A PERSPECTIVA DO NARRADOR NA REPRODUÇÃO DE PERSONAGENS DA HISTÓRIA DO BRASIL	106
6.2.1 QUANDO O NARRADOR FALA DE SI	106
6.2.2 O LEITOR GUIADO PELA IMAGINAÇÃO DO NARRADOR	113
6.2.3 O NARRADOR DE UMA TRAGÉDIA PESSOAL DAS MINAS GERAIS DO SÉCULO XVIII	119
7 A PERSPECTIVA DA AÇÃO	129
7.1 CHICA, PATRIMÔNIO DO DISTRITO DIAMANTINO	129
7.2 DIRCEU E A EVOCAÇÃO DA AMADA	133
7.3 BÁRBARA E O RETORNO HERÓICO DO AMADO PARA A TERRA QUE O BANIRA	140
8 A PERSPECTIVA DO LEITOR EM NELSON CRUZ – O CRIATIVO E O BEM INFORMADO	148
8.1 O LEITOR CONFIGURADO NA ESTRUTURA TEXTUAL	149
8.2 QUANDO O TEXTO EXIGE A ATUAÇÃO DO LEITOR	152
8.3 A INAUGURAÇÃO DE UM TIPO DE COMUNICAÇÃO COM O LEITOR CRIANÇA	155
8.4 O LEITOR INFORMADO DE NELSON CRUZ	157
9 O PROJETO EMANCIPATÓRIO EM NELSON CRUZ	159
9.1 CHICA E O AMOR IMPOSSÍVEL	159
9.2 DIRCEU, O HERÓI QUE CONVERSA COM O LEITOR	162
9.3 BÁRBARA, A DESENQUADRADA	164
9.4 PRESENTES PARA O LEITOR	168
9.5 HERÓIS ESQUECIDOS	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS	178

INTRODUÇÃO

De início, a proposta desta pesquisa analisaria a recepção das obras da coleção “Histórias Para Contar História”, dos autores mineiros Nelson Cruz e Marilda Castanha. O *corpus* seria composto por um conjunto de textos premiados, que fazem parte do PNDE (Plano Nacional de Desenvolvimento da Educação), indicados pelo Ministério da Educação, e que contemplam a legislação sobre temas da cultura negra e indígena a serem trabalhados nas

escolas, como preconiza a Lei no. 11.645, de 10 de março de 2008. As obras haviam sido publicadas pela CosacNaify, uma editora que se consagrou no mercado editorial pela qualidade de suas produções e que agora, no entanto, encerrou suas atividades.

No decorrer do trabalho, percebeu-se que, para a análise das obras de Marilda Castanha, *Agbalá, um lugar continente* e *Pindorama, terra das palmeiras*, não caberia a mediação da Estética da Recepção e Teoria do Efeito Estético, eleitas como suporte teórico, já que estas tratam da recepção dos textos literários, estéticos. As obras da autora remetem à função informativa ao privilegiarem o caráter denotativo, baseado em explicações e descrições, distanciando-se assim da literariedade. A estrutura verbo-visual dos mesmos remete a uma ideia de glossário, pois a cada página surge um novo subtítulo com definições sobre ele e exemplos e paralelamente as ilustrações podem ser percebidas como parte desta informação ou em outros casos como mera decoração.

Privilegiaram-se, em vista disso, apenas os títulos de Nelson Cruz, *Chica e João, Dirceu e Marília* e *Bárbara e Alvarenga*, as quais trazem um projeto de ilustração atual e dialogam com a história do Brasil. Este *corpus* possui características que não foram pesquisadas ainda, a partir da perspectiva da Estética da Recepção e Teoria do Efeito e poderá contribuir para pensarmos como essas obras afetam o leitor infantil e se contribuem para a ampliação de seus horizontes de expectativas.

O recurso à Estética da Recepção, baseado nas teorias de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, trará os fundamentos básicos para uma articulação entre literatura, ilustração e história, visada na pesquisa, pois considera o sentido um efeito experimentado pelo leitor, não um objeto rigidamente predeterminado pelo autor. O objeto literário realiza-se na interação com um interlocutor, que reage aos estímulos do texto, preenchendo vazios, construindo sentidos, estabelecendo conexões, misturando o seu universo existencial ao textual.

No entanto, para que tal ideia não leve à aceitação de um verdadeiro caos interpretativo, o texto passa a ser tratado como um esquema virtual capaz de instruir a leitura desejada. Assim, há um tipo de leitor solicitado pela obra, com habilidades e competências adequadas. Para que o esquema funcione, a obra infantil, por exemplo, deve estar adequada ao público.

As obras escolhidas como corpus da pesquisa, destinadas ao leitor criança, trazem detalhes significativos sobre a cultura brasileira, postos à disposição do público infantil de forma artística, além de lúdica. No enredo aparecem personagens e fatos que remetem a um período histórico do Brasil, temas e ilustrações construídos depois de pesquisas junto a museus, bibliotecas e até mesmo em outras obras literárias. Esses registros são resgatados por

Nelson Cruz, e repensados sob uma perspectiva ficcional. Isso justifica a importância cultural desta pesquisa, que busca analisar como a leitura das obras selecionadas pode criar possibilidades emancipatórias a partir de características peculiares a elas. E justifica-se por ser um trabalho inédito que poderá contribuir para a compreensão dos processos de leitura dos textos ilustrados da literatura infantil, a partir da teoria da Estética da Recepção.

Ao averiguar as pesquisas existentes cujos temas se aproximam ao desta, pode-se perceber que elas focalizam a leitura de obras que tiveram seus textos verbais produzidos a partir da visualização de imagens da arte, sejam em prosa ou em verso. Outras investigações analisam obras concebidas por pintores-escritores, ou por autores que escreveram o texto verbal e depois escolheram imagens de determinado pintor para ilustrá-lo, ou ainda obras que trazem pintores, escultores, desenhistas como personagens que contam suas histórias de vida, trazendo com essas personagens sua produção artística.

A dissertação de Ana Paula Zarur de Andrade Silva, *Por um estudo do significado da ilustração no livro infantil brasileiro*, PUC-RJ, 1997, analisa aspectos da estrutura narrativa das ilustrações de livros infantis brasileiros, premiados pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil no período de 1974 a 1992 na categoria, fundamentada na Semiótica. Em *Ilustrações vivas: a ilustração de textos literários para crianças como veículo de subjetivação* (UNB), 2005, Nizele Castro Nascimento reflete sobre a ilustração de textos literários para crianças e sua função psicossocial. *Texto e Imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo*, de Barbara Jane Necyk, 2007, da PUC-RJ, estuda as narrativas e a evolução das ilustrações ao longo da história do livro destinado à criança. Barbara Jane Necyk, em sua dissertação de mestrado da PUC-RJ, *Texto e Imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo*, 2007, estuda parâmetros para análise das diferentes possibilidades de condução da narrativa do livro infantil, efetuada por texto e imagem. A autora verifica como a ilustração – pertencente às artes do espaço – se relaciona com o texto – pertencente às artes do tempo – num contexto narrativo. O estudo dessa relação visa buscar melhor compreensão dos processos de produção, mediação e recepção dos livros infantis, contribuição de grande valia para o campo do design e áreas afins.

A dissertação de mestrado de Anelise Zimmermann, *As ilustrações de livros infantis: ilustrador, criança e cultura*, pela Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008, estabelece, a partir de critérios para a seleção de imagens, relações entre o discurso de ilustradores, editores, escritores e crianças sobre o que consideram um "bom livro", mostrando que as ilustrações podem ir muito além do caráter decorativo.

Ainda a pesquisa de Claudia Gonçalves Lopes Mendes, intitulada *Singular e Plural: Roger Mello e o livro ilustrado*, 2011, no curso de Mestrado Acadêmico da Universidade Federal do Rio de Janeiro, examina os livros ilustrados de Roger Mello, autor que se destaca entre o grupo de ilustradores contemporâneos que vêm afirmando a autonomia artística da ilustração brasileira. Busca investigar as emoções do autor, expressas nos textos visuais, sem perder de vista sua "convergência intersemiótica" com os signos verbais, característica singular dos livros ilustrados; e, além disso, indaga como suas propostas comunicam-se com outras pessoas - principalmente os leitores em formação, sem deixar de considerar os adultos, mediadores que facilitam o acesso aos livros; e finalmente como esta comunicação ultrapassa os limites da expressão pessoal para construir uma sensibilidade social. A teoria utilizada está relacionada à antropologia, à semiótica e a sociologia da arte.

Fabiana de Souza Galdino da Silva escreveu a dissertação de mestrado com o título *Minas de memórias: apropriação recriadora no livro infantil de Nelson Cruz* que foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2011. A pesquisa deseja contribuir para a análise da obra do artista mineiro, cuja teoria crítica da sua obra é muito pequena, já que da sua produção podem ser extraídos enlaces sensíveis para a abordagem interdisciplinar. De modo análogo, o confronto das ilustrações com a tradição da pintura aponta o rendimento da elaboração metacrítica, que se põe em diálogo com as questões teóricas em voga nos estudos do pós-modernismo.

Esse é o único trabalho de pesquisa cujo *corpus* equivale ao desta pesquisa, entretanto as análises de Galdino Silve apontam para o modo de produção do texto verbo-visual, buscando construir uma gramática do autor-ilustrador Nelson Cruz, característica que se distancia da abordagem utilizada nesta pesquisa, que tem como foco principal o leitor e a recepção.

Renata Gabriel Nakano (2012), na dissertação de mestrado acadêmico em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com o título *Livro ilustrado: definições, leitores e autores*, analisa livros ilustrados brasileiros sob três aspectos: primeiro, suas definições por diferentes autores brasileiros e estrangeiros, com foco nas especificidades do diálogo entre linguagens verbal e visual e uso consciente da tecnologia livro como recurso estético; segundo, em uma análise da infância sob abordagem filosófica e social, em busca dos pressupostos de leitura que o livro ilustrado, ao ser considerado um livro infantil, pode

produzir; e terceiro, sobre as particularidades da criação de um objeto que muitas vezes é fruto de quatro autores: o escritor, o ilustrador, o designer e, por vezes, o editor.

Jorge Alberto Paiva da Costa, em seu mestrado em Design pela Universidade Anhembi Morumbi, realizou a dissertação intitulada *O design da ilustração no livro ilustrado brasileiro contemporâneo em 2012*. Seu estudo relacionou design e ilustração no livro ilustrado contemporâneo, caracterizado por desenvolver uma narrativa por meio da mútua interação entre texto e imagem. O objetivo geral do trabalho foi compreender como o design está presente na composição da imagem ilustrativa e como se desenvolve no livro ilustrado. O assunto foi abordado por meio da organização de diferentes recursos como: enquadramento, ponto de vista, ritmo, imaginário, relação entre texto e imagem, e a montagem entre enunciados verbais e visuais. Estes assuntos foram extraídos de estudos de caso de livros ilustrados e as análises consideraram o instrumental teórico do design e da ilustração.

Já Renata Vilanova Lima (2012), em sua tese de doutorado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, pesquisou sobre *Ilustrações em traços e manchas no design, no livro ilustrado infantil brasileiro contemporâneo*. Ela procurou discutir esse tema e classificou-o como uma intersecção entre Design-Artes-Literatura, ao realçar sua importância na formação do leitor de imagens não alfabetizado visualmente. Foram analisados sete livros-illustrados infantis premiados pelo Prêmio Jabuti em cujas ilustrações observou-se uma desconstrução formal presente, que pode retirar as camadas de arquétipos da imagem para desvelar a história do texto. A tese ainda defende a aplicação de um olhar estético por parte do leitor, que assume rupturas e questionamentos em tais ilustrações.

Ainda sobre livro ilustrado, Paula Mastroberti escreveu a tese de doutorado em Linguística e Letras, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 2012, com o título *Poéticas verbais e visuais em Peter Pan e Wendy: o encontro empírico entre livro e leitor na cultura das mídias*. A pesquisa foi aplicada em uma escola pública de Porto Alegre/RS/Brasil e reuniu reflexões que consideraram o livro como uma mídia complexa, cujos valores estéticos e comunicativos podem interferir na leitura. Defende a leitura como um espaço emoafetivo e prazeroso de circulação, de acesso e de mediação do livro ilustrado, que estimula uma leitura crítico-sensível não apenas do literário, mas também dos discursos artísticos gráfico-visuais, a serem integrados na subjetividade leitora.

No banco de teses e dissertações da CAPES, além dos trabalhos citados, nenhum se configura com a perspectiva de, através da análise da estrutura de apelo das obras do *corpus*, tanto no nível textual quanto no ilustrativo, averiguar como o livro ilustrado infantil de fundo histórico pode levar o jovem leitor a vivenciar outros mundos, ultrapassando rotinas e

expondo-o aos inesperados da vida. É importante salientar que as pesquisas citadas são, em sua maioria, da área do design e das artes plásticas ou da linguística, nenhuma da área da literatura, e nem levam em conta a teoria da Estética da Recepção e a teoria do Efeito Estético.

Destacam-se ainda que pesquisadores importantes, como Alcides Villaça, Ricardo Martins Valle e João Anzanello Carrascoza, que assinam as quartas capas das obras que fazem parte do *corpus* da pesquisa, dando um aval de qualidade aos mesmos. Todos os livros da série que compõe a coleção “Histórias Para Contar História” trazem a seção “De olho na história”, em que o leitor encontra informações adicionais sobre o tema, textos sobre a pesquisa e elaboração da obra, glossário com os termos essenciais para o período e bibliografia, além das instituições visitadas e que serviram de fonte para a produção dos textos verbais e das ilustrações. Inclusive por estas características, o corpus da pesquisa justifica-se por sua riqueza cultural, histórica e artística, que poderá colaborar para a compreensão infantil da relação entre livro ilustrado infantil, história e literatura.

A pesquisa desenvolvida nesse estudo pode ser classificada como exploratória, quanto aos seus objetivos; e bibliográfica, quanto ao procedimento técnico, uma vez que reúne embasamentos teóricos acerca do tema e analisa as três obras, valendo-se da teoria da Estética da Recepção e do Efeito Estético, bem como as teorias sobre o livro ilustrado, que relacionam história e literatura. De acordo com Gil (2002, p. 44), “a pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. Ainda diz Gil (2002, p. 45) “a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente”.

Já em relação à forma de abordagem, optou-se pela pesquisa qualitativa, pois através dela se pode observar como o ser humano interpreta o mundo em que vive, atribuindo conceitos significativos à realidade. Para Lüdke e André (1986, p. 44) “a pesquisa qualitativa tem o ambiente natural como sua fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento. O 'significado' que as pessoas dão às coisas e à sua vida são focos de atenção especial pelo pesquisador”. A pesquisa qualitativa pode apontar três caminhos: o estudo de caso, a etnográfica e a documental, modalidade aqui escolhida, que se baseia no exame de materiais de natureza diversa, que ainda não receberam um tratamento analítico, ou que ainda podem ou devem ser reexaminados, buscando-se novas e/ou interpretações complementares. Nesse caso, esses materiais são os livros que fazem parte do *corpus*.

A partir da análise das obras do *corpus*, pretende-se examinar se existem, nelas, elementos que podem mobilizar ou expandir as expectativas do leitor criança; investigar como o projeto de ilustração pode contribuir para a recepção da narrativa; bem como analisar como se estruturam essas obras, relativamente à participação do leitor, a partir do princípio de que, segundo a Estética da Recepção, a leitura é um efeito experimentado pelo leitor, não um objeto rigidamente predeterminado pelo autor, que apesar de marcado no texto, permite a emancipação. Buscar-se-á responder à hipótese de que no *corpus* escolhido existem elementos que mobilizam ou expandem as expectativas do leitor criança, numa perspectiva emancipatória, a partir o efeito trazido pela leitura.

Para tanto, a tese foi dividida em introdução, nove capítulos e considerações finais: primeiro apresentou-se apontamentos teóricos que consideramos fundamentais para a construção deste trabalho, pois tratam do leitor e da recepção do livro ilustrado, com base nas teorias da Estética da Recepção de Jauss e na teoria do Efeito Estético de Iser, destacando a importância desses teóricos para a colocação do leitor como parte integrante da tríade recepcional: autor, obra e leitor. São incluídas, também, as contribuições da Hermenêutica de Gadamer e da fenomenologia de Ingarden para a construção dessa teoria. Há uma discussão sobre as estratégias que configuram os objetivos do texto e suas orientações e que projetam as condições de experiência desse texto. Também são salientados conceitos sobre o efeito estético, o leitor real e implícito.

A seguir é apresentada uma narrativa sobre o surgimento das obras do *corpus*, contextualizando-as desde as primeiras publicações até a última, apresentada pela Editora CosacNaify, tendo em vista que a história material dos textos também afeta a experiência de leitura.

Ainda considerando que, para gerar um efeito sobre o leitor, a obra estabelece uma relação específica com a realidade, que, para Iser, constitui o repertório do texto, para conhecê-la buscou-se estabelecer pontes que ligam a produção ficcional de Nelson Cruz a outros textos literários, históricos e das artes visuais, a fim de verificar o que há de inédito na ficção do autor mineiro.

A relação de comunicação que a obra estabelece com a realidade depende da reorganização dos elementos, que ganham sentido na assimilação do leitor. Portanto, essa reorganização pode ser percebida a partir da estrutura das obras, começando pelos aspectos formais dos textos verbo-visuais, passando pelas posições nas páginas, a tipografia utilizada, as relações de figura e fundo, os ângulos de tomada das imagens, as cores e técnicas utilizadas pelo autor/ilustrador, continuando depois pelos aspectos indicativos da presença histórica nas

ilustrações, como nos cenários, ambientes e localizações espaciais, o tempo histórico a que o enredo remete e também a presença de roupas e objetos típicos daquele período.

Ainda, segundo Iser, os elementos da realidade são organizados na obra a partir de perspectivas, seguindo a dialética de mostrar e encobrir, que se torna responsável pelo envolvimento do leitor, sem o qual a experiência da leitura não se realizaria. Esta estrutura é dada em um sistema perspectivístico, no qual se combinam de maneira geral quatro perspectivas: a do narrador, a das personagens, a do enredo ou ação e a da ficção do leitor.

Dessa maneira, efetua-se a investigação de como as perspectivas são apresentadas e/ou construídas pelo autor mineiro, considerando que os elementos que marcam a perspectiva do narrador, registram também a presença de um determinado leitor nas descrições de cenário, descrições das personagens e resumo dos acontecimentos. Também se analisou a perspectiva da ação e da ficção do leitor, ao perceber que tipo de leitor ficcional é trazido por essas obras e como a perspectiva da ação narrada pode aproximá-lo do texto, causando nele determinado efeito.

Por fim, após conhecer as perspectivas presentes nas três narrativas do autor mineiro, buscou-se investigar se essas informações e dados da realidade histórica do Brasil, da literatura e da arte em geral, ao serem adaptados, alcançam o leitor criança, e contribuem para a sua emancipação, hipótese que orienta a pesquisa.

1 O LEITOR E A RECEPÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO

A presença do leitor, durante muitos anos, foi deixada de lado pelos estudos da crítica e da teoria literárias, que se centravam na perspectiva do autor ou do texto como objeto de análise intrínseca. Foi a partir da segunda metade do século XX que algumas correntes

problematizaram a função e o papel do leitor, destacando, conseqüentemente, a própria ação requerida no ato da leitura.

No final da década de 1960, na Escola de Constança, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser promovem a revisão da tríade autor-texto-leitor e chegam à constatação de que, nos contextos da história, da teoria e da crítica literária, a interpretação de uma obra estava, ora diretamente relacionada ao conhecimento do seu autor, ora à compreensão do texto. O leitor não era considerado, não era importante perceber o que ocorria com ele no momento da recepção de textos literários. Dessa lacuna a respeito da participação do leitor nasceu a Teoria da Estética da Recepção (ER) e Teoria do Efeito Estético (EE) – que se volta para o efeito de sentidos² que uma obra provoca em seu receptor.

1.1 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Pode-se dizer que a ER nasceu sob contradições. E mesmo a aula de Jauss, em 1967, não dissipou um propósito polêmico, que iniciou pelo título e pela constatação explicitada na primeira frase: "Atualmente, a história da literatura caiu num descrédito sempre maior e que, de forma alguma, é imerecido" (JAUSS, 1978, p. 21). A partir desse aspecto, não é de estranhar que Jauss, ao apresentar a ER, tenha entrado em confronto com diversas correntes que reuniam adeptos no hodierno contexto da literatura³.

Ao adentrar as discussões entre formalismo e marxismo, Jauss (1978, p. 43-44) lança sua proposta, em que os métodos do formalismo e do marxismo apreendem o fato literário no circuito fechado da estética da produção e representação; assim o fazendo, despojam a literatura de uma dimensão necessariamente inerente à sua própria natureza de fenômeno estético e à sua função social: a dimensão do efeito produzido (*Wirkung*) por uma obra e do significado que lhe atribui um público, a sua “recepção”.

Ao fazer menção à estética da produção e da representação, Jauss recebe muitas críticas do Grupo de Berlim. M. Naumann, após questionar a pretensa novidade de Jauss e das

² Termo utilizado como sinônimo de interpretação, significação.

³ Em primeiro lugar, Jauss interveio, com grande entusiasmo, nos debates entre a teoria formalista e a teoria marxista da literatura. Reconheceu os méritos dos formalistas, no entanto assinalou que a compreensão da obra de arte em sua história não é a mesma coisa do que apreendê-la na "história, segundo o horizonte histórico de seu nascimento, em sua função social e na ação que ela exerceu sobre a história". (JAUSS, 1978, p. 48) Da teoria marxista, Jauss censura o fato de ela negar à arte, assim como à religião, à moral e à metafísica, uma história que lhes seja própria. Seus questionamentos baseavam-se na questão de como explicar que uma obra do passado — como os poemas homéricos — ainda continue a despertar o interesse do leitor do século XX. Ele também aponta para a deficiência da "teoria do reflexo", que não vê na obra nada mais do que o simples reflexo de um estágio da evolução social e conclama a estética marxista a assumir a historicidade característica da literatura.

iniciativas da Escola de Constança, reclamou que o teórico tornasse preciso o significado dos ataques contra a estética da produção e da representação.

A resposta não demorou. Num debate com Charles Grivel, Jauss mostrou a diferença entre a Escola de Constança e a de Berlim: enquanto a primeira entende por comunicação literária uma relação dialógica em que a parte receptora e a parte emissora estão igualmente implicadas, a segunda explica a práxis estética referindo-se ao modelo circulatório de Marx, segundo o qual os dois momentos da distribuição e da troca servem de intermediários entre produção e consumo. E acrescentou: "a estética da recepção tem prioridade hermenêutica sobre toda estética da produção por exigir de todo intérprete que ponha conscientemente em jogo sua própria situação na história" (JAUSS, 1980, p. 10).

Para fundamentar sua teoria, Jauss apresenta sete teses: as quatro primeiras referem-se à estética literária, já as três seguintes dizem respeito à história literária. Sua primeira tese é que a historicidade da Literatura não se dá pela cronologia das obras, mas pelo diálogo dinâmico com a obra literária por parte de seus leitores. Na segunda, ele destaca que a experiência literária do leitor pressupõe um "saber prévio" - conjunto de suas experiências, tanto de leitura quanto de vida, que desperta expectativas e aciona uma determinada postura emocional. Já a terceira diz respeito à distância estética – o afastamento ou não-coincidência entre o horizonte de expectativas do leitor e o horizonte de expectativas suscitado por uma obra.

Conforme essa tese, o caráter estético dos textos é determinado pelo público leitor, porque considera as diferentes épocas em que a obra foi lida (ampliação/acomodação do horizonte de expectativas). De acordo com a quarta tese, os sentidos de um texto são construídos ao longo da história. Para ele, o tempo histórico do leitor influencia a construção desses sentidos para o texto. Só se pode compreender um texto quando se compreende a pergunta para a qual ele constitui uma resposta. A reconstrução do horizonte de expectativas de uma obra é um aspecto fundamental para essa construção do sentido.

Já na quinta tese, o autor afirma que o lugar de uma obra na série literária não pode ser determinado apenas em razão de sua recepção inicial. Leituras posteriores a modificam, pondo-a historicamente em um momento diferente daquele em que foi produzida.

Na ER, as obras literárias são consideradas um conjunto aberto de possibilidades, pois adquirem novos sentidos a cada leitura, o que permite um constante reavaliar das mesmas. Essa tese considera, portanto, o aspecto diacrônico da obra. Segundo a sexta tese, a história literária deve considerar as sucessivas recepções da obra (aspecto diacrônico) ao longo do tempo e em relação à recepção no momento de sua produção. A tese refere-se, ainda,

ao corte sincrônico, no qual o caráter histórico da obra literária é visto pelo viés atual. Para melhor compreender a historicidade da obra, há que se considerar o encontro dos aspectos sincrônico e diacrônico.

Na sétima tese, Jauss observa os aspectos diacrônico e sincrônico e abarca a experiência cotidiana do leitor, rompendo com seu horizonte de expectativas, possibilitando uma visão crítica quanto à leitura da obra em questão e quanto à leitura de obras posteriores. Considera, além do efeito estético da obra, também seu efeito social, ético e psicológico.

A teoria defendida por Jauss poderia ter sido chamada de "análise histórica". Possuidor de notáveis conhecimentos filológicos, ele costumava partir da tradição grega, recorrendo à língua latina, e, ao mergulhar com grande ímpeto na Idade Média, utilizava-se de pensadores da Filosofia Moderna e discutia com autores contemporâneos na apresentação de seus argumentos. Ao analisar historicamente as experiências fundamentais da *poiesis*, da *aisthesis* e da *catharsis*, ele se propunha recuperar a noção de fruição estética como categoria fundamental da experiência estética⁴.

A posição de Jauss é clara e inconfundível: o leitor, ao se debruçar sobre um texto, não deve se preocupar com a intenção do autor. Destacam-se as suas tentativas no que diz respeito à recuperação da ideia de fruição estética como categoria fundamental da experiência estética. O artigo *La jouissance esthétique*, incluído na revista *Poétique*, é a tradução de um capítulo da obra de Jauss *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, de 1977. A palavra-chave é, inquestionavelmente, *jouissance*, a qual corresponde ao termo alemão *Genuss* (gozo, prazer) do texto original. Por que *jouissance* e não *plaisir*? A resposta a essa pergunta pode ser procurada na conotação polêmica que caracteriza o desiderato de Jauss.

1.2 HERMENÊUTICA COMO PONTO DE PARTIDA

Para Jauss, a hermenêutica literária, no desempenho da tarefa de interpretação de um texto do passado, deve partir de uma leitura de reconstituição histórica. Seu ponto de partida é

⁴ Os termos gregos *poiesis*, *aisthesis* e *catharsis* têm um rico conteúdo na tradição filosófico-estética do Ocidente. Jauss tomou-os por empréstimo da tradição e adaptou-os à sua concepção de experiência estética. Quanto ao termo *poiesis* (criação), emprega-o para significar a fruição proveniente da realização de uma obra de arte. Não se trata, para o artista, só de criar ou produzir uma obra, mas de experimentar um sentimento de plenitude. Ele reformula também a noção de *aisthesis*, (1979, p. 272) retomando o termo, no contexto da experiência fundamental, para significar "essa fruição estética do ver que reconhece e do reconhecer que vê". Inclui no conteúdo de *aisthesis* a capacidade de renovar a percepção das coisas, embotada pela rotina do dia-a-dia. Aborda a *catharsis* (purificação) para significar, de um lado, a função que as artes têm de inaugurar, transmitir e justificar as normas da ação (dimensão social) e, de outro lado, a função de libertar o espectador dos vínculos da vida prática a fim de situá-lo — pela "fruição de si na fruição do outro" — num estado de liberdade estética (dimensão ideal de toda arte autônoma). E nesse estado de liberdade estética, Jauss põe em relevo a recuperação do juízo de valor estético.

a hermenêutica de Gadamer, principalmente quanto à lógica da pergunta e da resposta e à fusão de horizontes.

A primazia hermenêutica de Gadamer está na experiência do perguntar: o conceito de pergunta é a chave das filosofias hermenêuticas. A pergunta deve ter sentido, ser pertinente, sentido este que se refere à orientação aos pressupostos das possíveis respostas.

A consciência histórica está presente em um processo interpretativo sobre algo experienciado na vida humana, o que leva a compreender que sempre existirá uma verdade desvelada, com efeito do passado no presente e reflexo no futuro, a temporalidade do viver e existir. Sobre esse aspecto, Gadamer (2008) defende que tal conceito não nos remete a pensar as mudanças da vida humana como algo cronologicamente determinado, mas como modificações que se processam no tempo vivido, relacional e interativo das experiências humanas, numa união de perspectivas ou horizontes de vida. Esse horizonte não é fixo; quando aplicamos isso à mente, podemos falar de limitações, da provável expansão, da abertura de novos horizontes. Ter um horizonte é ter uma perspectiva de visão sobre o mundo vivido. Esse olhar remete ao uso da linguagem; portanto, um horizonte pode ser colocado em encontro com outro horizonte, num processo de fusão, ou seja, de acordos linguísticos.

Assim, todo entendimento do presente acontece a partir de um horizonte interconectado com o passado, vislumbrando um futuro. Este é o caráter da tradição em si: os diversos modos de olhar o mundo são feitos de passado, presente e futuro.

Enquanto Jauss se dedica ao estudo da recepção que ocorre por meio do diálogo entre o contexto do leitor, do autor ou da obra em si, Iser constrói uma Teoria do Efeito Estético (EE). Entre as teorias há congruências no sentido de que nem toda leitura ou interpretação é válida. Mesmo que cada leitor reaja de maneira diferente diante de um mesmo texto, a interpretação partirá do que é dado por esse texto e da capacidade dialógica desse leitor com as vozes presentes no texto.

Segundo Jauss (1979), de maneira geral, é importante considerar as condições históricas e as evidências (que podem ser comprovadas) que moldam e influenciam a atitude do receptor do texto em relação ao contexto social. Nesse sentido, dentro da ER, Jauss tende para uma linha de estudo que privilegia a reconstrução histórica como cenário para recepção do leitor.

Por outro lado, Wolfgang Iser (1996) procura aprofundar as relações interacionais entre texto e leitor, teorizando a recepção (resposta) do leitor a partir dos pontos de

indeterminação presentes nos textos e acionados pelo ato da leitura. Cabe ressaltar que a ER⁵ não anula a importância da criação literária, ou seja, o papel do autor, pois este está subentendido. Centra-se, apenas, no resultado final, o texto. As escolhas, estratégias de construção textual e o uso que o autor faz da linguagem revelam-se no próprio texto, bem como os aspectos culturais, políticos, ideológicos, discursos e intertextos, peças fundamentais para dinamicidade e estímulo ao leitor para o trabalho interpretativo.

Na resenha “A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser” sobre o livro *O ato da leitura*, Hans U. Gumbrecht (1983, p. 417) fala da constatação de Iser a respeito da necessidade de a estética da recepção constituir uma estrutura de texto constante, capaz de ser usada como termo de comparação para as diversas concretizações. Uma estrutura de texto constante faz-se necessária quando a estética da recepção, por um lado, busca como objeto de suas investigações históricas chegar a conclusões sobre a diversidade do saber social de distintos grupos receptores, a partir dos diferentes significados atribuídos a textos idênticos, e por outro, quando como teoria normativa deve prever que significados distintos serão futuramente atribuídos a textos idênticos por parte de diferentes grupos receptores. Além do critério de estrutura textual constante, como termo de comparação, para preencher os objetivos de uma estética da recepção, assim delineada, uma teoria de texto deveria:

Ser capaz de reconstruir os “procedimentos literários” perceptíveis no texto como estímulos para a recepção de seus leitores, a fim de que se possam compreender as diferenças entre concretizações comprovadas e concretizações prognosticadas, a partir das diferenças na apreensão e assimilação destes estímulos (GUMBRECHT, 1983, p. 417).

Depreende-se daí um conceito de texto a partir da estética da recepção, separado daquele previsto pela estética da representação: enquanto a primeira se refere à relação texto e leitor, a segunda diz respeito a texto e realidade.

1.3 A TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO

Para falar em Efeito Estético (EE), cabe salientar que Iser retomou de Ingarden os conceitos de indeterminação e concretização. Para ele, a indeterminação, que chama de

⁵ Para a ER, o foco de estudo encontra-se nas relações externas e internas entre o texto e o leitor. Sobretudo, para a EE, o indivíduo leitor e o ato da leitura passaram a ser elementos constituintes e fundamentais para que se ocorra o fenômeno (fato/acontecimento) literário. Assim é importante considerar que para que a interpretação aconteça é preciso que a interação entre a tríade autor-obra-leitor seja efetivada no ato da leitura. Porém, o leitor real (ou empírico), ao se deparar com um texto, tem reações variáveis e dinâmicas, podendo tanto realizar uma leitura que vai ao encontro do leitor implícito ou recusar-se a entrar no jogo, fechar o livro e desistir da leitura.

vazios, é o elemento principal de articulação entre o texto e o leitor e não somente uma parte no processo que leva às qualidades metafísicas, como no caso de Ingarden (WARDING, 1989). A perspectiva do leitor despontou nos últimos anos e cada vez mais tem sido o centro dos estudos literários.

Em Ingarden, a fenomenologia abriu uma possibilidade diferente para pensar a obra literária como objeto do conhecimento e que tem uma estrutura que é preciso descobrir. O autor parte do pressuposto que a obra de arte literária é um objeto fenomênico completamente estratificado e multifásico. E a sua natureza é transversalmente constituída de um estrato de sons verbais, de um estrato de unidades de sentido, de um estrato de objetos representados e de um estrato de aspectos esquematizados, que se apresentam longitudinalmente em fases.

Para o teórico polonês, há objetos reais, universalmente determinados, e os objetos ideais, que são autônomos. No entanto, a obra de arte não é nem determinada nem autônoma, é um objeto intencional (falta a determinação total). O objeto representado é formado por um esquema com vários pontos de indeterminação. A natureza esquemática não pode ser eliminada em nenhuma obra literária finita, ainda que esses pontos de indeterminação possam ser preenchidos pelo complemento de novas qualidades.

Além dos pontos de indeterminação, há na obra os diversos elementos potenciais (os aspectos, qualidades estéticas), que devem ser atualizados ao serem provocados pela emoção original, que causa a turbulência no leitor; “possui um dinamismo interno da insatisfação ou de certa fome que aparece quando e somente já fomos excitados por qualidade, mas ainda não conseguimos contemplá-la na experiência intuitiva direta...” (INGARDEN, 1998, p. 55). Na insatisfação pode-se ver um elemento de desagrado (intranquilidade interna) que consiste a característica da emoção original como a primeira fase da experiência estética.

Os pontos de indeterminação ocupam uma posição subordinada, pois não são eles, mas a emoção original que põe a concretização em movimento. Eles existem para ser completados ou preenchidos, no entanto, para Ingarden, nem todos os pontos de indeterminação devem ser forçosamente preenchidos. Conforme o teórico, a obra de arte literária é uma formação puramente intencional, que tem origem nos aspectos criativos da consciência do autor e que se fundamenta fisicamente no texto, fixado na escrita. Aqui podem se acrescentar os aspectos visuais, gráficos igualmente. Pela virtude deste duplo estrato (som e sentido) duplicado pela imagem e sentido, a obra é intersubjetivamente acessível e reproduzível, tanto que chega a ser um objeto intersubjetivo intencional, relacionado com uma comunidade de leitores.

A estrutura essencial da obra literária não se realiza se não é concretizada pelo leitor. Neste sentido, a tarefa de Ingarden consiste em confrontar a estrutura do texto literário com as formas em que pode ser concretizado. Daí surge a consideração de a obra literária se compõe de dois polos, o artístico e o estético. O primeiro se refere ao texto criado pelo autor e o segundo, criado pelo leitor.

Iser, considerando a fenomenologia ingardiana, diz que à medida que o leitor utiliza as diversas perspectivas que o texto lhe oferece a fim de relacionar os esquemas e as visões esquematizadas entre si, põe a obra em movimento, e este mesmo processo tem como último resultado um despertar de reações em seu foro interno.

1.4 AS ESTRATÉGIAS TEXTUAIS

Tendo em vista a função de organizar a comunicação entre os aspectos esquematizados e o leitor, as estratégias textuais, conforme Iser, podem ser subdivididas em dois tipos: a) as que possibilitam ao leitor à apreensão do texto e b) aquelas que orientam as atividades de compreensão do texto. Cada um destes tipos se subdivide em duas formas de agir. Ao primeiro tipo relaciona-se o primeiro plano (elementos do repertório do texto) e o segundo plano (contexto original, elemento do saber do receptor). Para que os elementos do texto sejam agora apreendidos em sua nova contextualização (primeiro plano) seria necessário conhecer os contextos originais aos quais estavam inicialmente inseridos (segundo plano). Esta contraposição de planos guarda semelhança com o modelo da psicologia da Gestalt de figura e fundo.

Iser (1996, v.1, p. 177), porém, estabelece as devidas diferenças: “figura e fundo se estruturam em face de dados da percepção”, enquanto as relações entre primeiro e segundo planos constituem-se a partir das seleções contidas nos textos ficcionais; figura e fundo são intercambiáveis, revelando mudança de experiência, mas nos textos ficcionais as mudanças de perspectivas são governadas por uma estrutura. E por fim, figura e fundo permitem apenas a descrição de uma mudança, ao passo que “a relação entre primeiro e segundo planos não se esgota em chamar a atenção quer para o elemento selecionado, quer para sua referência” (Ibidem, p. 177).

Ao segundo tipo de estratégias textuais, destinadas à orientação das atividades de compreensão, caberá a combinação e a organização dos elementos selecionados de forma que possam ser interpretados. Se o sentido construído pelo leitor é fruto da combinação, então combinar é sintetizar os elementos selecionados. Compreender, portanto, seria para o leitor a

efetivação da síntese dos pontos de vista sob os quais os elementos selecionados do repertório se manifestam. São quatro as perspectivas através das quais os elementos são selecionados: a perspectiva do narrador, a perspectiva dos personagens, a perspectiva da ação ou enredo e a perspectiva da ficção do leitor. Tais perspectivas possuem pontos de interseção originados da indeterminação semântica, os lugares vazios. Nenhuma das perspectivas por si própria fornece o ponto de vista que o leitor deverá assumir. Ele, o leitor, deverá reunir esta multiplicidade de perspectivas num ponto de vista intencionado. A perspectividade interna do texto possui uma estrutura que coordena e regula suas diversas perspectivas, pois se trata da estrutura de tema e horizonte.

O tema refere-se à perspectiva adotada pelo leitor como centro de sua atenção e o horizonte é a perspectiva anteriormente tomada como tema resistente na memória do leitor. Se essa estrutura revela as posições perspectivísticas perante o horizonte das outras, então a mudança das coordenações sempre produz pontos de vista, que se revelam como condições centrais para a síntese das perspectivas do texto. Se a relacionabilidade das perspectivas do texto é regulada dessa forma, o leitor não é mais livre para imaginar qualquer coisa; ao contrário, a mediação produzida por essa estrutura reduz bastante a arbitrariedade da compreensão do texto (ISER, 1996, v.1, p. 182).

A mudança de perspectivas efetivada através da estrutura de tema e horizonte permite ao leitor imaginar o que nelas foi excluído. Neste contexto, à medida que o leitor retém sua atenção numa determinada perspectiva transformando-a em tema, a perspectiva anteriormente tomada mantém-se em sua mente enquanto horizonte. Ao retornar à perspectiva agora tida como horizonte, transformando-a mais uma vez em tema, pretendendo uma síntese dos pontos de vista, o leitor deparar-se-á com um novo horizonte marcado pelas influências da leitura anterior.

Cada segmento assim tematizado, de acordo com Iser (1996, v.1, p. 183), possui significação através das relações recíprocas desenvolvidas no texto. As redes de relações possibilitam a construção do objeto estético, através de mudanças recíprocas em posições dadas é possível constituí-lo, de modo que “o objeto estético transcende tudo que é determinado no texto”. Para ele (1993), o objeto estético é objeto por assumir uma *Gestalt* durante o processo de construção de coerência e é estético por ser produzido pelo leitor assumindo a implicitude. Assim, ele é fruto da ideação e não pode ser perfilado a qualquer outro objeto do mundo empírico. Poderia ser simplesmente uma experiência, como inicialmente sempre será, ou pode assumir um nível de produção considerado sentido.

Diante das estratégias se configuram os objetivos do texto e suas orientações e são elas que projetam as condições de experiência desse texto. Desse modo, Iser consegue explicar as mudanças que ocorrem no leitor real, ao ter que se adaptar continuamente, às estratégias com que o texto seleciona dados do repertório global de que provém.

Iser não pensa a leitura como ato seguro e concreto, mas sim como fenômeno cheio de dúvidas e incertezas. O leitor deve estar continuamente submetendo ao texto perguntas que se originam das novas estratégias as quais enfrenta. Iser indica que o que se assume ao ler é um conjunto de perspectivas que variam e uma série de conhecimentos fechados e que não podem ser modificados; esta é a única maneira como o texto pode transformar-se em objeto estético, a partir do jogo das perspectivas internas com que continuamente é configurada.

Em última instância, ler supõe avaliar os sentidos que se recebe, dar consistência ao mundo no qual entra, configurar as realidades que se descrevem. O texto literário não se encontra fechado como sistema, mas aberto e suscetível à capacidade reconstrutora do leitor.

1.5 O EFEITO ESTÉTICO, O LEITOR IMPLÍCITO E O LEITOR REAL

Iser (1996, p. 52-53) considera que o uso da palavra “estético” expressa um transtorno da linguagem discursiva, pois o uso da palavra não é propriamente um elemento característico, antes designa um lugar vazio na linguagem referencial. O efeito só é efeito, enquanto o que é significado por ele não se funda em nada senão nele mesmo. Esse efeito primeiramente pode ser definido como uma recusa à categorização ou ainda como situação em que o receptor se afasta de suas classificações.

Se o texto de ficção existe graças ao efeito que estimula as leituras, então se deve compreender a significação mais como o produto dos efeitos experimentados, ou seja, de efeitos atualizados do que como uma ideia que antecede a obra e se manifesta nela. A interpretação adquire uma nova função: em vez de decifrar o sentido, ela evidencia o potencial de sentido proporcionado pelo texto (ISER, 1996, p. 53-54).

Ao sentido, como efeito estético, é impossível que permaneça como tal. Apenas a experiência, ativada pelo sentido e desenvolvida no leitor, mostra que o sentido poderá produzir algo que não podemos mais considerar sem restrições como estético (ISER, 1996, p.55).

O “leitor ideal”, perfeito, é aquele que não representa uma impossibilidade estrutural na comunicação, já que ele deve ter o mesmo código que o autor. Se o autor transcodifica

normalmente os códigos dominantes nos seus textos, o leitor ideal deve ter as mesmas intenções que se manifestam nesse processo.

Tal acontecimento pretende fazer com que o leitor conclua a maior dimensão possível do sentido do texto. É possível ao leitor se inteirar por completo das intenções do autor, mas isso só é viável se estivermos falando da literatura dita de consumo, cujas visões interpretativas sejam bitoladas e efêmeras.

Já em textos literários de maior complexidade esse pressuposto é inalcançável. Na experiência da leitura os valores do leitor são transformados, a sua expectativa frente à leitura é reformulada e, automaticamente, ele é levado a reinterpretar o que já leu. A leitura atua em duas direções, para frente e para trás. O que Iser postula como “efeitos e respostas” não são propriedades nem do texto nem do leitor, mas do ato de leitura.

Em *O ato da leitura* (1996, p. 68), Iser, ao configurar a teoria do leitor implícito, cita o arqueleitor de Michael Riffaterre: “mas o arqueleitor, enquanto termo de um grupo de informantes, não é imune a erros”. Conforme Iser, o modelo de Riffaterre demonstra que as qualidades estilísticas não são captadas unicamente pelo instrumento linguístico, ou seja, não basta captar o “fato estilístico” - o leitor precisa atualizá-lo. Ele considera que a concepção de um “leitor informado”, elaborada por Stanley Fish, se aproxima do “arqueleitor” de Riffaterre, já que aquele pretende descrever processos em que os textos são atualizados pelo leitor. Tal tipo de leitor precisa não só das competências citadas como também deve observar suas reações no processo de atualização para que sejam elas controláveis.

De acordo com Iser (1996, p. 69), a necessidade dessa auto-observação se funda, em primeiro lugar, no fato de que Fish desenvolve sua concepção do leitor informado em conexão à gramática transformacional, e, em segundo lugar, ao fato de que algumas das consequências desse modelo gramatical não podem nele ser integradas.

Tanto a concepção do “arqueleitor” de Riffaterre, quanto a do “leitor informado” de Fish, evidenciam que na interpretação de textual, não é suficiente a análise de fatores linguísticos. Nesse sentido, Iser traz o conceito de Erwin Wolff sobre o “leitor intencionado”, o qual faz referência à reconstrução da “ideia do leitor” formada, primeiramente, “na mente do autor”.

Nessas concepções de leitor surgem interesses cognitivos diferentes. O arqueleitor constitui um meio de verificação e serve para captar o fato estilístico pela densidade de decodificação do texto. Conforme Iser (1996, p. 72), o leitor informado é uma concepção didática que se baseia na auto-observação da sequência de reações, estimulada pelo texto, e que tem por alvo aumentar o caráter de informação e assim a competência do leitor. Por fim, o

leitor intencionado é um tipo de reconstrução que permite revelar as disposições históricas do público.

De acordo com Iser (1996, p. 80), “se o leitor implícito é descrito como estrutura do efeito de textos, cabe perguntar se uma análise do processo de leitura ainda pode ser feita sem uma referência e considerações de ordem psicológica”. Para o teórico, a experiência estética só é válida se respaldada pela psicanálise – descrição de leitor que realmente vive e não é mera construção textual – já que, através da teoria freudiana, pode-se teorizar o impacto global de uma obra.

Para Iser (1996), o leitor implícito é uma estrutura textual que antecipa a presença de um leitor real, ou seja, o texto literário pode oferecer determinados papéis aos leitores, que são previstos, até mesmo, no momento da sua produção. Esses papéis mostram dois aspectos centrais, o papel do leitor como estrutura do texto e como estrutura do ato.

Quanto à estrutura, pode-se dizer que, segundo Iser (1996, p. 73), cada texto literário representa a perspectiva de mundo criada pelo autor, pois o texto, enquanto tal, não apresenta uma mera cópia, mas cria outro mundo do material que lhe é dado. Já o leitor, dentro do trabalho com a leitura (estrutura do ato), tem a possibilidade de fazer a identificação de elementos que, em determinado momento, eram percebidos de uma maneira e tornaram-se perceptíveis de outra, porém também são diferentes de seu primeiro significado.

1.6 O LEITOR CRIANÇA E O PROCESSO DE EMANCIPAÇÃO

No Brasil, as implicações da teoria tanto de Jauss quanto de Iser sobre a recepção de textos voltados para o leitor criança têm sido desenvolvidas pelos trabalhos teóricos de Regina Zilberman, Maria da Glória Bordini, Vera Teixeira de Aguiar, Juracy Saraiva e outros, que apontam caminhos mais específicos a se percorrer na análise do livro infantil, nesse caso o livro infantil de fundo histórico.

Para Zilberman (1995) a leitura emancipatória é aquela que utiliza as oportunidades ficcionais (sistemas de referências ou aspectos esquematizados) desencadeadas pela fantasia para conduzir a atenção do leitor à discussão dos valores que o circundam, fazendo-o refletir sobre tais valores e questioná-los.

Os aspectos esquematizados, contudo, não se restringem aos aspectos estéticos da obra. No ato da leitura também entra em jogo a experiência de vida do leitor, porque entre a leitura e o efeito pretendido ocorre o processo da compreensão, que exige dele não só a utilização do conhecimento filológico, mas de todo o conhecimento de mundo acumulado.

Em vista disso, o conjunto de referências (a que Iser chama de repertório) também é regido pelas convenções elencadas por Zilberman (1982, p. 103), na seguinte ordem:

- social, pois o indivíduo ocupa uma posição na hierarquia das sociedades;
- intelectual, porque ele detém uma visão de mundo compatível, na maioria das vezes, com seu lugar no espectro social, mas que atinge após completar o ciclo de sua educação formal;
- ideológica, correspondente aos valores circulantes no meio, de que se imbuíu e dos quais não consegue fugir;
- linguística, pois emprega certo padrão expressivo, mais ou menos coincidente com a norma gramatical privilegiada, o que decorre tanto de sua educação, como do espaço social em que transita.

Conforme Zilberman (1995), Jauss utiliza conceitos da fenomenologia, como o de horizonte de expectativas, ao considerar que a autonomia total e absoluta do texto perde terreno para o contexto em que foi escrito e para a própria história de leitura de cada comunidade e/ou indivíduo.

Para que uma obra seja considerada emancipatória é necessário que ela distancie-se esteticamente do horizonte de expectativas do leitor, desafiando-o a interagir com ela e a mobilizar os seus conhecimentos prévios para compor os pontos de indeterminação do texto. As obras, que são consideradas conformadoras por serem menos distantes do horizonte de expectativas do leitor, podem gerar uma fácil adesão, um consumo rápido, deixando, com isso, de interessar ao público.

Para Bordini e Aguiar (1993, p.85) a experiência literária do leitor competente promove a expansão do horizonte de expectativas na leitura da obra emancipatória, que disponibiliza condições para o amadurecimento desse leitor, com o reconhecimento não apenas da abordagem temática, mas também das estratégias textuais de ordem estilística, linguística e formal.

Segundo Bordini e Aguiar (1993, p. 85) a Estética da Recepção enfatiza a atitude receptiva emancipadora como promotora da reformulação das exigências do leitor quanto à literatura e quanto aos valores que orientam a sua experiência de mundo, bem como valoriza a chamada “obra difícil” (obra emancipatória), vislumbrando-a como detentora de um poder de transformação de esquemas ideológicos a serem criticados. Essa teoria vislumbra a literatura de forma revolucionária, “capaz de afetar a História”, e insiste na consideração e classificação dos leitores com base na “interação ativa com os textos e a sociedade”.

2 A OBRA DE NELSON CRUZ NA COLEÇÃO “HISTÓRIAS PARA CONTAR HISTÓRIA”

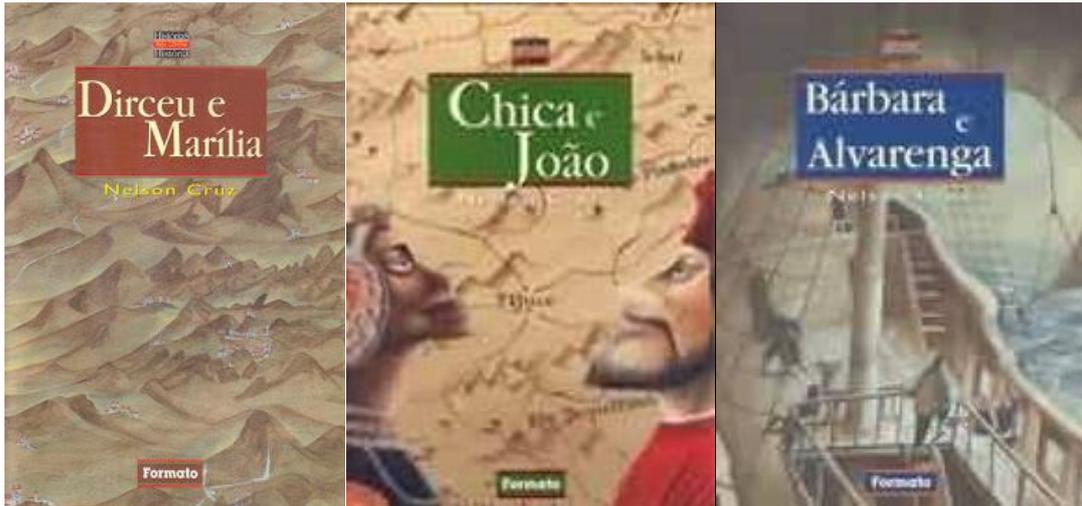
A materialidade da ficção de caráter histórico de Nelson Cruz se manifesta como um horizonte a ser observado na recepção de sua obra, a qual, a partir do imbricamento do texto verbal e visual, origina marcas para a atuação do leitor. Além disso, é Chartier (2002, p. 197) quem adverte que, ao analisar o texto literário de origem histórica, como é o caso do *corpus* da pesquisa, é indispensável contextualizá-lo, elucidar o lugar em que as obras a serem discutidas foram produzidas, seu estilo, sua linguagem, a história dos autores, a sociedade que envolve e impregna os escritores e seus textos. A época, o ambiente social e cultural, as instituições, os campos sociais, as redes que a obra estabelece com outros textos, as regras de uma determinada prática discursiva ou literária, as características do gênero de escrita que se inscreve no texto são questões que permeiam o texto escrito deixando nele seus vestígios.

2.1 OS PRIMÓDIOS

Em 1999, a pequena e inovadora editora Formato encetou um projeto editorial ousado ao formar a coleção “Histórias para contar história”, da qual fizeram parte três títulos de Nelson Cruz: *Dirceu e Marília* (1999), *Chica e João* (2000) e *Bárbara e Alvarenga* (2001), com obras infantis de fundo histórico, distinguidas pela qualidade das ilustrações. Seu design era inovador, com capas que traziam centralizados na mancha, blocos textuais em correspondência nas três obras, acima o nome da coleção, depois título, autor e editora.

As cores e imagens que cercam os títulos promoviam seu destaque, eram adequadas para cada livro, mas diminuía a visibilidade do nome do autor. Ainda as capas poderiam ser consideradas problemáticas porque sobrepunham palavras às imagens, o que poderia gerar prejuízos na compreensão de ambas as linguagens, especialmente em relação ao nome do autor, em que não foi utilizada a cercadura.

Figura 1: Capas das obras de Nelson Cruz pela editora Formato



Anos depois, o projeto despertou a atenção da poderosa editora CosacNaify, que tinha em seu fundo editorial obras ilustradas em edições primorosas, entre eles títulos como *Os Miseráveis*, *Anna Kariênina* e *Moby Dick*, além de nomes da literatura moderna como o americano William Faulkner e o brasileiro João Antônio. E que ainda publicara outros autores estrangeiros como o espanhol Enrique Vila-Matas, o argentino Alan Pauls, o alemão Ingo Schulze, o mexicano Mario Bellatin, o francês J. M. G. Le Clézio (Prêmio Nobel de 2008), entre outros.

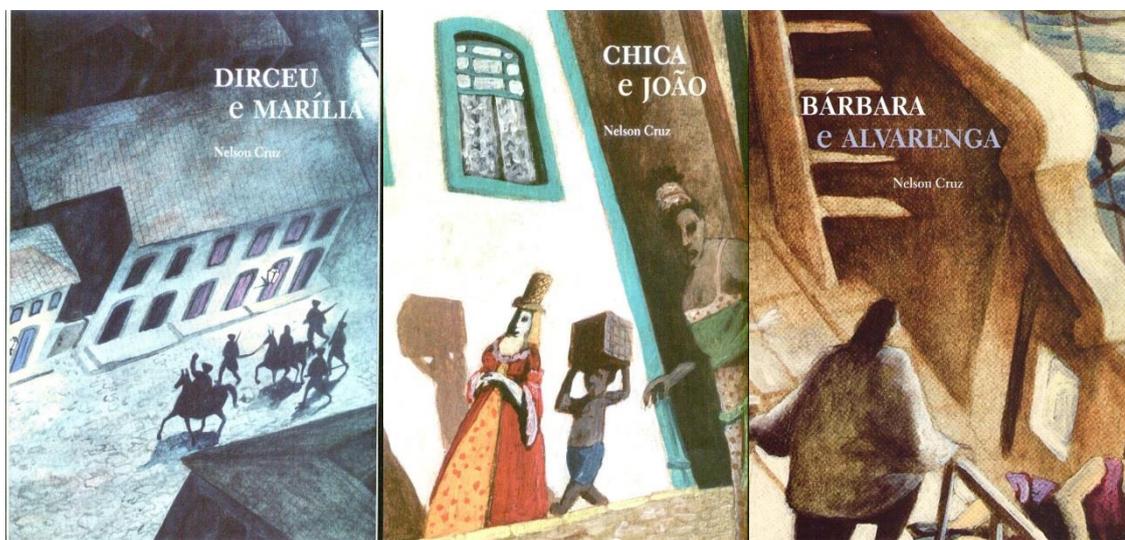
Então a coleção ganhou uma reedição pela CosacNaify em 2007, trazendo a revisão completa dos textos narrativos pelo autor, além de apresentar diferenças no projeto gráfico dos livros. Surgiu então “Histórias Para Contar história” por essa editora - que incluiu duas obras de Marilda Castanha, encomendadas especialmente para completar a coleção: *Agbalá, um lugar continente* e *Pindorama, terra das palmeiras* - caracterizadas pela excelência das ilustrações e pela novidade da pesquisa em fontes históricas.

As cinco obras da Coleção “Histórias Para Contar História” da CosacNaify responderam a uma demanda em voga, foram indicadas à leitura escolar pelo PNBE (Programa Nacional da Biblioteca da Escola) e distribuídas para as bibliotecas públicas pelo Governo Federal, por atenderem as exigências da Lei no. 11.645, de 10 de março de 2008 que dispõe: “Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, tornam-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena”. Seguindo implicitamente esse dispositivo legal, três delas recontam façanhas de personagens da História do Brasil; das outras duas, uma traz a trajetória do povo africano no Brasil e a outra retrata os costumes, lendas, ferramentas de trabalho e religião indígena.

2.2 A VERSÃO COSACNAIFY

A obra de Cruz e seu design foram alterados, na edição da CosacNaify. As capas da coleção são dispostas pela amplitude do livro aberto, de modo que a imagem da primeira capa ultrapassa limites, vai além da lombada e alcança a quarta capa do livro, sofrendo um processo de continuidade. Na edição reformulada o destaque tipográfico das capas recai apenas sobre o título das obras e o nome do autor, no entanto mais uma vez em sobreposição sobre a ilustração, porém gerando menos interferência do que as capas da Formato.

Figura 2: Ilustrações das capas publicadas pela CosacNaify em 2007



Pode-se perceber que as imagens de fundo também foram trocadas, apontando de antemão para o protagonismo das personagens. Esse design confere maior unidade à coleção, pela repetição do motivo figura humana, e induz à identificação do leitor com as personagens, diminuindo a função ornamental dos efeitos tipográficos.

No caso de *Bárbara e Alvarenga* e *Chica e João* a interdependência entre as frações da ilustração é reforçada pela repetição dessas imagens no desdobramento interno da segunda capa e no interior do livro. Junto com o frontispício, tal articulação revela a totalidade da ilustração. Por isso, podem-se perceber algumas alterações de convicção editorial, que não se referem apenas sobre a imagem visual, mas que também se podem exprimir, no âmbito das capas da segunda edição, na limitação do destaque tipográfico apenas ao título das obras e ao nome do autor, mais uma vez em sobreposição à ilustração, porém gerando nela menos interferências do que quando da edição pela Formato.

A iniciativa ou resolução da composição da capa ilustrada, em geral, é da competência do editor, embora seja determinada, muitas vezes, com base no relacionamento

entre ele e o artista gráfico. Em se tratando de uma coleção, pode pesar, ainda, a busca de unidade com as obras de outros autores que dela participam, de maneira que se torna problemático distinguir os requintes de expressividade plástica da mera extravagância editorial como artifício para incentivar vendas. Pesa nesta ponderação também o fato de se tratarem de editoras de porte distinto, oferecendo a CosacNaify maiores possibilidades de projeção para os livros do autor mineiro a partir de mais ampla gama de recursos técnicos.

Ainda assim, o tempo que separa a reedição desses livros premiados de Nelson Cruz, acarretando em montagem editorial diversa, pode ser especulado como concorrente para a diversidade estética das mesmas. É possível confirmar que as ilustrações escolhidas para as capas na segunda edição expressam melhor e mais fielmente o nível e a capacidade desse artista na definição de pontos de vista invulgares em ilustrações literárias para obras destinadas às crianças.

A repercussão do lançamento foi limitada. Kitahara (2013), em seu blog, disse que os livros pareciam lindíssimos. Segundo ela, o fato de serem publicados pela CosacNaify já poderiam contar com a excelência do projeto, além disso a parte gráfica era assinada pela talentosa *designer* Laura Teixeira. O convite para o lançamento da coleção foi divulgado na página da internet, especialmente criada para a divulgação do trabalho.

Figura 3: Convite de lançamento da coleção Histórias para contar História pela CosacNaify



Peter O' Sagae (2008) destacou que a Cosacnaify, ao publicar a coleção, estava fazendo uma festa de livros, com cinco volumes dos consagrados autores mineiros Nelson Cruz e Marilda Castanha. Para ele, era uma interessante proposta de utilizar a ficção para

tratar de passagens importantes da história do Brasil, uma vez que os livros eram generosos nas ilustrações e apurados em pesquisa.

O jornal *Sou de Minas, Uai!* (2010) louvou a coleção ao dizer que a mesma retratava de forma mágica, alguns períodos importantes da história do país, através de um texto bem construído e com imagens arrebatadoras. Já o boletim digital do jornal *O Tempo* convidou o seu leitor a embarcar em uma viagem, caminhando pelas ruas de Diamantina do século 18, onde reinou majestosamente a ex-escrava Chica da Silva; pulando para outra época e passeando com os povos do continente africano; e desvendando os caminhos de Pindorama, nome dessas terras antes de serem chamadas Brasil.

O boletim enalteceu o fato de que essa coleção trouxera temas que faziam parte da História do Brasil e que de maneira geral não eram abordados nos livros didáticos, mas que nessa produção foram tratados com desenvoltura e visão lúdica.

Dois anos após a publicação pela CosacNaify, o Ministério da Educação comprou grande quantidade de volumes e repassou às Instituições de Ensino públicas, indicando a idade de nove anos em diante para prováveis leitores, como pode ser perceber pela recomendação da contracapa dos volumes distribuídos como parte do PNBE.

No entanto, como todo texto artístico, as histórias contadas podem agradar desde os menores até os adultos. Elas terão, em razão disso, um efeito diferente sobre cada leitor, e não se pode prevê-lo, já que o mesmo depende de vários elementos como repertório linguístico, conhecimento prévio sobre o tema, afetividade (por exemplo, a identificação do leitor com o enredo lido), tempo disponível para leitura, ambiente, estado de ânimo do leitor, considerando que um texto literário pode causar efeitos distintos no mesmo leitor, em diferentes momentos de leitura.

A coleção “Histórias Para Contar História” pode ser vista como um compêndio de temas de grande popularidade no país, com narrativas e tramas bem construídas, ancoradas na ficção e configurando um tempo passado pertencente à História do Brasil. Crianças, mas não apenas elas, desejam ser heróis e precisam tê-los, não só seres de fantasia, mas homens históricos, de carne e osso, superiores, que realizam façanhas, vivem amores, lutam, sofrem, são capazes de vencer desafios e ameaças, recorrendo à força, à inteligência, à ajuda sobrenatural. E essas obras se propõem a fazer a conexão entre passado, presente e futuro, possibilitando que figuras como a do negro, do brasileiro da época da Inconfidência Mineira, sejam imaginadas e críveis através do diálogo da História com a literatura.

Como coleção, supõe-se de que se trata de obras com as mesmas características. No entanto, ao analisá-las, pode-se perceber que as de Nelson Cruz, como *Chica e João, Bárbara*

e *Alvarenga e Dirceu e Marília*, apresentam maior qualidade literária. Já as de Marilda Castanha, *Pindorama, terra das Palmeiras e Agbalá, um lugar continente*, possuem um caráter informativo, sendo que *Agbalá* já foi premiado como Melhor Livro Informativo pela Fundação Nacional do Livro Infanto-juvenil em 2002. Crê-se, que foram agrupadas em uma coleção, mais pela temática e pela qualidade artística das ilustrações do que pela literariedade do texto verbal, uma vez que cada obra, com suas peculiaridades, representa um projeto ilustrativo moderno que pode dialogar com o leitor.

O trabalho de pesquisa investigativa dos escritores e a produção dessa ficção histórica representam a luta por uma sociedade de valores igualitários, o respeito à cultura de outrem. As histórias em questão significam também o resgate de saberes, lendas populares do Brasil, filtrando o peso da História oficial para um público ainda em formação. E importam no cumprimento de uma legislação brasileira para moldar uma Educação Inclusiva⁶. Pela riqueza das ilustrações, a coleção mostra a tendência contemporânea de trazer qualidade estética à literatura infantil, proporcionando aos pequenos o contato com a arte desde cedo.

2.3 O AUTOR

Nelson Cruz nasceu em Belo Horizonte e seu pertencimento a essa região, despertou nele os primeiros anseios por escrever sobre seu povo, sobre sua história. O autor mineiro, desde 1998 ilustra para o mercado editorial brasileiro. Seus trabalhos já receberam inúmeros reconhecimentos, coleciona selos de Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, recebeu cinco prêmios Jabuti, além das premiações da Biblioteca Nacional, da Academia Brasileira de Letras e da Associação Paulista de Críticos de Arte. Ainda foi indicado para o prêmio Hans Christian Andersen e para a lista de honra do *International Board on Book for Young People*. Em 2016, o autor mineiro foi o ganhador do Troféu Monteiro Lobato de Literatura Infantil.

Ele é casado com Marilda Castanha, também escritora e ilustradora, que assina as outras duas obras da coleção “Histórias Para Contar História”. Atualmente moram e trabalham na cidade de Santa Luzia, Minas Gerais. Ambos são reconhecidos pela produção de

⁶ O movimento mundial pela educação inclusiva é uma ação política, cultural, social e pedagógica, desencadeada em defesa do direito de todos os alunos de estarem juntos, aprendendo e participando, sem nenhum tipo de discriminação. A educação inclusiva constitui um paradigma educacional fundamentado na concepção de direitos humanos, que conjuga igualdade e diferença como valores indissociáveis, e que avança em relação à ideia de equidade formal ao contextualizar as circunstâncias históricas da produção da exclusão dentro e fora da escola. (Cf. MEC/SEESP. Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva. Documento elaborado pelo Grupo de Trabalho nomeado pela Portaria Ministerial nº 555, de 5 de junho de 2007, prorrogada pela Portaria nº 948, de 09 de outubro de 2007).

livros para crianças e jovens no Brasil, com um trabalho primoroso, principalmente no quesito ilustração.

Marilda Castanha e Nelson Cruz deixam claro que preferem as temáticas históricas com as quais se identificam. Por serem mineiros, por exemplo, trazem a temática da Inconfidência Mineira como em *Dirceu e Marília*. Como eles mesmos se definem na apresentação de suas obras, apaixonados pela cultura brasileira, não teriam como não sofrer a influência dos povos que contribuíram para a constituição da essência do homem brasileiro, especialmente, quando se trata de histórias que giram em torno das temáticas africanas e indígenas.

Na coleção “Histórias Para Contar História”, Nelson Cruz, em suas três obras, se vale do que lhe é dado: personagens, fatos, cenários, costumes que fazem parte da história do Brasil, a fim de produzir obras destinadas, a princípio, às crianças. Os livros de Nelson Cruz convocam duas linguagens, a verbal e a visual. Sendo assim, o efeito da leitura é articulado e solicita a apreensão conjunta do que é dito e do que é mostrado, por isso pode-se dizer que os livros do escritor mineiro são interações entre textos verbais, imagens e suportes e neles está marcada a presença do leitor, como conceituada pela ER e pela EE.

2.4 A HISTÓRIA DOS TEXTOS E SEU HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

A produção das obras infantis de Nelson Cruz pela Editora Formato e depois pela CosacNaify em relação a sua recepção crítica à época do lançamento, associadas a sua ampla difusão no rede escolar, configuram o horizonte de expectativas que acompanha a leitura dos escolares. Da parte dos editores, numa e noutra fase, tratou-se de fomentar uma visão alternativa da História enquanto ficção, amparada num forte apelo visual, encontrado na qualidade estética das ilustrações do autor, aproveitando o clima de interesse crescente que a literatura infanto-juvenil vinha despertando junto a pais e professores a partir da década de 1970. E não era de se desconsiderar a perspectiva de lucro garantido graças às aquisições em geral volumosas das obras aprovadas pelo MEC para abastecer as bibliotecas escolares nas últimas décadas.

Vinha a propósito a Lei no. 11.645, de 10 de março de 2008, oriunda de uma *mea culpa* dos legisladores brasileiros que até então não haviam dado importância à inclusão da cultura negra e indígena nos currículos escolares. A nova lei determinou um esforço de atualização do professorado, mas demandou paralelamente material didático ou paradidático

sobre os temas a serem ensinados, aumentando o interesse da indústria editorial e do comércio livreiro em livros destinados ao leitor escolar.

Por outro lado, Nelson Cruz, eminentemente um ilustrador, percebera a lacuna existente quanto à apresentação da história de seu estado, Minas Gerais, para a comunidade infantil. Preocupado com o alcance de seu projeto, encontrou no episódio da Inconfidência Mineira o teor de aventura e romance que poderiam alicerçar contos infantis. E por necessidade de verossimilhança – em especial porque dedicaria seus livros ao ambiente escolar – dedicou-se a uma acurada pesquisa histórica, que lhe permitiu propor versões da rebelião mineira, pouco encontráveis nos livros didáticos, capazes de conquistar o jovem leitor.

Dessa forma, tanto a coleção “Histórias Para Contar História”, quanto o projeto literário de Cruz se beneficiaram de uma conjuntura favorável à aceitação de livros infantis que traziam como elemento de inovação a ficcionalização da História e uma apurada apresentação visual, coincidente com uma época como a atual, em que o visual prepondera sobre a escrita.

3 PONTES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA NA OBRA DE NELSON CRUZ

As obras, que fazem parte de uma coleção, geralmente seguem uma mesma linha de produção, ou apresentam as mesmas características de outras integrantes do conjunto. Ou ainda podem ter sido agrupadas a fim de atenderem uma demanda exigida pela sociedade. Todos esses aspectos afetam a recepção de livros infantis de cunho histórico, como os de Nelson Cruz, e merecem atenção a fim de se compreender como esse tipo de obra contribui para a ampliação dos horizontes de expectativas do público visado e, conseqüentemente, para a emancipação do leitor criança.

A obra ao ser escrita e publicada sofre a influência de seu tempo. Os aspectos culturais e sociais permeiam a sua produção, importando, para sua análise e interpretação, o contexto no qual foi pensada. Ela chega ao leitor/espectador a partir do ponto de vista do autor e de suas escolhas, seja por determinado tema, ou pelas perspectivas que serão adotadas tanto no texto verbal quanto no visual, quando é ilustrada. A obra literária em sua totalidade causa um efeito no leitor.

Para gerar efeito no leitor, a obra estabelece determinada relação com a realidade, que não podemos chamar de cópia, uma vez que é impossível apreender a realidade tal como ela é dada. Segundo Iser, o texto literário traz ao leitor uma nova forma de ver as coisas, uma organização diferente da realidade. O texto seleciona elementos de determinada realidade, que se torna a realidade de referência, os quais, uma vez reorganizados dentro da obra, ganharão novos significados e farão parte do repertório do texto.

Dessa forma, o repertório dos textos de Nelson Cruz estabelece relações com elementos da História do Brasil e da ficção, além das artes plásticas e fotografia, que reorganizados na produção do autor mineiro recebem novas significações.

3.1 COMO ASSIM, HISTÓRIA E FICÇÃO?

Há uma dinâmica que caracteriza a arte literária e a construção do texto histórico, que funde, transforma ou rompe as suas cargas significativas. Além disso, o texto literário pode apropriar-se de aspectos históricos para constituir-se e, além de ser elaborado pela inventividade do artista, gerar uma multiplicidade de interpretações e decodificações originais ao longo do tempo. Todavia, não requer uma identidade de tempo ou de espaço para que o leitor estabeleça com ele relação emocional.

A obra literária em si incorpora um universo de épocas e motivações que não podem ser desfeitas enquanto perdurar o homem. São características abrangentes que permitem a comunhão de valores e sentimentos entre a criação artística e o leitor que a interpreta, mesmo

quando a distância temporal ou espacial entre o momento da criação e o instante da leitura é, aparentemente ou não, de largas dimensões.

A obra de Nelson Cruz funde história e ficção exigindo reflexão sobre as relações entre esses dois gêneros textuais, como se constroem e, sobretudo, como os elementos históricos podem chegar até o leitor, e um leitor ainda imaturo, através do texto literário, para além das barreiras de tempo-espaço.

Como documento de uma cultura e também limitada por esta, a literatura, como toda produção artística, ainda que seja atividade livre e criadora, de acordo com Gay (2010), tem sua matéria fundada na realidade mundana na qual se movem os homens. A literatura baseada na História tem como princípio tornar o passado presente - algumas vezes - até o ponto de uma imitação das técnicas e da prova histórica, como no caso dos escritos que se apresentam como se fossem relatos históricos, até mesmo documentados, como os de Cruz, que foram produzidos a partir de fontes já existentes.

A História e a ficção se entrosam como formas de linguagem, conforme Nunes (1994, p. 11-12), uma vez que são sintéticas e recapitulativas e têm por objetivo a atividade humana. Elas selecionam, simplificam, resumem um século em uma página. História e ficção são modelos da realidade. A última, como recriação artística dos fatos, também permeia o conhecimento histórico.

Os textos históricos, bem como os de ficção, criam dependência relativa à recepção e às interpretações dos seus leitores, embora seja claro que a leitura do texto histórico não proporciona a livre interpretação, diferentemente do texto literário. Tal concepção, que tem origem na teoria da Estética da Recepção, tem sido retomada e compartilhada por críticos que refletem sobre a narrativa histórica. Nesse sentido, a ação do leitor é fundamental, pois, ao interagir com o texto, atualiza-o, conferindo-lhe um significado presente.

De acordo com Pesavento (2006), “o texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através dos fatos criados pela ficção”. Assim a literatura pode ser vista como representação de uma época, que comporta, a partir dos personagens, dos diálogos, das ações, do espaço, as imagens de um mundo verossímil.

E, acrescenta Pesavento (1998, p. 12-13), a História, tal como a literatura, constrói seu discurso pelos caminhos do imaginário. No caso da História, o passado é reconstruído e os fatos selecionados, confirmados pelas fontes pelos critérios de cientificidade do método. Na narrativa literária o componente de liberdade é amplo, já que as fontes não têm a mesma importância.

De acordo com Peter Gay (2010), alguns escritores de ficção fazem questão de que todos saibam que sua literatura parte de fatos reais, em razão de que o leitor é conduzido à reflexão sobre o modelo de sociedade em geral, representado na obra. Escritores como Gustave Flaubert, em *Madame Bovary*, escancaram em sua escritura o seu grau de preocupação em realizar um trabalho fundado na pesquisa minuciosa da realidade. A paixão de Flaubert pela verdade transforma essa obra-prima num manifesto contra a inautenticidade burguesa. Nas linhas de seu texto, um exercício de aproximação investigativa da sociedade pode ser percebido claramente.

É exatamente o que ocorre com as obras de Nelson Cruz, na coleção em que foram agrupadas, cujo nome remete à finalidade para o qual surgiram: “Histórias Para Contar História”, pressupondo o investimento investigativo que foi fundamental para a produção das narrativas. E cujo processo de criação, baseado em outros textos históricos e/ou ficcionais, é claramente apresentado pelo próprio autor na partir final da obra.

Para verificar como História e ficção relacionam-se nos textos literários, Peter Gay (2010) propõe alguns questionamentos que podem contribuir para a compreensão desse diálogo: por que a preferência do escritor por determinado tema; como se realiza esse projeto; o que isso representa para a sociedade de seu tempo; quem são seus leitores. Sobre como o passado histórico se torna tema de sua produção, Nelson Cruz mesmo diz: “Acontece que a produção de um autor ou outro acaba gerando alguma imagem em minha mente e, enquanto não a transformo em texto ou ilustração, ou nas duas coisas, as imagens não me abandonam. Antes, achava que não deveria tocar na história desses personagens e por isso me sentia oprimido” (CRUZ, 2009).

Ainda convém salientar que as representações do mundo social, de uma realidade, tanto objetiva quanto subjetiva, de um tempo e lugar, resultam do entrecruzamento de aspectos individuais e coletivos. O escritor não cria nada, a partir do nada. Não se faz um texto literário sem contato com a sociedade, a cultura e a História. Para Candido (1985, p. 24), a criatividade, a imaginação e a originalidade partem das condições reais do tempo e do lugar, da existência social e de suas experiências, as quais podem ser concretas ou não. Conforme Davi (2007, p.12), o literato insere-se na realidade sociocultural do tempo em que vive, do qual faz parte, com ela dialogando ao produzir sua representação, por meio de sua vivência, de seus interesses e projetos, mas não é simples refletor dos acontecimentos sociais; ele os transforma e combina, cria e devolve o produzido à sociedade.

Na sua relação com a História, a literatura, a partir de seu autor, pode cercar-se de “garantias do real”, de elementos de “veracidade”, como aponta Pesavento (2000, p. 52), para

dar vida e verossimilhança, e até mesmo autenticidade ao seu texto. Alguns desses elementos podem ser, por exemplo, a presença de personagens que são figuras históricas. Ainda o texto literário pode se contextualizar e recompor um ambiente, o autor pode valer-se da poética, mas ligar-se, ao mesmo tempo, a uma documentação confiável, como é o caso de Nelson Cruz, aqui estudado.

Segundo Pesavento (2000, p. 54-57), a busca pela veracidade do texto ficcional empreendida pelo seu autor pode estar na recuperação da paisagem e na descrição dos meios, no vocabulário típico de um povo, de uma determinada época histórica, nos costumes da gente. Na criação do autor há uma configuração temporal que se estabelece e que, mesmo tendo em vista o distanciamento entre “o que aconteceu” e “o que poderia ter acontecido”, trabalha com o “efeito de real”⁷.

Se o texto histórico busca produzir uma versão do passado convincente e próxima o mais possível do acontecido um dia, o texto literário não deixa de levar em conta essa aproximação. Embora a trama seja, em si, criação absoluta do autor, procura atingir esse efeito de apresentar uma versão plausível e convincente.

E quando o texto verbal e visual estão juntos, as ilustrações contribuem para a verossimilhança do enredo e inclusive, Gaskell (1992, p. 271) diz esperar que os estudiosos dediquem cada vez mais sua atenção para o material visual (o que, no caso do livro para crianças, é indispensável), uma vez que o mesmo pode contribuir para a análise da presença da História no textos literários.

3.2 A LITERATURA HISTÓRICA DE NELSON CRUZ

Os livros de Nelson Cruz-revelam graus de antagonismo entre o que é novo e o que já foi dito ou mostrado. Isso decorre de uma característica comum, que pode ser percebida nessa produção, a inextricabilidade não apenas quanto a essa dicotomia temporal, também referida às duas modalidades criativas que relacionam a arte literária e a ilustrativa.

Ao tratar deste tema, cabe falar do termo apropriação, que na crítica literária, conforme Affonso Romano de Sant’Anna (2003, p. 43-50), é de entrada recente, chegando até ela a partir das artes plásticas. O termo diz respeito às experiências dadaístas, ao identificar a técnica da colagem, porém seu conceito se expande ao ser associado a movimentos e processos artísticos diversos durante o século XX.

⁷ Conforme Barthes (1971), do real, não da realidade, deriva um efeito de ilusão. Essa é a premissa do ensaio do autor, cuja preocupação focava as discussões da verossimilhança desde sua herança retórica e seus fundamentos de gênero e opinião pública.

3.2.1 A FIGURA EMBLEMÁTICA DE CHICA DA SILVA

Em *Chica e João*, a narradora protagonista relembra, em sua casa/palácio as peripécias desde sua vida de escrava até o encontro com seu amado, os momentos de alegria que viveram, os agrados que ele lhe fez, transformando-a em Senhora. Essas recordações tornam-se nostálgicas e tristes, já que ela não consegue ir ao encontro de seu amado, que, com os filhos do casal, foi a Portugal a fim de receber uma herança e não mais retornou. Ela se sente presa ao Arraial do Tijuco e não consegue partir.

Pode-se dizer que as três obras de Nelson Cruz encerram-se em uma coleção idealizada para contar histórias do Brasil. No entanto *Chica e João* foge ao padrão de culto a um personagem histórico e seu enredo resulta da apropriação de relatos orais e ficcionais e não propriamente de registros documentais.

A complexidade de Chica é emblemática, como diz o próprio autor mineiro “a imagem que o cinema e a televisão fizeram de Chica da Silva é totalmente distorcida. Não há nenhum registro de como ela era. Curiosamente, não restou nenhuma joia, retrato, móvel ou roupa desta que foi chamada de ‘a rainha do Tijuco’” (CRUZ, 2009). Campo propenso a distorções e divagações, portanto a figura de Chica retoma e, ao mesmo tempo, expande o imaginário tensionado pela escassez de fontes históricas.

A razão subjacente à produção desse recorte histórico, em uma obra destinada ao leitor criança, requer um dimensionamento, pois este é um período histórico comumente relacionado a vultos heroicos e ao nacionalismo, destacáveis pelo seu estudo no ambiente escolar. A proposição de Nelson Cruz em trazer níveis de leitura cada vez mais aprofundados em *Chica e João*, se não contribui totalmente para deixar o nacionalismo um tanto esquecido, demonstra também o trabalho intertextual.

A intertextualidade nessa obra se dá mais pela via artística do que propriamente histórica, e esse aspecto não facilita a compreensão do texto. Pelo contrário, requer atuação constante do leitor, especialmente se considerado o leitor criança, já que as obras que dialogam com *Chica e João*, a princípio não fazem parte do repertório desse leitor.

Nelson Cruz transforma o texto lírico e poético de Cecília Meireles e sua densidade musical e teatral em prosa contemporânea para crianças. O coro rico de naipes vocais nos romances de Cecília Meireles é transformado em um monólogo melancólico da narradora protagonista. No entanto a dramaticidade rítmica vem recriada através de imagens literárias e visuais contrastivas da personagem com seu cenário. A proposição dessa narrativa verbo-

visual pode demonstrar que a organização ficcional não coincide com o vulgar, mas solicita aproximações repetidas do leitor.

As considerações sobre o texto verbo-visual *Chica e João* remete dessa forma ao extenso trabalho poético da autora supracitada a partir do episódio histórico da Inconfidência Mineira, que corresponde mais especificamente às peripécias de Chica da Silva e João Fernandes nos romances de XIII a XIX, dos quais um trecho do *Romance XIV* é exposto na epígrafe da obra do autor mineiro.

Nelson Cruz adota o formato lírico de romances, formas de ritmo breve, coincidentes com trovas de matriz popular que, até por isso, percebem o anonimato de seu valor autoral. Os poemas dos quais se apropria o autor mineiro, portanto, já rivalizam com a concepção de patrimônio artístico baseada na autenticidade, ao minimizarem o peso de quem assina a capa pela adoção de tradições orais como matéria literária e por evocarem o meio original de divulgação de um romanceiro, o canto popular.

Além disso, a dimensão de veiculação popular, ligada à dramatização dos poemas, recompõe a motivação dramática da personagem no livro de Nelson Cruz, que encena seu monólogo para o leitor. Ainda há o aspecto de apropriação da apropriação das imagens visuais correspondentes ao patrimônio artístico.

A ilustração em que Chica e João são vistos de perfil traz à tona um questionamento abrangente e produtivo quanto ao uso alegórico de peças do patrimônio artístico, no entanto cabe entender a adequação da ilustração no fluxo da história, aspecto sempre enfatizando pelo ilustrador escritor como o primordial de sua pesquisa iconográfica.

Figura 4: Chica e João de perfil na obra de Nelson Cruz. In: CRUZ, Nelson. Chica e João. São Paulo: CosacNaify, 2009



Nessa imagem, os quadros em questão são os Retratos de Battista Sforza e Federico de Montefeltro. A ilustração pode receber devidamente o conceito de palimpsesto⁸, que compostos pelo pintor renascentista italiano Piero della Francesca, são facilmente vislumbrados na ilustração de Cruz, com a manutenção de várias características semelhantes com o que de mais vital se destaca desses quadros, no que diz respeito à apresentação formal e ao contexto de sua produção.

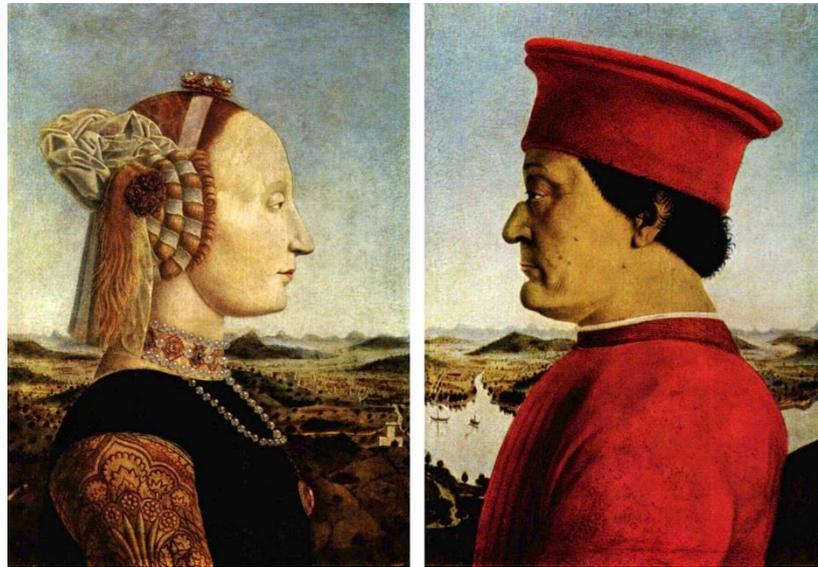
Quanto à definição da imagem de Chica, é interessante destacar que a mulher do duque de Urbino, tal qual a protagonista de Nelson Cruz, goza de poucos registros históricos, e que, segundo consta, o pintor delineou sua imagem quando ela já havia morrido. Trata-se, portanto de uma pintura de retrato, cuja base está sobre o que se diz da figura de Battista Sforza quando em vida. Do mesmo modo, não vemos propriamente Chica da Silva nas ilustrações, mas uma colagem de discursos, uma montagem de referências a respeito da imagem que tivera.

Cabe, portanto, quanto a esse aspecto na produção ficcional de Nelson Cruz destacar a extensão semântica associável à palavra e à imagem numa composição visual com proposta artística, remetendo à imaginação, à criação, à visão e ao fantasma. O formato é um item que merece atenção. Nos dois quadros originais tratava-se de um díptico, com as telas postas em articulação por meio de dobradiças e dessa forma, abriam-se como se um livro fossem, ao contrário de hoje na obra do autor mineiro, em que são expostas em moldura única.

Tendo ou não conhecimento desta informação, no momento da produção, o autor/ilustrador mesmo sem querer pode estar propondo uma reflexão cautelosa, que remete à diferenciação de estatuto entre as ilustrações e as pinturas, tal como já se pode notar mesmo ao visualizar na ilustração de Nelson Cruz, nos vestígios camuflados e ao mesmo tempo de fácil identificação, da pintura de Piero della Francesca.

⁸ O palimpsesto é uma imagem arquetípica para a leitura do mundo. Palavra grega surgida no século V a.C., depois da adoção do pergaminho para o uso da escrita, veio a significar um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto.

Figura 5: Quadro de Piero della Francesca retratando o casal Urbino e Battista Sforza.



Disponível em <http://www.turismo.intoscana.it/site/it/elemento-di-interesse/Piero-della-Francesca-il-maestro-della-luce/> Acesso em 12/01/2017

A noção de efeito⁹ pode ser empregada para esclarecer a extensão durativa, a continuidade ou o resgate da recepção das obras de arte por gerações futuras, uma vez que as novas apropriações de obras passadas movimentam a historicidade dos próprios objetos estéticos.

A obra *Chica e João* posiciona-se na solução do impasse entre a determinante das relações de produção das obras e a valorização estética pautada na autenticidade. Abrindo-se ao ecletismo de leituras que suas imagens literárias e plásticas possam suscitar alegoricamente.

A atualidade da bricolagem¹⁰ é percebida no uso artesanal de elementos do passado para conferir um ar de embelezamento retrô, e até mesmo de ecletismo pomposo arte atual. Nos textos verbo-visuais de Nelson Cruz, vemos que a técnica também presentifica e confere nova tangibilidade a itens de um patrimônio mais ou menos remoto, mais ou menos provinciano.

⁹ A seguinte consideração de Jauss (1994, p. 40, grifos do autor) pode sintetizar nosso argumento: “também a tradição da arte pressupõe uma relação dialógica do presente com o passado, relação esta em decorrência da qual a obra do passado somente nos pode responder e dizer alguma coisa se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta de seu isolamento”.

¹⁰ Bricolagem pode ser uma técnica usada na produção textual. Neste caso específico, um texto criado através de bricolagem é composto por diferentes trechos de outros textos, que depois são "colados".

As citações de Chica e João englobam telas renascentistas italianas, aquarelas do século XIX e um livro de poesia brasileira de 1953: no entanto a manipulação citacional e virtualmente irrestrita de múltiplos elementos de significação e de múltiplos códigos nutre um recurso à historiografia. Mas, enquanto se trata da composição de um objeto estético, nessa obra, Nelson Cruz pode distorcer o passado, fixando uma imagem provisória e parcial dele.

É assim que se compreende a disposição de fragmentos de outros conjuntos estruturais e temáticos, que revela sua ligação com o tempo presente dos processos de criação estética. Os elementos compositivos podem voltar do passado, porém, algo modificados. Sua retomada alicerça novas provocações, considerando que a expressividade do estético não se perde.

3.2.2 DIRCEU – *PERSONA* LITERÁRIA OU VOZ LÍRICA BUCÓLICA

Em *Dirceu e Marília*, o narrador recorda certa noite de maio, mais escura e fria que o comum. Porém, não dialoga consigo apenas. Ele tem um interlocutor implícito, a sua amada Marília. Conta-lhe a sequência de aspectos que fazem parte da lembrança pungente – a última vez que atravessou Vila Rica, como prisioneiro. A voz ficcional alterna delírios de imaginação ao relato, pontua os cenários que fizeram parte desse momento e procura reconstruir, para si e para a amada, cenas alternativas que lhes tivessem permitido o último encontro.

Ao retomar esses personagens, e colocar Dirceu em um monólogo, o autor mineiro faz referência à característica, que pode ser identificada como parte do primeiro ciclo das líras gonzaguianas, cujo destaque recai sobre o egocentrismo do pastor Dirceu, que de acordo com Lúcia Helena no artigo introdutório, incluído em Proença Filho (1996), mostra mais interessado em falar de si, gabar-se para a amada, dando depoimento de sua situação pessoal.

Os aspectos que remetem à obra de Tomás Antônio Gonzaga são a presença da paisagem mineira e a autenticidade de aspectos biográficos, históricos. Cabe salientar também que em nenhum ponto da narrativa de Nelson Cruz o personagem protagonista se auto-enuncia como Dirceu; a sequência de peripécias contadas pode ser relacionada mais facilmente à figura do poeta inconfidente do que a do pastor idílico.

Além disso, outra característica árcade pouco perceptível refere-se à tripartição do sujeito, em que há clara confusão entre a pessoa factível do desembargador confidente, a sua *persona* literária e a voz lírica bucólica constante nos poemas, e que se funde no pseudônimo explícito. Apenas o título da obra e a citação na epígrafe indicam essa catalisação de

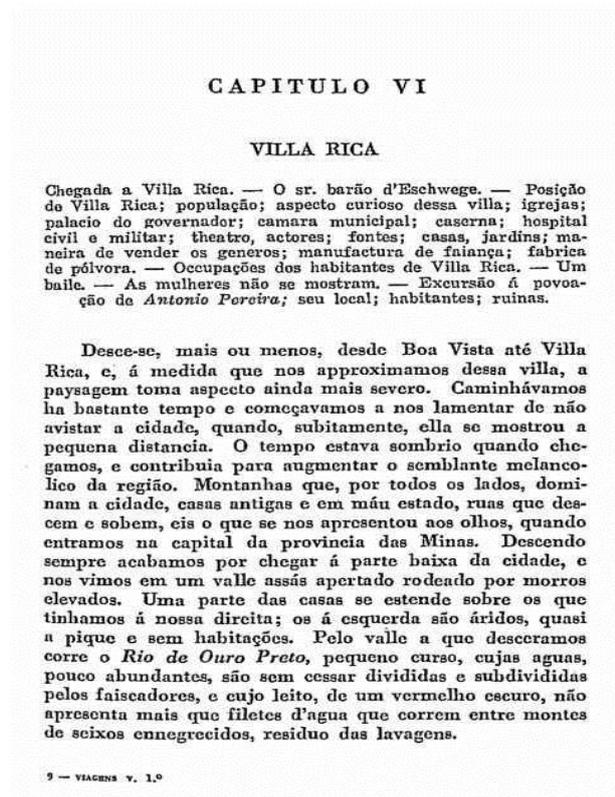
formações discursivas operada no nome Dirceu, e se esses aspectos remetem à citação extratextual de Tomás Antônio Gonzaga, elas inserem, discretamente, no texto do autor mineiro, dados informativos e contextualizadores.

Cabe salientar que Nelson Cruz pode ter deixado de lado o aspecto supracitado, a fim de afastar-se, de certa forma, da implicação que a grande familiaridade com a obra do poeta inconfidente, como datas e marcos históricos, pudesse gerar a chamada obra infantil paternalista, a que Cecília Meireles (1979, p. 78) se refere, em sua já clássica reflexão teórica sobre a literatura infantil, como uma visão perigosa na produção de livros para a criança, a partir do momento em que procura introduzir uma moral, ser instrutiva, ou recreativa, passando longe do literário.

Quanto ao texto ilustrativo, Nelson Cruz afirma que para criá-lo, dispôs de referências sobre Vila Rica do século XVIII, entre as quais destaca os desenhos de Johann Moritz Rugendas e as descrições de August de Saint-Hilare, além de aquarelas variadas do Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

Augusto de Saint-Hilaire (1938) em *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* dedica um capítulo inteiro a falar especificamente sobre o cotidiano de Vila Rica do século XVII e suas paisagens.

Figura 6: Trecho de Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais.



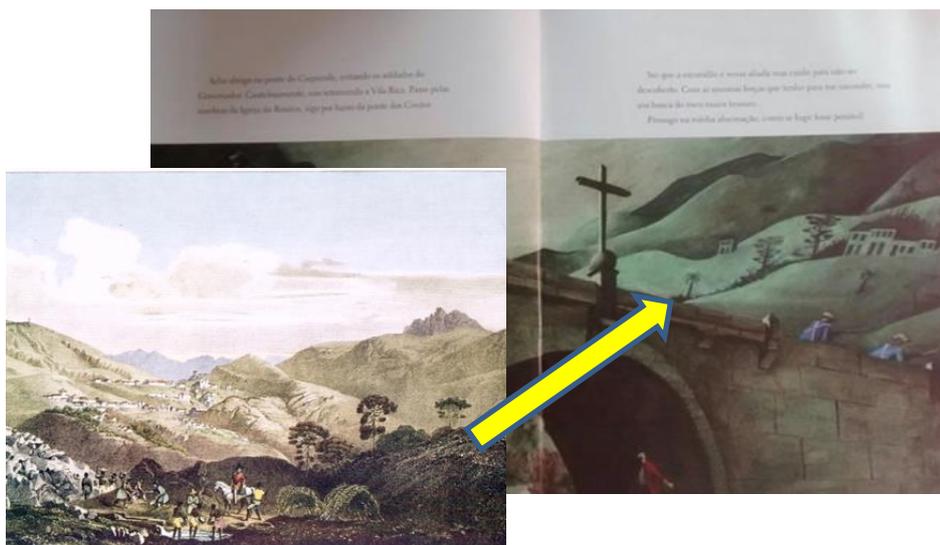
Disponível em <http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/82/Viagem-pelas-provincias-do-Rio-de-Janeiro-e-Minas-Gerais-t-1>. Acesso em 13/01/2017

Fica clara a influência dessas descrições nas ilustrações do poeta mineiro, como, por exemplo, no modo como se organizavam as casas de Vila Rica. Segundo o viajante “as casas que formam o grupo da direita, aproximadas umas das outras, não deixam entre si quase espaço nenhum; cada qual tem um jardim que forma no mesmo plano que a habitação um terraço estreito, e contei até vinte e dois desses terraços que se elevavam em anfiteatro uns por cima dos outros” (Ibidem, p. 133).

Além do aspecto estrutural das construções e da paisagem, pode se perceber nas imagens de Nelson Cruz, a coloração que sempre remete ao escurecimento das cores, também é apontada por Saint-Hilaire, como no excerto abaixo em que ele diz que os rochedos são enegrecidos: “ao lado do grupo que acabo de descrever vê-se a igreja militar edificada sobre uma plataforma, abaixo de uma encosta que só exhibe sarças entremeadas de alguns rochedos enegrecidos” (Ibidem, p.133).

A representação de outras obras no texto ilustrativo é esparsa. Poucos casos nas ilustrações de Nelson Cruz trazem recortes claros de outras composições visuais, como no exemplo abaixo, que representa a ponte do Caquende ou Rosário e se vale, ao fundo, de araucárias e montanhas segundo registro de Rugendas e descrição de Saint-Hilaire.

Figura 7: Recorte da ilustração de Nelson Cruz que remetem a Rugendas.



Disponível em <https://saojoaodelreitransparente.com.br/images/view/408> Acesso em 12/01/2017

Em *Dirceu e Marília*, os aspectos que remetem a outros textos como a ficção poética de Tomás Antônio Gonzaga em *Marília de Dirceu*, às pinturas de Rugendas e aos textos histórico-documentais de Saint-Hilare, e outros tantos citados na final do livro como referências podem ser percebidos como pontuais na produção verbo-visual do autor mineiro, não estão presentes em sua totalidade, mas podem ser percebidos aqui e ali.

3.2.3 A OBRA TOCADA PELA POESIA E PELA FIGURA DO POETA ALVARENGA PEIXOTO

À noite Bárbara Eliodora sai do casarão onde mora, flutuando em sonho pela vila de São João D'el Rei envolvida em espessa cerração. À medida que se deixa levar no encalço de seu amado poeta Alvarenga Peixoto, o monólogo da narradora espectral, incorpórea, é acompanhado pela onírica diluição da paisagem conhecida à proporção que se avizinha da caravela ocupada por Alvarenga em alto mar.

No momento em que entra em um contato visual com ele, ela registra o devaneio: uma ação heroica de retorno do inconfidente para a terra que o havia exilado, inspirada pela vitalidade de um inspirado poema que Alvarenga vai repetindo e reelaborando continuamente à baixa voz. Com a força do encantamento gerada pela formulação em verso do seu drama pessoal, vão-se tornando invisíveis as fronteiras que o impedem de mergulhar em sonho e poesia para reencontrar condições a fim de se unir à sua bela estrela. Nas palavras da narrativa: “Mas não era mais necessário o porto. O poema modificara toda a vida ao redor. As montanhas eram oceano, e no oceano se abriram caminhos para todos os lugares da terra” (*Bárbara e Alvarenga*, p.26).

O autor mineiro – ao fim dessa obra, bem como nas outras duas – mostra a pesquisa bibliográfica e iconográfica realizada como aporte do livro que desejava criar e fala sobre a apropriação de textos de outros autores. De fato, não representa grande desafio perceber a recuperação transformadora de alguns versos do poeta Alvarenga Peixoto na estruturação da trama e do ânimo dos personagens.

Merecem destaque os sonetos número vinte e um (21), “Bárbara bela”, número trinta e um (31), “Não me aflige do potro a viva quina”, e número trinta e dois (32), “Eu não lastimo o próximo perigo”, dezesseis (16), sendo que o segundo quarteto do soneto 31 comparece explicitamente citado como epígrafe da obra. Por isso, embora a concepção da coleção busque isolar o desenho das personagens históricas de suas causas sociais, biográficas, parece-nos

evidente o uso crítico da coincidência de que nem para o poeta Alvarenga a inspiração tivera um valor proeminente na criação literária, sendo ele um academicista.

Dessa maneira, pode ser considerado um elemento de originalidade autoral a transmutação estética das peripécias biográficas desse personagem poeta com base no acento que Nelson Cruz emprega em relação ao trabalho recriador da memória – estendendo a compreensão de memória ao diálogo com o cânone da arte.

As informações contextuais sobre os marcos arquitetônicos da cidade parecem ter um peso menor na construção das ilustrações e do texto narrativo dessa obra do que constata-se nas outras duas. Isso conduz à indicação de uma preponderância temática das tensões que se estabelecem entre indivíduo e objeto, sob a mediação do afeto. Para a figuração de uma cidade colonial brasileira como São João D’el Rei, nesse resgate ficcional Nelson Cruz recorre à ilustração panorâmica da cidade mineira, a partir do tema central da gravura *Mattosinho près St. Jean d'El Rey*, de Johann Moritz Rugendas, e essa é uma figura relevante, usada para remontar um contexto esmaecido da cumplicidade entre o indivíduo e o espaço citadino que pode ser encontrado no texto visual de *Bárbara e Alvarenga*.

Figura 8: Uma das imagens de Rugendas que pode ter influenciado o autor mineiro em relação ao tom das imagens construídas



Disponível em <https://saojoaodelreitransparente.com.br/images/view/408> Acesso em 12/01/2017

Ainda urge chamar atenção para a imagem do poeta inconfidente que se constrói nesse enredo a partir do texto verbal e das ilustrações. Nota-se que não se paga tributo à representação histórica que se costuma fazer de Alvarenga Peixoto enquanto *persona* literária, já que o escritor de uma obra exígua – apenas trinta e três poemas lhe são assegurados –, de identidade confundida com outro poeta seu contemporâneo, quase homônimo e não parente – Silva Alvarenga –, e de duvidosa contribuição poética para a história literária brasileira –

motivada quase sempre pelo elogio de personalidades – contrasta com o personagem de calorosa atitude criativa, inspirado, que é narrado por Bárbara.

3.3 NASCEM NOVOS PROTAGONISTAS

O próprio autor mineiro destaca que a sua intenção ao produzir obras que trazem personagens históricos e/ou ficcionais, não é falar sobre eles. Busca uma nova significação para a presença deles no texto literário para crianças: “meu livro não pretende discutir o personagem histórico, mesmo que discussões nesse sentido possam ser levantadas. Ele, como tantos outros, contribuiu para construir e enriquecer um período. Isso me bastou” (CRUZ, 2009).

A apropriação do autor se transforma em recriação e faz parte do repertório dos textos, de tal forma que confere força crítica notável às obras resultantes de tal processo, na proporção que elas se distanciam das obras de base, atenuando os ligamentos mais superficiais quando se trata da elaboração narrativa propriamente dita. No entanto, a justaposição está presente de igual maneira nas epígrafes e bibliografia.

O autor mineiro se apropria de personagens de autores privilegiados como se fossem seus, e diz a sua narrativa a partir deles, como se nunca antes houvessem sido criados e/ou existido na perspectiva adotada por ele. Recorta novos focos de desenhos, compondo suas imagens num detalhe dos que escolhe. Isso fica demonstrado em suas palavras: “tenho uma ideia de que todos os autores e artistas que admiro foram meus professores e com eles aprendi um pouco de cada coisa. Tornaram-se meus formadores ao me ensinar através de suas obras” (CRUZ, 2009).

4 DE QUE SÃO FEITOS ESSES LIVROS?

Para considerar o leitor implícito das obras de Nelson Cruz, é necessário tomar conhecimento das marcas deixadas pelo autor na produção do texto. No livro infantil, essas marcas podem aparecer tanto no texto verbal quanto na ilustração e estão relacionadas ao repertório do texto.

O repertório do texto consistiria no conjunto formado por aqueles elementos que escapam à sua imanência. Ele é apresentado quando o texto revela algo previamente familiar, não somente relacionado a textos de outras épocas, mas também a normas sociais e históricas e ao contexto histórico-cultural, no sentido mais abrangente.

As normas, todavia, não são copiadas de seu contexto original, porém selecionadas e surgidas no texto de forma reduzida, assumindo novas relações sem perderem totalmente as originais. O repertório apresenta o traço inicialmente comum entre texto e expectativas do leitor, possibilitando uma comunicação. O valor estético aparece aqui como qualidade negativa, uma vez que ele está contido na organização de uma realidade extratextual, modificando o que é familiar.

4.1 O REPERTÓRIO DO LEITOR

O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor, nesse momento é que existe a literatura. O texto, cheio de vazios, precisa do leitor para completar seu sentido e a leitura não se faz instantaneamente, mas depende do processo de temporalidade, que envolve expectativas. Iser, pensando no romance moderno mais que na poesia, relaciona o valor da experiência estética com as mudanças que ela acarreta nos pressupostos do leitor sobre a realidade. Quanto mais o texto tem a capacidade de desfamiliarizar do mundo conhecido, mais literário ele é.

Horizonte de expectativa (Jauss) ou Repertório (Iser) é o conjunto de convenções que constituem a competência de um leitor num dado momento; sistema de normas que define uma geração histórica. Tanto o leitor quanto o texto possuem um repertório.

Do repertório do leitor participam aqueles objetos culturais com os quais tenha tido contato e que remetam ao tema do livro lido, fazendo com que o leitor seja mais facilmente atraído pela leitura. Bordini e Aguiar (1993) afirmam que deve ser observado o horizonte histórico do aluno, pois um texto pode diferir do horizonte que o leitor possui, surgindo assim a necessidade de se determinarem os horizontes de expectativas.

4.2 O LIVRO DIDÁTICO DE HISTÓRIA COMO REPERTÓRIO DO LEITOR

Considerando que as três obras de Nelson Cruz trazem a indicação de leitura na escola, a partir dos nove anos, a análise de livros didáticos de História do Ensino Fundamental pode indicar o provável repertório desses leitores, relacionado ao tema (assunto) das obras literárias de Nelson Cruz: a Inconfidência Mineira.

A presença do conteúdo supracitado, nos últimos anos do Ensino Fundamental se justifica pelo domínio da leitura e da escrita mais consolidados nessa fase, momento que permite ao docente explorar com mais afinco os textos históricos escritos. Para a fase de escolarização, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) que versam sobre o ensino de História e Geografia no Ensino Fundamental indicam que, juntamente com a história oral e a iconografia, sejam trabalhados textos escritos em diversas fontes, livros, jornais, revistas, entre outros.

De acordo com os PCNs, o tópico Inconfidência Mineira deve estar contextualizado dentro de um estudo mais abrangente sobre o período colonial. De acordo com a maturidade dos alunos, a abordagem do tema será mais ou menos complexa. Os objetivos estão pressupostos como conhecer os principais atores e reconhecer o principal jogo de forças: o conflito de interesses entre a colônia e a coroa portuguesa.

Como parte provável do repertório do leitor, se considera que seja as leituras feitas por ele antes de entrar em contato as obras de Nelson Cruz. Além disso, supõem-se que podem fazer parte desse repertório as leituras feitas na e para a escola, que podem ser três obras de cunho didático que estão sendo utilizadas atualmente no Plano Nacional do Livro Didático (PNLD) oferecido gratuitamente às escolas públicas e outro que está disponível na internet como sugestão de trabalho para o professor do oitavo ano do Ensino Fundamental.

São eles *Encontros com a história* – 8º ano, organizado por Carla Cavichiolo Flores, da Editora Positivo, publicado em dois mil e doze e disponível em meio digital; *História: sociedade e cidadania*, escrito por Alfredo Boulos Júnior, da editora FTD, dois mil e doze, impresso, que é utilizado desde dois mil e quatorze em várias escolas e que é válido por três anos; *Projeto Radix: História*, 8º ano, Cláudio Vicentino, da editora Scipione, dois mil e nove e *História em documento: imagens e texto*, 8º ano, de Joelza Ester Domingues, dois mil e doze, edição renovada da Editora FTD.

De acordo com Flores (2012) a cobrança dos impostos atrasados fez com que as elites de Minas Gerais, inspiradas pelas ideias iluministas e pela Independência dos Estados

Unidos, começassem a conspirar contra a Coroa. Os conspiradores, em sua maioria, eram filhos da elite aurífera, ou homens formados que, por causa da fortuna de seus pais, conseguiram estudar nas melhores universidades europeias, entrando assim em contato com as ideias mais avançadas da época.

Os nomes citados no livro bem como suas descrições são: José Álvares Maciel: diplomado em filosofia, em Coimbra; José Inácio Alvarenga Peixoto: bacharel que explorava ouro; Cláudio Manuel da Costa: poeta e bacharel; Tomás Antônio Gonzaga: desembargador e poeta; José da Silva Rolim: vigário; Luís Vieira da Silva: homem rico que possuía uma grande biblioteca; Francisco de Paula Freire de Andrade: tenente-coronel; Joaquim José da Silva Xavier – o Tiradentes: dentista prático. Apesar de não ser rico nem diplomado, foi considerado o grande líder do movimento. Os nomes somente são citados, exatamente com a descrição.

No livro *História, sociedade e cidadania*, publicado pela FTD, Boulos (2012, p. 168) menciona os seguintes nomes: Tomás Antônio Gonzaga, juiz de Vila Rica; Cláudio Manoel da Costa, advogado e intelectual renomado; Inácio de Alvarenga Peixoto, dono de jazidas e filho de grande fazendeiro e comerciante; padre Oliveira Rolim, chefe político do Arraial do Tijuco, atual Diamantina, agiota e negociante de diamantes; Joaquim Silvério dos Reis, contratador.

No texto *História - projeto Radix*, da Scipione, as figuras históricas relacionadas ao movimento são o tenente-coronel Joaquim Silvério dos Reis, considerado um dos traidores do movimento, Visconde de Barbacena, governador de Minas. Ainda são citados Cláudio Manoel da Costa, que morreu enforcado na prisão, conforme o autor desse livro, e Tiradentes, único a assumir a liderança do movimento e que por essa razão, recebeu a sentença de morte em 1792, no Rio de Janeiro (2009, p.64).

Já *História em documento*, da FTD, escrito por Joelza Ester Domingues (2012), cita os intelectuais Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa, Alvarenga Peixoto, José Álvares Maciel, o padre José da Silva Rolim e o tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade. A eles se juntaram também pessoas que não pertenciam à elite, como o alferes Joaquim José da Silva Xavier, apelidado de Tiradentes.

Dos quatro livros didáticos analisados, Tomás Antônio Gonzaga, o poeta arcade que escrevia seus poemas líricos sob o pseudônimo de Dirceu e que é personagem central da obra *Dirceu e Marília* de Nelson Cruz, é mencionado em três, nos dois da Editora FTD e no da Positivo. Também Alvarenga Peixoto, protagonista de *Bárbara e Alvarenga*, é citado nos mesmos, dessa maneira o aluno que teve contato com esses livros didáticos pelo menos terá

alguma referência em relação aos personagens protagonistas das obras do poeta mineiro. O livro da Editora Scipione não menciona nenhum dos dois, portanto o aluno que estudasse a partir dessa obra teria um repertório de leitura mais restrito em relação ao tema.

Os quatro livros didáticos apontam Tiradentes, como principal líder do movimento. Para destacá-lo os autores se utilizam de caixas de textos para ampliar sua biografia, pinturas do período que o retratam esquartejado, com a vestimenta militar, sendo levado ao enforcamento, retratos que buscam construir uma fisionomia para o maior herói desse período histórico trazido para os escolares. Percebe-se que os autores das obras didáticas parecem ter esquecido que um grande movimento como a Inconfidência Mineira não se faz somente de um personagem, e que mesmo que os PCNs apontem a importância de um trabalho escolar que traga os principais “atores do período histórico”, isso não ocorre nesse caso.

A obra de Domingues (2012) apresenta fragmentos e textos documentais e literários, inclusive a peça teatral de Gianfrancesco Guarnieri, intitulada *Arena conta Tiradentes*, que traz gráficos da produção de ouro na época, um mapa com a representação da economia colonial no final do século XVIII, um texto sobre a biografia de dois pintores de vários quadros famosos que retratam Tiradentes: Pedro Américo e Antônio Parreiras; dois trechos da obra *O mito do herói nacional*. Acrescenta um tópico intitulado “Saiba mais”, que estabelece um debate sobre a importância do herói nacional.

Esse repertório de leituras, de teor histórico, não pode ser tratado com distanciamento do texto literário. Para Hayden White, o que o historiador produz são interpretações dos vestígios do passado que estão disponíveis para o seu trabalho. Essas interpretações podem assumir numerosas formas, cujo ponto em comum é seu tratamento de um modo narrativo de representação como fundamental para que se percebam seus referentes como fenômenos específicos do campo histórico. Desta maneira, “onde não há narrativa, não existe discurso distintivamente histórico” (WHITE, 1991, p. 2).

Quando caracterizou o discurso histórico como interpretação e a interpretação histórica como narrativização, White estabeleceu um debate historiográfico sobre a natureza do conhecimento histórico que contrapõe narrativa e teoria, bem como pensamento literário e pensamento científico. Para o autor a história é antes de qualquer coisa um artefato verbal, produto de um tipo especial de uso da linguagem. Portanto, antes do discurso histórico ser compreendido como produtor de um conhecimento específico, ele deve antes ser analisado como uma estrutura de linguagem.

Utilizando os conhecimentos produzidos pela linguística moderna e pela linguística semiótica, Hayden White estabeleceu quatro tipos gerais de tropos identificados pela teoria

retórica neoclássica: a metáfora (baseada no princípio da similitude), a metonímia (baseada no princípio da contiguidade), a sinédoque (baseada na identificação de partes de uma coisa como pertencendo a um todo), e a ironia (baseada na oposição). Esses tropos nos fornecem uma classificação refinada dos tipos de discursos históricos e ainda permitem ver com mais clareza as maneiras pelas quais o discurso histórico se parece com e de fato converge para a narrativa ficcional, tanto nas estratégias que usa para dotar os eventos de significados como nos tipos de verdade com que lida (WHITE, 1991, p. 10).

Para White o conhecimento é construído através de tropos prefigurativos e de processos tropológicos. Assim, seguindo os quatro principais tipos de tropos que funcionam como fundamentação para toda interpretação histórica, estão quatro tipos de explanação em três agrupamentos: um de quatro enquadramentos (romântico, trágico, cômico, satírico), associados com outros quatro tipos de argumento (formista, mecanicista, organicista, contextualista) e, por fim, quatro posições ideológicas (anarquista, radical, conservador, liberal).

Conforme White a meta-história teria o trabalho de pensar como e por que a investigação histórica foi projetada para dar solução aos problemas intrínsecos a ela. A meta-história tenta se perguntar sobre as peculiaridades da história, e mesmo que filósofos, historiadores e também teóricos da literatura já tenham tratado dessas questões, para o autor, o status da narrativa histórica ainda é uma questão por se trabalhar. Nesse sentido, não podemos nos esquecer do caráter provisório e da suscetibilidade de uma revisão infinita da narrativa histórica, bem como evitar a postura que torne esta narrativa relutantemente oposta à literatura e ao mito.

Eis a importância de tratar o texto do livro didático de história, não como uma fonte de pesquisa que trata da realidade, mas de uma criação que se utiliza de um narrador que observa e seleciona os fatos, personagens e cenários que considera mais importantes sob seu ponto de vista, descreve-os para o leitor, um narrador que também recebeu influência, por sua vez, daquilo que leu e vivenciou. Assim, o repertório dos textos surge das vivências do autor.

No livro didático da Editora Positivo, as ações referentes ao período, apresentadas na obra, em sua maior parte referem-se a Tiradentes como principal nome. Além dele, o leitor depara-se com referências à Alvarenga Peixoto e Cláudio Manoel da Costa e aparece a seguinte afirmação: “Tiradentes e Alvarenga Peixoto sugerem a abolição da escravatura, mas o grupo de abolicionista foi contra (s/p)”. Esse é o único momento em que há menção ao nome de Alvarenga Peixoto. Além dele, o leitor encontra o nome de Tomás Antônio Gonzaga, que somente aparece como desembargador e poeta, não havendo referência ao fato de que o

mesmo assinasse suas poesias com o pseudônimo de Dirceu e nem é apresentada claramente a sua atuação no movimento.

No livro de Boulos (2012, p.168), Alvarenga Peixoto é descrito como dono de jazidas e filho de grande fazendeiro e comerciante, Tomás Antônio Gonzaga é chamado de juiz de Vila. Sobre eles o autor resume: “eram em sua maioria homens ricos que temiam perder tudo no dia em que a derrama fosse aplicada” (p. 168).

No tópico “Denúncia, prisão e sentença”, o autor destaca que onze conjurados foram condenados à forca, o que foi alterado depois quando somente Tiradentes foi condenado à morte. Os demais receberam a pena do degredo nas colônias portuguesas da África. Nesse ponto o autor destaca: “Alguns como Tomás Antônio Gonzaga, que foi degredado para Moçambique, na África, conseguiu reconstruir sua vida e ter sucesso” (p. 169).

Em Domingues (2012, p. 72), os dois nomes são referidos como fazendo parte de um “pequeno grupo de intelectuais de Vila Rica (atual Ouro Preto)” que começou a planejar uma insurreição para tornar Minas Gerais um país independente e republicano, com suas próprias leis e um comércio livre e para tanto pensaram até na bandeira do novo país. Já Vicentino não faz nenhuma referência explícita a estes personagens, ele somente destaca como principal figura do movimento Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes.

Nota-se que cada autor escolheu a que figuras históricas destacar, bem como quais fatos apresentar sobre eles, e podem-se perceber nas narrativas os tipos de tropos linguísticos apresentados por White (1991), como por exemplo, em Boulos (2012), o que White chama de figura de similitude: “anunciou que haveria uma derrama, ou seja, a cobrança forçada de impostos atrasados” (p. 168). O narrador compara o termo “derrama” a “cobrança forçada”, aproximando-os pela sua semelhança, de modo que podemos atribuir as características de “derrama” a “cobrança forçada”. Essa relação de similaridade ocorre através do elemento comparativo “ou seja”, para introduzir a definição do termo “derrama”.

Em Vicentino (2009, p. 63-64), outros personagens históricos, além de Tiradentes, são mencionados como “membros da elite mineira”, “os Inconfidentes” e “os conspiradores”. Nota-se que o autor utilizou-se da metonímia a que White se refere, como um recurso utilizado na linguagem oral e escrita e que aumenta a ênfase e a expressividade da mensagem, evitando a repetição de palavras em textos, ao mesmo tempo em que permite a redução de expressões extensas. Utilizando-se da metonímia, como caracterizadora do discurso histórico, cada autor prioriza, salienta os aspectos que considera merecerem maior destaque. Nas quatro narrativas de livros didáticos analisadas, a metonímia é encontrada.

Além disso, a sinédoque, caracterizada pela substituição de um termo por outro, e que faz com que ocorra uma redução ou ampliação do sentido desse termo, está presente nas narrativas dos livros didáticos analisados, como em Vicentino (2009, p. 63-64): “Em razão da decadência da mineração (o ouro extraído diminuiu)”. Percebe-se a substituição do termo que se refere ao todo “mineração” pelo “ouro” a parte da mineração a ser destacada.

A ironia como tropo, segundo White, está constantemente presente na construção da narrativa e permite que se estabeleça uma ligação entre o que se espera de um texto histórico - a verdade - e aquilo que se espera da ficção - a invenção. Ela possibilita, portanto, um ponto de reflexão e questionamento das verdades históricas. Nos livros didáticos, a ironia dificilmente é empregada, pois geraria incerteza quanto à História proposta para o alunado.

Nota-se, assim, a capacidade que possui a narrativa de caráter histórico, seja ela literária ou não, de reavaliar o conceito mimético não como cópia da realidade, nem como o espaço de negação da condição referencial do texto literário. Ela, antes, possibilita uma reconsideração em torno do conceito aristotélico. Na construção da narrativa, observa-se ainda o quanto elementos, como o narrador, são fundamentais para a criação de uma mentalidade no leitor de que a verdade está sendo dita a todo instante, além de tantos outros elementos que têm a função de autenticação do discurso ficcional como expressão da realidade.

Essa ambientação constante da verdade-realidade é desmantelada pela ação da ironia que desvela ao leitor não outra verdade, mas sim a possibilidade do questionamento constante do mero estabelecimento de uma verdade unilateral. A abertura ao questionamento faz com que o leitor participe ativamente na leitura e dessa maneira amplie seus horizontes de expectativas. Outros aspectos presentes na meta-historiografia são a paródia e a intertextualidade que estão presentes na construção textual tanto do livro didático de história, como no literário.

Os textos dos livros didáticos apresentam ilustrações que se referem a um fato descrito, como no texto sobre a febre do Ouro da Positivo, em que o leitor pode perceber uma legenda acompanhando as cinco imagens do artista Rugendas e que fazem referência a este período histórico. A legenda menciona a cena e também faz referência ao artista responsável por sua criação.

O diálogo com outros textos parece ser uma característica constante nos livros de caráter histórico, sejam eles considerados didáticos ou literários. Neles, o leitor depara-se com obras de arte, fotografias, textos da época retratada, mapas, gráficos. E note-se que as fontes

pesquisadas pelos autores das obras de cunho escolar são as mesmas utilizadas e, por vezes, recontadas por Nelson Cruz.

Outros textos que podem fazer parte do repertório do leitor, como no caso de Chica, são as inúmeras produções que fazem referência a esta personagem, como novelas, filmes, peças de teatro, romances, poemas, com que, mesmo não sendo dirigidas ao público infanto-juvenil, os jovens leitores poderão ter entrado em contato.

Ainda podem ter ouvido histórias contadas pelos adultos, conhecido obras de arte que retratem os personagens protagonistas, ou ainda podem identificar-se com o cenário dos enredos, típicos de Vila Rica, no estado de Minas Gerais e que podem ter algum aspecto reconhecido por leitores que já estiveram nestes mesmos locais.

No ato da recepção, portanto, há que se considerar os horizontes de expectativas do leitor, mas de acordo com Bordini e Aguiar (1993, p. 83), no ato de produção/recepção, a fusão de horizontes de expectativas se dá obrigatoriamente, uma vez que as expectativas do autor se traduzem no texto e as do leitor são a ele transferidas. O texto se torna o campo em que os dois horizontes podem identificar-se ou estranhar-se.

4.3 REPERTÓRIOS DOS TEXTOS: EXPECTATIVAS DO AUTOR

Quando a obra corrobora o sistema de valores e normas do leitor, o horizonte de expectativa deste permanece inalterado e sua posição psicológica é de conforto. De acordo com Bordini e Aguiar (1993, p. 84), por outro lado, obras literárias que desafiam a compreensão, por se afastarem do que é esperado e admissível pelo leitor, frequentemente o repelem, ao exigirem um esforço de interação demasiado conflitivo com seu sistema de referências vitais.

Ao propor uma obra que possa instigar o leitor, esta não deve estar totalmente distante do horizonte de suas expectativas. Ainda, é importante que ele esteja familiarizado com a estrutura, o gênero e a linguagem da obra. Por conta disto se faz necessário para o autor desse tipo de obras, como as de Nelson Cruz, considerar esse processo de recepção no momento de criação de suas obras.

A recepção de uma obra se completa quando o leitor, tendo comparado a obra emancipatória ou conformadora¹¹ com a tradição e os elementos de sua cultura e seu tempo, a inclui ou não como componente de seu horizonte de expectativas, mantendo-o como era ou preparando-o para novas leituras de mesma ordem, para novas experiências de ruptura com os esquemas estabelecidos. Dessa maneira pode-se dizer que quanto mais leituras o indivíduo acumula, maior a propensão para a modificação de seus horizontes, porque a excessiva confirmação de suas expectativas produz monotonia que a obra difícil pode romper. (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 85).

Quanto ao repertório dos textos, são vários os outros textos verbais e visuais que oferecem algo a Nelson Cruz neste constructo, como as aquarelas de Rugendas, as quais Nelson Cruz toma como ponto de partida para a produção da capa de *Chica e João*. Faz referência à Cecília Meireles com um trecho do Romance XIX, ao texto de Tomás Antônio Gonzaga, *Marília de Dirceu*, Lira IX, a trecho do próprio Alvarenga Peixoto, há várias descrições de cenário tanto no verbal quanto no visual dos registros de Rugendas em todas as obras, E também se vale das produções de Auguste de Saint-Hilare e Henry Chamberlain (início do século XIX).

Em *Dirceu e Marília*, logo ao abrir o livro na primeira página, o leitor depara-se com um fragmento da poesia *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga: a mesma é identificada com esse título e traz consigo o nome do autor. O leitor já pode estabelecer uma relação entre os mesmos nomes próprios. No entanto, alcançar o entendimento de que Dirceu, na verdade refere-se ao poeta, é mais complicado para um leitor que ainda não tenha entrado em contato com o estudo da literatura. Além disso, nos livros de História estudados não há nenhuma menção ao fato de os poetas inconfidentes usarem pseudônimos líricos e satíricos durante o período, como é o caso do pseudônimo lírico do poeta mineiro Tomás Antônio Gonzaga, Dirceu.

Na orelha da contracapa há um texto de João Anzanello Carrascoza que elucida o fato. O leitor pode, ao entrar em contato com essa parte do livro antes de ler o enredo perceber a ligação entre o inconfidente e o personagem da narrativa. Ainda convém salientar que o próprio Nelson Cruz estabelece uma parte do livro como “De olho na história”, em que ele

¹¹ A obra emancipatória é aquela que se distancia esteticamente do horizonte de expectativas do leitor, desafiando-o a interagir mais com a obra e a mobilizar os seus conhecimentos prévios para compor os pontos de indeterminação do texto, já uma obra conformadora, por sua vez, por ser menos distante do horizonte de expectativas do leitor, pode gerar uma fácil adesão, um consumo rápido, deixando, com isso, de interessar ao público. Desta forma, a experiência literária do leitor competente promove a expansão do horizonte de expectativas na leitura da obra emancipatória, que disponibiliza condições para o amadurecimento do leitor, com o reconhecimento não apenas da abordagem temática, mas também das estratégias textuais de ordem estilística, linguística e formal (BORDINI & AGUIAR, 1993, p. 85).

apresenta a biografia dos personagens e o fato de se relacionarem com a História do movimento.

Essa precaução está presente nas três obras de Nelson Cruz, que procura deixar claro ao leitor que os personagens apresentados foram figuras históricas do Brasil e também aponta para o fato de que o provável leitor não tenha o repertório necessário para a compreensão do enredo.

As narrativas de Nelson Cruz estão acompanhadas por textos informativos, que trazem detalhes sobre os personagens que são omitidos nos livros didáticos, como por exemplo, a descrição física de Tomás Antônio Gonzaga: “jovem ainda, na idade da plenitude masculina, formoso, de rosto delicado, nariz bem feito, testa larga, onde caíam madeixas de belo cabelo louro; porte elegante e mais elegante o trajar de apurado gosto”¹².

Os quatro livros didático analisados não mencionam Chica da Silva ou o nome de Simão Pires Sardinha, primeiro filho dela e de seu antigo proprietário, que de acordo com Furtado (2003), teve participação pouco esclarecida no Movimento da Inconfidência Mineira. Na obra *Chica e João*, Nelson Cruz faz uma única menção ao movimento, quando discursa sobre os bons casamentos que Chica conseguiu para suas filhas: “uma delas, Quitéria, une-se ao Padre Rolim, ex-inconfidente, e tem com ele cinco filhos” (p.35). A figura do clérigo é citada nos livros escolares e quanto a esse aspecto, o nome do personagem já pode fazer parte do repertório do leitor.

O autor mineiro, em suas três obras, destaca que a construção da sua ficção foi, desde o início da sua produção, baseada em outros textos históricos, bem como ilustrações da época, fotos, mapas, e outras fontes, até mesmo literárias que pudessem acrescentar veracidade à narrativa.

A intertextualidade utilizada aumenta a dificuldade de decifração, pois a meta-ficção historiográfica possibilita uma vasta gama de interpretações, facultando uma reelaboração do passado, a partir de vários pontos de vista:

(...) é uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do “mundo” e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade (...) (HUTCHEON, 1991, p.163)

Chamar-se-á aqui a paródia e/ou intertextualidade de “conversas com outros textos” que podem ser percebidas nas obras de Nelson Cruz na construção das personagens, no

¹² Trecho do livro *O amor infeliz de Marília e Dirceu*, de 1936, de Augusto de Lima Júnior que Nelson Cruz utiliza como uma das fontes de sua pesquisa para a construção desse personagem histórico.

cenário dos enredos, na busca pela construção do espaço próximo ao da época em que desenrolaram os fatos, até mesmo na preocupação do autor em não reproduzir rostos estereotipados.

Os textos parodiados também podem fazer parte do repertório do leitor ou ainda essas “conversas” além de remeter ao já conhecido, conseguem antecipar leituras e conjecturas jamais vistas ou imaginadas pelos leitores desavisados de que história e ficção podem andar juntas de maneira autorreflexiva e recriadora do mundo em que vivem.

Elas estabelecem a contradição no desenrolar das narrativas. Retomam o repertório de leitura do passado e reintegram-no num contexto diverso e repleto de possibilidades de interpretação, mas que, paradoxalmente, ao oferecer tantas opções ao leitor, podem acabar por levá-lo a optar por não fazer uma escolha.

Além disso, pode-se dizer que o repertório de leitura dos prováveis leitores implícitos de Nelson Cruz não existe ou é apenas relacionado ao assunto, se consideradas apenas as obras didáticas apresentadas na escola.

Esses textos escolares apresentam tantos aspectos ficcionais quanto as obras literárias, já que seus autores se valem de recursos linguísticos para a construção da realidade, escolhendo o seu enquadramento, os tipos de argumentos e as posições ideológicas, priorizando atores históricos, fatos, e datas em detrimento de outros. Por essa razão o texto histórico dos livros didáticos, como repertório de leitura do leitor implícito de Nelson Cruz, apresenta visões distintas da realidade histórica dentre as obras analisadas sobre o tema Inconfidência Mineira. O aspecto destacado, igualmente por todos, é a presença de Tiradentes como único grande herói do movimento.

Ainda considerando a idade dos leitores implícitos de Nelson Cruz, seu repertório pode ser considerado pequeno e que pouco influencia a recepção, visto que as obras do autor mineiro trazem a indicação de leitura a partir dos nove anos, e na escola a criança só vai se deparar com o tema depois dos treze anos, no oitavo ano do Ensino Fundamental, ocasionando um espaço temporal entre o que é exigido do leitor e o que lhe é dado.

A ampliação desse repertório de leitura na escola também fica prejudicada pela orientação dos PCNs, no que se refere ao ensino da História nos anos iniciais, uma vez que os mesmos destacam que a “história” mais importante para os pequenos é a que eles vivenciam, a sua realidade. Assim fatos históricos relacionados ao país e a outros estados, que não aquele em que a criança vive, são deixados para as fases escolares mais adiantadas.

Há que considerar também que cada obra didática avança por caminhos distintos, conforme o repertório do seu autor. Ele igualmente usa de recursos do discurso histórico,

como os apontados por White para destacar o que lhe convém, mesmo que isso seja na tentativa de ser o mais imparcial possível.

Como o repertório de leitor sobre o tema pode ser limitado (restrito ao que ouviu dizer, assistiu na mídia ou leu por conta própria e que não se pode ser mensurado aqui) e ao considerar a idade indicada a partir dos nove anos, o repertório pode estar atrelado ao tipo de narrativas que agradam os leitores em geral na fase etária, tais como histórias de aventura, com personagens que saem de sua vida cotidiana e que se arriscam, realizam feitos heroicos, ou vivem uma história de amor e depois voltam para casa.

Os heróis de Nelson Cruz não apresentam uma atuação com saída do ambiente familiar-aventura-volta para casa. Nenhum deles volta, o que pode deixar um vazio o qual o leitor preencherá a sua maneira, uma vez que não atende a sua expectativa. Esse aspecto ampliará o horizonte antes restrito a inferir que os heróis devem voltar sãos e salvos para casa, após suas aventuras.

O repertório do aluno pode incluir ainda o maravilhoso, o mágico, que, de acordo com Coelho (2000, p. 38-40), tematizando universos diferentes do mundo conhecido, despertam o interesse dos leitores a partir dos oito ou nove anos em diante. A tentativa de Nelson Cruz foi trazer o sonho, a memória, a imaginação das personagens que narram, como recurso a fim de amenizar o tom melancólico do final dos enredos, como em *Chica e João*: “imagino os meus, do outro lado dessa linha, aguardando-me como sombras eternas” (p.25); em *Dirceu e Marília*: “de onde estou, tudo isso eu sonho e vejo, minha bela...”(p. 29) e em *Bárbara e Alvarenga*: “nas margens, os ipês e as quaresmeiras abrigaram peixes e pássaros que, reencontrando-se com Alvarenga, conduziram-no novamente para junto de mim, sua Eliodora” (p. 29).

Como as três obras de Nelson Cruz apresentam enredos cujos protagonistas passam por problemas, separações, dores, sofrimentos por amor que se resolvem no desfecho, aos olhos do leitor implícito, repercutindo sobre a criança que, dependendo do desenvolvimento afetivo e de suas experiências de leitura, poderá interpretar os finais como algo que ocorreu somente na imaginação dos narradores, já que se tiver conhecimento da história compreenderá que na verdade, João, Dirceu e Alvarenga não se encontraram mais com suas amadas.

Ou então, caso não tenha consciência da história destes, poderá imaginar um futuro de reencontros. Assim pode-se dizer que o leitor que não tenha estado em contato com os textos históricos sobre o tema, terá mais possibilidades de usufruir de um texto com final aberto.

A fim de orientar as novas escolhas sem afastar o leitor, a obra joga com os processos de determinação e indeterminação - relacionados à dialética de mostrar e encobrir, que é responsável pelo envolvimento do mesmo, sem o qual a leitura não se realizaria como experiência - nas estruturas a serem preenchidas, na variação das perspectivas e em outras particularidades da obra literária infantil, como a presença das ilustrações, por exemplo.

5 A ESTRUTURA DAS ILUSTRAÇÕES E OS VAZIOS DE INDETERMINAÇÃO

A relação de comunicação que a obra estabelece com a realidade depende da reorganização dos elementos desta, que só ganha sentido quando assimilada pelo leitor. As ilustrações, uma das linguagens utilizadas pelo autor a fim de reconstruir os elementos da realidade, são estruturadas em correlação com a linguagem verbal, de modo a trazer para o repertório do texto suplementos ou acréscimos àquilo que somente as palavras não expressariam.

Assim como o texto verbal, o visual não é totalmente determinado e abriga vazios, exigindo para sua recepção um processamento de palavras e imagens e do repertório de percepções já existente no leitor. Conforme Nikolajeva e Scott (2011, p. 15), para entender a dinâmica entre palavras e imagens é necessário considerar que ambas deixam espaço para os leitores preencherem com seus horizontes de expectativa e, assim, podem-se descobrir infinitas possibilidades de interação palavra-imagem. O texto verbal tem suas lacunas e o mesmo ocorre com o visual. Os dois podem preencher as lacunas um do outro, total ou parcialmente, ou podem deixá-las para o leitor completar.

Quando lê, muitas vezes, o leitor sente-se transportado a outra época, outra região, como se os fatos estivessem no seu presente. Para que isso ocorra, conforme Iser (1999, p. 5), “as pré-condições para essa experiência são oferecidas pelo texto, mas nós, como leitores, também tomamos parte na criação dessa impressão. Somos nós que damos vida ao texto.” E podemos reconhecer na leitura literária elementos que fazem parte da nossa existência.

Para Iser (1999, p. 7), “eles apenas são combinados de forma diferente – em outras palavras – constituem um mundo familiar reproduzido de forma não-familiar”. Essa reprodução no livro infantil ilustrado advém da união da leitura do texto verbal e visual concomitantemente, bem como do formato do livro, dos enquadramentos, da relação entre capas e guardas e seu conteúdo.

A representatividade, com certa falta de identificação, produz um grau de indeterminação que, de acordo com Iser (1999, p. 8), o leitor compensará pelo ato da leitura (estrutura do ato) com uma ampla variedade de reações de sua parte. Os vazios de indeterminação (resultado da leitura da palavra e da imagem e outros aspectos que influenciam a leitura do livro ilustrado) podem ser preenchidos referindo-se o texto a fatores reais e possíveis de serem verificados, de maneira que ele pareça ser apenas um reflexo espelhado desses fatores.

A partir da EE, ainda enumeram-se algumas condições que podem propiciar o surgimento de indeterminação no texto e na ilustração: a estratégia do corte ou segmentação, com a quebra da continuidade, os ganchos que desencadeiam outros significados, o suspense, a introdução repentina de novos personagens, o surgimento de novas linhas de enredo, os comentários do narrador, a contradição.

Kiefer (2010, p. 156) afirma que "nos melhores livros ilustrados, as ilustrações são tanto uma parte da experiência com o livro quanto o texto escrito." De acordo com Faria (2012, p. 20), nenhuma narrativa de ficção explicita tudo. No livro ilustrado, tanto no texto escrito como nas imagens existem "brancos" (vazios de indeterminação) que o leitor deve completar. A articulação entre o explícito e o implícito, nas boas narrativas, é construída pelo autor que deixa pistas para o leitor preencher. Esse trabalho intelectual exige do leitor certas "competências" (repertório).

5.1 ASPECTOS FORMAIS DOS TEXTOS VERBO-VISUAIS E SEUS VAZIOS

Um autor como Nelson Cruz, que desenha e escreve suas obras, impele-nos a considerar o aspecto autoral tanto no desenho como na palavra, já que são inúmeros os aspectos de apropriação de outros textos considerados por ele. Cumpre, dessa forma, verificar o processo de adaptação à função de assimilação da arte como recurso visual para a comunicação com o leitor, uma vez que estende o conceito de leitura, ultrapassando a palavra escrita e recorrendo ao visual, uma tendência de época que não deve ser ignorada e que pode ser tratada a partir da ER.

Em comunhão com os textos verbais é constantemente articulada a narratividade com o auxílio da ilustração. Trata-se da interação do leitor com uma produção que apresenta aspectos peculiares no momento da recepção, comuns às três obras do autor mineiro. Dessa maneira leitor e espectador são vistos como único sujeito que precisa constantemente intercalar leitura e contemplação da obra como um todo.

Segundo Hunt (2010, p. 234-245), na interação com a obra, a leitura se faz de página em página, que se torna um ícone para ser contemplado, narrado, experimentado pelo espectador. O local para o qual o autor decide orientar o olhar produz um forte efeito no espectador, a limitação de perspectivas, profundidade e sombras altera a relação entre a imagem e o leitor. A superficialidade da imagem dá ao espectador um sentimento de intimidade com a imagem, de bem estar, defronte a ela.

Para Aumont (1995, p. 77), a definição de espectador não é tão simples, e muitas determinações diferentes e, ou até mesmo contraditórias, intervêm em sua relação com a imagem. Além da percepção, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modeladas pela vinculação a uma classe social, época, cultura, ou o que, resumidamente e conforme Jauss, chama-se horizonte de expectativas.

Engana-se quem acredita que a leitura de imagens seja puramente instintiva ou fácil; compreender uma narrativa visual pressupõe uma alfabetização do olhar. Aprende-se a ler, mas também a ver. Ao adulto cabe ajudar a criança a decifrar os códigos visuais, evitando seu consumo rápido; em outros termos, é preciso propor atenção aos detalhes, contemplação, tempo e reflexão, enfim, atitudes que vêm na contramão dos estímulos atualmente oferecidos à infância. Ao mesmo tempo em que pressupõe um aprendizado de leitura, o livro ilustrado traz uma possibilidade de refinamento da percepção artística.

De acordo com Domènech (2011, p. 15), a escrita se apoia basicamente sobre a transparência de sua materialidade, enquanto a imagem se baseia na necessidade de fazer que essa materialidade seja opaca, ou seja, que detenha o olhar em vez de deixá-lo passar em direção a outro lugar. Enquanto aprender a ler significa aprender a apagar o suporte do material escrito para internalizar e automatizar seus mecanismos simbólicos, aprender a ver implica tornar visível a materialidade do figurado para construir sobre ele uma nova simbologia. Trata-se de mecanismos cognitivos antagônicos, mas que confluem para um processo de conhecimento parecido.

Ainda da equiparação dessas funções constrói-se o conceito de alfabetização visual ou *visual literacy*, que não deixa de ser contraditório, pois atribui à imagem formas de atuação semelhantes às de um texto. Assim se considera a possibilidade de ler imagens e a *visual literacy* passa a significar o fato de o ser humano ser capaz de ler imagens, de desmembrá-las como um escrito.

Os aspectos formais orientam a leitura, seja a partir do posicionamento do texto verbo-visual, que direciona o olhar, ou da tipografia utilizada, da apresentação das figuras e fundos que também são relevantes no momento da recepção, dos ângulos de visão representados nas imagens, a perspectiva do narrador, das cores que tem seu significado, bem como da técnica utilizada para a produção das ilustrações.

5.1.1 POSIÇÕES NAS PÁGINAS

As três obras de Nelson Cruz¹³ apresentam as mesmas características em relação à ocupação ilustrativa das capas: a mesma ilustração estende-se da frente ao verso em cada uma, como pode ser percebido em *Chica e João*.

Figura 9: Posição da ilustração na capa de Chica e João



Ao deparar-se com a obra para visualizar a completude da ilustração, o leitor pode abrir o livro no sentido inverso ao da leitura ocidental, da esquerda para a direita. As obras de Nelson Cruz propõem, a partir da capa, uma leitura inesperada, já que pode não ser este o costume habitual das crianças.

A estratégia pode gerar estranhamento, mas ao mesmo tempo impelir o leitor à emancipação, já que esse vazio aponta para opção de escolha. O que ele supostamente sabe sobre leitura é que habitualmente abre-se o livro da direita para a esquerda, mas esse fato novo dá-lhe a oportunidade de ler a capa aberta ou ainda, o frontispício primeiro e, depois de encerrar o livro, o verso com o restante da imagem.

Ainda ao abrir o livro pela frente (página do título, conforme configuração ocidental), as ilustrações ocupam a orelha da capa, a contracapa e a primeira página e inclusive é esta a formatação do final do livro. Nela encontram-se o título da obra e o nome do autor, como em *Bárbara e Alvarenga*, cuja ilustração remete ao espaço que será fundo de grande parte da narrativa.

¹³ Destaco que as análises de recepção da leitura deram-se a partir das edições publicadas em 2009 e distribuídas nas escolas pelo Ministério da Educação. A publicação pela CosacNaify deu-se em 2007.

Figura 10: Ilustração de Bárbara e Alvarenga e as primeiras páginas.

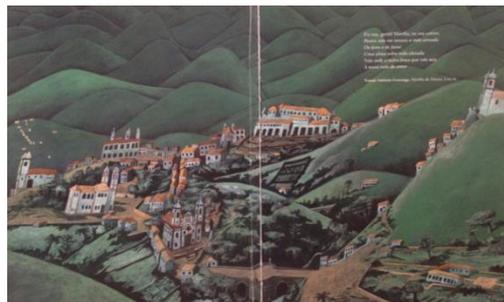


In: CRUZ, Nelson. *Bárbara e Alvarenga*. São Paulo: CosacNaify, 2009

Essa configuração pode ser também inovadora, traz a ilustração distribuída em três partes, aumentando o ângulo de visão do leitor-espectador e ao mesmo tempo aproximando-o da cena retratada pela amplitude que esta técnica, transportada da arte cinematográfica, proporciona. No entanto, destaca-se que essa é uma configuração que aparece na edição de 2007 da CosacNaify e que na de 2009, aquela encomendada pelo MEC e distribuída nas escolas públicas, a primeira página desta ilustração acima vem em uma só cor e nela impressa a ficha catalográfica da obra.

As três obras têm a mesma diagramação nas páginas dois e três com ilustração em página dupla, como em *Dirceu e Marília*, em que o espaço parece estar mais específico do que na ilustração anterior que o leitor encontra somente montanhas. Em *Chica e João*, o mapa nas duas páginas demarca o Território Diamantino e em *Bárbara e Alvarenga*, o leitor depara-se com um vilarejo das Minas Gerais do século XVIII. Assim as narrativas vão sendo construídas e a visão do leitor se afunila, partindo do genérico ao mais particular. Então as expectativas do leitor vão sendo ampliadas, já que cada imagem parece em um constante aproximar e distanciar, em uma espécie de *zoom*.

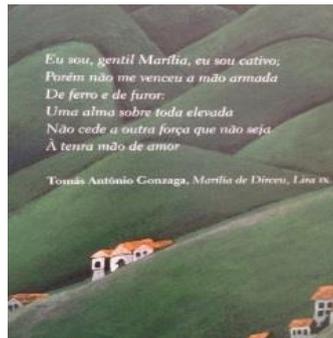
Figura 11: A imagem mais aproximada em *Dirceu e Marília*.



In: CRUZ, Nelson. *Dirceu e Marília*. São Paulo: CosacNaify, 2009

Ainda essas páginas em *Dirceu e Marília* e *Bárbara e Alvarenga* trazem a citação literária dos personagens, como no exemplo, em que Nelson Cruz cita de Tomás Antônio Gonzaga, um fragmento da obra *Marília de Dirceu*, causando no leitor a sensação de já ter ouvido as histórias ou conhecido os personagens, mesmo que este não tenha esse repertório de leitura, já que os trechos fazem referência aos nomes dos personagens já citados no título das obras: “Eu sou, gentil Marília, eu sou cativo”.

Figura 12: Fragmento do texto de Tomás Antônio Gonzaga



Nas páginas quatro e cinco, a ocupação nas três obras segue a mesma característica, cujo fundo branco destaca pequenas ilustrações acompanhadas por uma linha pontilhada, que perpassa as duas páginas abaixo do sumário.

Figura 13: Páginas com fundo branco

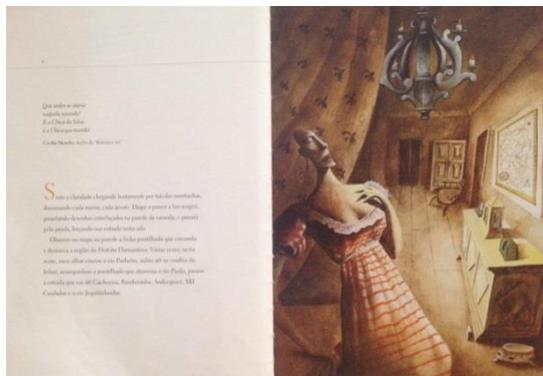


produção de obras para crianças e que remete aos direitos imprescritíveis do leitor, de acordo com Penac (2008)¹⁴.

Ainda pode ser encontrada abaixo da linha pontilhada, em *Dirceu e Marília*, uma dedicatória de Nelson Cruz “para Marilda, por todas as histórias, Cecília e Nino, nossa história”. O leitor que não conhecer o fato de que Marilda é, na verdade, a autora e ilustradora das outras duas obras da coleção “Histórias Para Contar História” e também sua esposa, pode creditar a ela ser uma contadora de histórias que faz parte da história de Nelson, bem como de Cecília e Nino, seus filhos.

Ainda as páginas seis e sete, nas três obras do autor mineiro, trazem algumas semelhanças, sendo a da esquerda em fundo branco com texto e a da direita com ilustração. Nelas o espaço em branco fica mais reduzido que nas anteriores, uma é totalmente ocupada pela imagem e a outra possui um texto considerável. Nessa diagramação o leitor depara-se com informações novas, que incidem sobre o enredo e que, de certa maneira, o envolverão mais na leitura, já que agora as informações sobre o enredo vão finalmente tornando-se mais específicas.

Figura 14: Palavras e imagens em contraponto na página

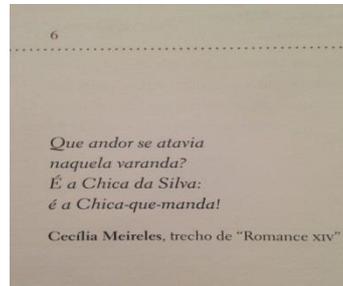


Na página seis, uma citação de um trecho de Cecília Meireles do *Romance XIV* inicia o enredo e faz referência a uma personagem também Chica, que a princípio encontra-se em uma varanda, e a característica é que ela “manda”. O leitor pode perceber ou não que se trata da mesma Chica ou ainda supor que pode ser outra personagem com mesmo nome. Para o

¹⁴ Com sua experiência na docência, com um estilo ao mesmo tempo irônico e poético, o aclamado romancista Daniel Pennac investiga as chaves para o mundo da leitura. Como um romance, mostra que o encantamento da leitura perde-se quando o livro deixa de ser “vivo” – quando a narração ao pé da cama, na infância, passa a ser a leitura obrigatória do programa escolar. Para acabar com esse dilema dos pequenos leitores elencou dez direitos imprescritíveis do leitor: 1. O direito de não ler; 2. O direito de pular páginas; 3. O direito de não terminar um livro; 4. O direito de rereer; 5. O direito de ler qualquer coisa; 6. O direito ao bovarismo (doença textualmente transmissível); 7. O direito de ler em qualquer lugar; 8. O direito de ler uma frase aqui e outra ali; 9. O direito de ler em voz alta; 10. O direito de se calar.

leitor esse fragmento oferece já pistas sobre a personalidade da personagem que junto com João dá título à obra.

Figura 15: A intertextualidade com Cecília Meireles



Nas páginas que seguem, oito e nove, respectivamente, as obras do autor mineiro começam a apresentar particularidades, *Chica e João* traz em página dupla, a ilustração com texto inserido nelas e uma faixa em branco acima da ilustração.

Figura 16: Ilustração em página dupla e texto inserido na imagem e faixa branca na parte superior



Essa configuração da página direciona o olhar do leitor/espectador para baixo, como se estivessem em posição superior à cena retratada, e o aspecto ainda é destacado pelas palavras de Chica, que agora é uma Senhora e que nesse ponto do enredo recorda a sua vida de escrava.

Dirceu e Marília traz a ilustração em página dupla com texto também fazendo parte dela, porém a faixa branca cobre um espaço inferior e um superior nas páginas da obra.

Figura 17 Figura 17: Ilustração com faixa branca nas partes superior e inferior da página dupla e texto inserido na imagem



Já *Bárbara e Alvarenga* traz na página da esquerda a ilustração e o texto verbal em fundo branco, com uma linha pontilhada acima do escrito e abaixo da numeração da página.

Figura 18: Página com fundo branco ao lado de ilustração



As ilustrações em *Chica e João* intercalam até a página vinte, uma com ilustração e outra com fundo branco e texto verbal, variando na esquerda ou na direita. Em página dupla e com uma faixa branca na parte superior, as personagens são retratadas de perfil e não há texto verbal. As páginas que seguem variam de ilustração em página dupla e texto escrito inserido nela, e uma parte em branco na área superior, páginas com e sem ilustração, página dupla com ilustração, mas texto verbal somente à direita e para finalizar ilustração em página dupla.

As molduras encontradas na obra são também portadoras de significado. Possibilitam definir um espaço narrativo coerente, uma unidade dentro da narrativa verbo-visual. Pode ser um estranhamento para o leitor já que essa configuração ilustrativa traz imagens que antecipam os fatos.

Figura 19: Página com fundo branco, caixa de texto e ilustração em moldura e página coberta por imagem



Há um vazio entre as palavras e a imagem principal que retrata Chica com seu filho de perfil e a ilustração que é emoldurada por duas figuras de escravas, com uma criança nas costas, que podem ser a protagonista retratada duas vezes, ou pode ser ela e outra, ou apenas duas escravas, e ao centro está um homem a cavalo, que pela vestimenta pode tratar-se de João, já que o texto verbal aponta para isso: “Meu dedo toca o traço fino que desenha a estrada onde encontrei João Fernandes”.

No entanto só haverá essa relação se o leitor dispuser em seu repertório a informação de que João era um senhor branco, rico e que, portanto, usava roupas típicas de um figurão

abastado na época e ainda puder estabelecer uma relação com a aparência de um senhor daquele tempo.

Ainda há a questão de que o leitor poderá inferir ou não que quando Chica fala em “traço fino”, está se referindo ao mapa que está na parede da sala onde se encontra e que foi mostrado nas primeiras ilustrações da obra.

Outro aspecto que convém salientar, é que o leitor até esse ponto da narrativa, não encontrou informações no texto verbo-visual sobre quem foi João Fernandes. E se seu repertório não possui informações sobre tal personagem, ele não saberá que João foi um senhor branco, rico e, dessa maneira, não poderá chegar à conclusão de que o homem retratado na figura trata-se dele.

A obra *Dirceu e Marília* traz uma configuração dos textos verbo-visuais distinta das demais obras: nas páginas doze e treze, a ilustração ocupa uma faixa central em página dupla, e a parte escrita está colocada como se fosse uma legenda na parte superior das duas páginas. Para o leitor pode parecer que as imagens são explicações do texto verbal e assim se surpreenderá se não o for.

Ainda há, como nas demais obras, páginas com fundo branco intercaladas com página com imagem, e por fim outra configuração em que a ilustração ocupa a parte superior das duas páginas e o texto escrito está abaixo em uma faixa com fundo branco. Em *Bárbara e Alvarenga*, as páginas com fundo branco e texto verbal são intercaladas com outras com ilustração. Somente no meio do enredo e no final aparece uma ilustração em página dupla, com faixa superior em branco e sem nenhuma referência de texto verbal.

As obras de Nelson Cruz não deixam o seu leitor acomodado com um tipo de disposição texto e imagem. Elas apresentam variações surpreendentes para o leitor que espera que o livro ilustrado tenha ao longo das suas páginas as mesmas características ilustrativas e/ou textuais. Além disso, mesmo fazendo parte de uma coleção, as obras do autor mineiro não se apresentam com a mesma configuração verbo-visual, e essa também pode ser uma leitura inesperada para o leitor, o qual pode pressupor que, por tratar-se de uma coleção, terão, pois, as obras, as mesmas características.

5.1.2 TIPOGRAFIA

Em relação à tipografia, as obras de Nelson Cruz apresentam traços semelhantes. Os títulos estão em caixa alta e fonte *Times New Roman*. Esse tipo de letra tem sido consagrado por sua legibilidade. As entrelinhas são positivas, ou seja, o respiro entre uma linha e outra é

um e meio. A maior parte da grafia está em preto em um fundo branco. E quando eles estão inseridos na ilustração são escritos em branco.

Os textos verbais não são justificados, estão alinhados à esquerda e a quebra de linha procura não prejudicar o sentido do escrito sem preocupação com a parte estética tipográfica. Também as linhas parecem não ser muito longas. Todos esses aspectos podem trazer ao leitor a informalidade do texto. Certo ar de descompromisso com o alinhamento mostra que a leitura não é engessada, tipicamente regradada, mas que pode estar disposta de maneira não regular, lúdica e se tornar leve por isso.

As linhas ascendentes e descendentes nas letras são mais compridas e dessa forma, propiciam para o leitor a diferenciação umas das outras e conseqüentemente facilitam a leitura. O estilo caligráfico está presente no itálico em citações e palavras estrangeiras, o qual chama atenção do leitor para o fato de este não ser um vocabulário típico da língua portuguesa.

Ainda as serifas das letras usadas nos textos verbais não são rebuscadas, o que prejudicaria a compreensão do leitor. Quanto mais simples forem os traços das letras, mais será acessível será o texto ao leitor de qualquer faixa etária e nível de alfabetização.

5.1.3 FIGURA E FUNDO

As relações de figura e fundo se estabelecem inclusive na interação texto verbo-visual. Elas podem ser estáveis, reversíveis e ambíguas. Uma relação estável de figura/fundo existe quando uma forma ou figura se destaca claramente de seu fundo, como as páginas com fundo branco e texto em preto. Em geral, a fotografia opera de acordo com este princípio, pois alguém ou algo é representado diante de um cenário. Tal princípio pode ser percebido na ilustração abaixo, em que Chica é retratada de perfil (p. 15), com uma criança às costas.

Figura 20: Exemplo de figura e fundo estáveis em Chica e João



Note-se que o cenário atrás da representação da personagem é simples, céu e campo. Essa figura deixa claro ao leitor/espectador que aqui quem está sendo destacada é a personagem narradora. Esse tipo de figura e fundo não permite ao leitor transitar entre ambos, dirige o olhar a fim de alcançar determinado efeito, pois o leva a permanecer atento à figura, não havendo espaço para escolhas.

Já a figura/fundo reversível ocorre quando elementos positivos e negativos atraem a atenção igualmente e alternadamente, avançando e depois recuando, à medida que os olhos os percebem como dominantes e, em seguida, subordinados, como no exemplo de *Bárbara e Alvarenga*, cuja figura de Bárbara está esmaecida, clara e faz contraste com o fundo apenas pelo contorno.

Figura 21: Exemplo de figura e fundo reversíveis em Bárbara e Alvarenga



A ilustração com essa característica exige maior atuação do leitor/espectador, que pode transitar facilmente entre a figura e o fundo e encontra, portanto alternativas para a construção de sentido. O leitor/espectador pode ficar em dúvida se essa figura se encontra dominando a cena, ou se apenas está subordinada a ela (p. 13).

Quanto a uma relação ambígua entre figura/fundo, as imagens e composições representando figura e fundo desafiam o leitor/espectador a encontrar um ponto focal, pois a figura encontra-se imbricada com o fundo e direciona o olhar a girar sobre a superfície com dificuldade de discernir sobre sua predominância. É o caso do exemplo de *Bárbara e Alvarenga*, em que a figura de Bárbara só se separa do fundo por seu contorno esmaecido, o fundo é destacado em tons mais escuros e os contrastes na imagem são construídos a partir do jogo de sombras e luzes.

Figura 22: Exemplo de uma relação ambígua entre figura e fundo em *Bárbara e Alvarenga*



A maior parte dos textos verbais da coleção está inscrito em fundo branco. No entanto, por vezes, ele aparece inserido na ilustração e, para serem destacadas, as letras estão em fonte branca, e os fundos em cores mais escuras. O contraste entre o claro e o escuro facilita a leitura e identificação pelo leitor do que é fundo e o que é letra.

Em *Chica e João* há o predomínio da relação figura/fundo estável, já que as figuras se destacam nas ilustrações e o fundo quase é imperceptível. Já em *Bárbara e Alvarenga* e *Dirceu e Marília* as relações que ocorrem com maior frequência são ambíguas e reversíveis, portanto as ilustrações das duas últimas obras exigem uma maior atuação do leitor e consequentemente contribuem para uma maior emancipação.

5.1.4 ÂNGULOS DE TOMADA

Em *Chica e João* os ângulos de tomadas das cenas das ilustrações variam. Na contracapa, dentro da aba e na primeira página o ângulo de visão está acima do vilarejo retratado. Quando o mapa ocupa duas páginas, é como se o leitor sobrevoasse determinada região e observasse o Território Diamantino. Esse tipo de tomada é característico da obra, e pode remeter o leitor a observar as cenas pelo olhar da personagem protagonista, já que é ela que conta a própria história e parece observar tudo de cima, já que agora ela se encontra em uma posição social superior e todos a respeitam e admiram por isso. Algumas cenas trazem o personagem de perfil (p. 14), outras a visão é de baixo para cima (p. 13). Ainda há as que o ângulo de visão, por exemplo, da cena da capa parece ampliar-se em uma técnica de zoom no interior da obra (p. 10).

Figura 23: Ângulo aproximado da capa



Figura 24: Mesma ilustração da capa, porém em um ângulo de visão mais distanciado



De acordo com a arte cinematográfica, há um *plongée* quando a cena é vista de cima para baixo, como no exemplo da ilustração a seguir (fig.25). Além disso, ela fica no meio da página, como se fosse refletida em uma grande tela, deixando bordas em branco tanto abaixo quanto acima da imagem.

A partir desse tipo de ilustração o leitor/espectador mais atento pode perceber claramente a preocupação com os efeitos plásticos na sua produção, e que Nelson Cruz se vale de influências do cinema para aproximar o leitor da visão do narrador em primeira pessoa.

Figura 25: Ilustração e texto escrito, vistos de cima como em uma tela de cinema



Em *Dirceu e Marília* as ilustrações estão alongadas para a direita, somente nas páginas doze e treze a imagem se alonga para a esquerda, e reproduz a tentativa de Marília de encontrar Dirceu, que foi levado pelos soldados. Elas parecem conduzir a visão do leitor/espectador de acordo com a movimentação dos personagens centrais no enredo, já que Marília imagina dirigir-se ao encontro de seu amado. As imagens são reproduzidas a partir de um ângulo de baixo para cima e vice versa, relacionando-se com o texto e o desenvolvimento do enredo. As carrancas pontuam as páginas em branco ao longo da obra.

Também em *Bárbara e Alvarenga*, as ilustrações estão alongadas para a direita e as pequenas ilustrações que aparecem nas páginas com fundo branco apontam na mesma direção, como se indicassem a continuação da leitura. As ilustrações intercalam ângulos de baixo para cima e vice e versa, ora aproximando o leitor da imagem, ora afastando-o do enredo pela perspectiva do narrador.

5.1.5 COR E TÉCNICA

Entre as ilustrações nas obras de Nelson Cruz predominam tons terrosos; *Chica e João* apresentam a maior variedade de cores vibrantes, como o verde, o vermelho, o laranja e podem parecer mais atraentes ao leitor criança. Já em *Bárbara e Alvarenga* há destaque para o marrom, azul e verde escuros e o claro está relacionado à representação incorpórea da protagonista e depois em *Alvarenga*, já em *Dirceu e Marília* a cor principal é o verde, com variações de tons, trabalhados em um jogo de sobras e luzes. As obras do autor apresentam poucas cores, mas que variam de tonalidade, contrastando para formar a imagem.

Esse tipo de cor na ilustração, considerando o leitor a partir de nove anos, pode ainda não parecer muito divertida, pois as crianças pequenas podem ser atraídas mais facilmente pelo estímulo visual, com cores vivas, imagens simples e contrastes definidos. Podem chamar sua atenção e trazê-la para a leitura pela curiosidade que podem despertar, exatamente por não apresentarem formatos típicos de imagens destinadas aos menores.

Em relação à técnica utilizada, em *Chica e João*, Nelson Cruz valeu-se de uma pesquisa apurada com levantamento de registros de época, viagens para o local em que no passado os fatos de desenrolaram e fotografou, a fim de fazer uma comparação com as ilustrações que havia encontrado, comparou registros coloniais da arquitetura barroca, acrescentou elementos daquele período às ilustrações (CRUZ, 2009, p. 37).

Caso o leitor tenha tido contato com imagens da época, em outras leituras poderá ter suas expectativas confirmadas. Se não, poderá construir um novo repertório a cerca das imagens desse período histórico no Brasil.

Em *Dirceu e Marília* a criação ilustrativa baseou-se em pesquisa de descrições textuais de viajantes que estiveram nas Minas Gerais do século XIX, e a partir daí buscou reportar-se como seriam as ruas, as montanhas e a vegetação, vinte ou trinta anos antes dos relatos, época em que se passa o enredo da obra.

Uma imagem que surpreendeu Nelson Cruz e incentivou-o a criar as ilustrações foi uma aquarela, de autor anônimo, dos arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, que retrata a praça de Vila Rica, onde se localizam o Palácio, atual Escola de Minas; a Igreja dos Militares, destruída; o pelourinho e o chafariz, também destruído. Assim, à medida que as formas do barroco foram desenhadas e os estudos mostravam as possibilidades, a narrativa visual foi nascendo (CRUZ, 2009, 37-38).

Em *Bárbara e Alvarenga*, o autor valeu-se da mesma técnica de produção das ilustrações das outras obras, realizando primeiro uma pesquisa, que se baseou em bibliografia referente às personagens históricas e, além disso, conheceu pessoas que o auxiliaram com depoimentos (CRUZ, 2009, p. 37).

5.2 ASPECTOS INDICATIVOS DA PRESENÇA HISTÓRICA NAS ILUSTRAÇÕES

A presença de elementos históricos retratados na ilustração das obras contribui para a verossimilhança do enredo. Pode ser retratado o ambiente, o cenário que o leitor reconhece por imagens ou por descrições de época, a localização onde podem ter ocorrido os fatos, ou que se sabe por fontes históricas, bem como eventos que marcaram aquele tempo, objetos e roupas que eram comuns àquele período.

5.2.1 AMBIENTAÇÃO-CENÁRIO-LOCALIZAÇÃO

Em *Chica e João*, o espaço em que se desenrolam os fatos é marcado no início do texto pela presença de um mapa do Território Diamantino. Os textos verbo-visuais remetem a um passado da história do Brasil, como a época da escravidão, com senzalas, quilombos, e, conseqüentemente, as cidades e vilarejos fazem referência a esse tempo, pontuando ao leitor como seriam os cenários.

Grande parte do enredo em *Bárbara e Alvarenga* se dá no interior de uma caravela, meio de transporte comum na época dos fatos narrados, usado no transporte entre a colônia e a Europa. O leitor que não possui informações sobre o que venha ser uma caravela e a sua importância na história do Brasil, vai deduzir que se trata de uma embarcação pela presença na ilustração.

Em *Dirceu e Marília* o cenário predominante é Vila Rica, atual Ouro Preto, à época de Tiradentes, com representação de suas igrejas, casario, praças, pontes, chafarizes, ruas, quintais. Esse cenário poderá ser facilmente reconhecido pelo leitor que detenha repertório sobre Minas Gerais e o movimento da Inconfidência Mineira ou o reconheça em fotos, imagens, obras de arte.

5.2.2 TEMPO HISTÓRICO

O tempo histórico trazido pelas obras faz referência ao Brasil do período colonial, governado pela coroa portuguesa e que subordinava os cidadãos às leis ditadas por ela. As obras de Nelson Cruz são perpassadas por fatos históricos ocorridos nas Minas Gerais do século XVIII.

A história de Chica e João ocorre alguns anos antes do Movimento da Inconfidência Mineira, sendo que, quando adulto, um dos filhos da personagem irá ter participação no episódio e uma de suas filhas se casará com um inconfidente. Já Dirceu (pseudônimo do poeta Tomás Antônio Gonzaga) e Alvarenga foram figuras atuantes do movimento. Os dois últimos poderão, mais facilmente que Chica e João, fazer parte do repertório de leitura da criança a partir do oitavo ano do Ensino Fundamental, já eles são mencionados nos livros didáticos.

5.2.3 ROUPAS E OBJETOS

As roupas e objetos são descritos mais especificamente pelas ilustrações e compõem as cenas fazendo referência ao tempo histórico trazido pelos enredos. Em *Chica e João*, o leitor/espectador depara-se com o vestuário da protagonista, em duas fases de sua vida, primeiro como escrava e depois como Senhora, com as roupas suntuosas de João, as dos escravos e dos soldados da coroa portuguesa.

Figura 26: As roupas de Chica em dois momentos, escrava (p.15) e senhora (p.20)



Dentre as vestimentas, em *Dirceu e Marília*, que podem remeter a um tempo histórico e que são perceptíveis a partir do texto visual, estão as roupas dos soldados da coroa, principalmente em uniformes azuis e de Dirceu, como o leitor pode perceber na imagem que segue, em tons avermelhados com uma camisa branca.

Figura 27: Vestimentas de Dirceu e dos soldados



Já em *Bárbara e Alvarenga* as roupas dos personagens em sua maioria aparecem esmaecidas, no entanto quando o traço da ilustração é mais marcado o leitor/espectador pode perceber o estilo e formato, que fazem referências às roupas da época.

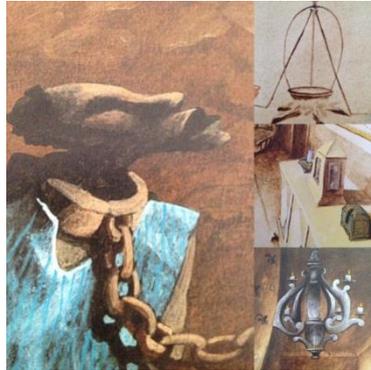
Figura 28: Vestimentas de Bárbara e Alvarenga



Os objetos retratados também remetem a um tempo passado, em *Chica e João* podem ser encontrados pelo leitor/espectador, alguns como a trempe, usada pelos escravos para cozinhar alimentos, bem como os objetos de refeição usados por eles. Já na casa de Chica podem ser encontrados lustres, cortinas, móveis, itens decorativos. Ainda aparecem

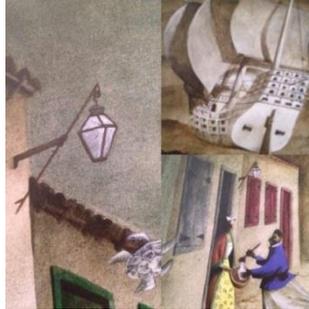
vários objetos que serviam para a prisão e tortura dos negros escravizados, como tornozeleiras, pescoceiras e correntes.

Figura 29: Corrente usada para prisão dos escravos (p. 10), trempe (p. 09), objetos de decoração e móveis (p. 7), lustres (7)



Em *Bárbara e Alvarenga* há luminárias pelas ruas (recorte 1), mas o objeto central do enredo é a própria caravela (recorte 2). Ainda o leitor/espectador pode perceber a presença de objetos para alimentação típicos do Brasil colonial que estão nas mãos das mulheres retratadas na imagem (recorte 3).

Figura 30: Objetos em *Bárbara e Alvarenga*



Em *Dirceu e Marília* os objetos que podem receber mais destaque por parte da atenção do leitor/espectador são as carrancas do chafariz da praça, que são reproduzidas ao longo de toda a obra e parecem dialogar com o texto verbal.

Figura 31: Carrancas encontradas ao longo da obra *Dirceu e Marília*



Pode-se dizer que nas três obras da coleção podem ser encontrados objetos e roupas que remetem a momentos da história do Brasil, como a escravidão, o período colonial, a partir de enredos que retratam o romance de personagens também históricos e que podem fazer parte ou não do repertório do leitor.

5.3 A HISTÓRIA E SUA APRESENTAÇÃO VISUAL NA OBRA DE NELSON CRUZ

Não se sabe quem terá sido Chica da Silva, que de escrava, chegou à Senhora ao unir-se com o abastado senhor português João Fernandes? A história dessa personagem ultrapassa os poucos registros oficiais sobre ela e ganha a força da ficção em incontáveis reproduções. Por isso ao retratá-la na sua ficção, Nelson Cruz tendeu a construir a sua protagonista, determinando ao leitor a feição de sua Chica, por meio de imagens que reproduzem características tipicamente afrodescendentes, mas que não remetem a tantas outras representações de sua fisionomia.

Ainda na fase de escrava, ela aparece nas imagens com cabelo, roupas simples, levando o leitor a conhecer a sua representação nesse período. Já na fase senhora, o autor/ilustrador mineiro busca elementos de representação de uma senhora europeia, e traz a protagonista apresentada a partir da inspiração no quadro de Piero della Francesca, no entanto ela parece estar careca, ou com cabelo muito curto, ou ainda com cabelo preso, um vazio a ser preenchido pelo leitor, por que pelas ilustrações ele consegue determinar se o que se vê é calvície ou simplesmente um cabelo preso como era de costume para as senhoras da época.

Da História na representação imagética de Chica estão as roupas tipicamente ligadas à figura do negro escravo, a vida na senzala, os instrumentos de tortura, as tarefas diárias guiando seus senhores pelas ruas ou sendo carregados à rua como modo de castiga-los publicamente. Da fase senhora “europeia” estão disponíveis para o leitor as vestimentas mais requintadas, o ambiente da casa em que vive a protagonista, com seus móveis típicos da época, cortinas, quadros e lustres remetendo ao leitor a suntuosidade dessa fase da protagonista.

Os cenários são retratados como tipicamente urbanos, a presença do mapa, em várias imagens pontua e reforça ao leitor a delimitação espacial a qual a protagonista está submetida e pode fazê-lo questionar-se sobre a razão pela qual ela não consegue distanciar-se dali.

A fisionomia de Chica nas imagens não transparece suas emoções, não há esboço de nenhum sorriso, seu rosto não parece demonstrar nem alegria, nem tristeza, espaço fértil para

a imaginação do leitor, que pode questionar a ausência de emoções da protagonista no constructo visual.

Nas páginas duplas em branco no início da obra, o leitor percebe a presença de imagens que retratam escravos que apontam uma para a direita, na página da esquerda, outro para a esquerda, na página da direita, guiando o olhar do leitor ora numa e outra direção. Atentando para o sentido de elas estarem ali, não como simples adereço, mas com relativa significação, pode-se dizer que elas levam o leitor a perguntar-se se estão oferecendo a opção da escolha, indicando a continuação ou uma interrupção na leitura.

As figuras trazem a representação da escravidão na época do Brasil colonial, e, ao mesmo tempo em que indicam uma espécie de liberdade entre o ir e o vir na leitura, também remetem a um período cujos afrodescendentes tiveram sua liberdade cerceada pelo homem português, ao serem retratados com instrumentos de prisão e tortura daquele período. A mulher na página da esquerda aponta com o dedo o seguimento da leitura, já o homem na da direita oferece um copo ao leitor e reforça essas indeterminações dadas ao leitor/espectador.

Grande parte do cenário das ilustrações remete à delimitação da ação da protagonista, cuja casa determina ao leitor a suntuosidade de seu senhorio, naquele período histórico que aos negros estava destinada somente a vida em senzalas.

O leitor pode imaginar que por ter sido escrava a personagem não consegue viver como alforriada, por isso tende a enclausurar-se em casa ou ainda que não consegue, na verdade, é ficar longe daquele espaço que a reconhece como senhora. As ações fora da casa e representadas nas ilustrações fazem parte da imaginação da protagonista.

A nostalgia das memórias revividas pode ser percebida pelo leitor no texto visual, a partir do escuro das imagens e pelo ângulo de visão retratado, que parecem colocar o espectador a par do que se passa na memória de Chica, com certo distanciamento do olhar na ilustração, já que determina ao leitor um tempo histórico distante passado.

O apelo visual de *Dirceu e Marília* aponta ao leitor um cenário urbano, já na capa, em que se vê um prisioneiro sendo transportado a cavalo pelas ruas e que remetem a um tempo da História do Brasil em que isso ocorria de fato. No entanto a ilustração seguinte pressupõe um vazio a ser preenchido pelo leitor. As imagens curvilíneas sugerem montanhas verdes, o que de fato, é confirmado na próxima ilustração, já que as mesmas cercam o ambiente urbano. No decorrer da obra, essa mesma construção imagética ganha significado distinto e passa a ser mar ou é a caravela que transportava o protagonista que veio parar nas montanhas, esse vazio, no mínimo causa estranheza ao leitor/espectador.

Outro aspecto, cuja presença e repetição ao longo do enredo, causa dúvida na construção de sentido da obra pelo leitor são as figuras das carrancas. Elas estão em várias páginas, e aparentemente não estabelecem nenhuma relação com o texto verbal. O leitor vai perceber que elas, na verdade fazem parte da imagem que reproduz o chafariz de Antônio Dias, que testemunha o reencontro de Dirceu com sua amada, no final do relato, mesmo que isso pudesse ter se dado somente na imaginação. E caso encontre a referência, o leitor pode perguntar-se sobre o porquê de elas percorrem o livro como fio condutor.

O cenário da História do Brasil da época da Inconfidência Mineira é determinante para a construção do enredo dessa obra, e é trazido ao leitor/espectador pela representação nas imagens das ruas e casario de Vila Rica e geralmente há uma relação com o texto verbal.

A construção do espaço a partir das ilustrações, concebido a partir de pesquisa, demonstra a preocupação em torná-lo o mais próximo possível do real. Todavia, a perspectiva adotada pelo autor/ilustrador torna-o estranho e opressivo, de modo a que o leitor o preencha com angústias e temores expressivos das condições sociais da época.

O constructo verbo/visual se mostra com poucos vazios e mais determinações em relação à representação espacial, as indeterminações estão em relação à fisionomia dos personagens protagonistas, cujos rostos nunca se mostram totalmente. Apenas partes do semblante são expostas ao espectador, dessa maneira, cabe ao leitor inferir vários outros traços que o completem.

Em *Bárbara e Alvarenga*, as pequenas ilustrações nas páginas com fundo branco remetem à presença do bobo da corte, um humorista que tinha a possibilidade de criticar até mesmo o soberano a quem ele era ligado. Tal referência não se liga ao enredo do texto verbal, nem à sua temática, mas pode estar relacionada ao fato de a narrativa em primeira pessoa estar próxima da oralidade, cuja figura está associada aos contadores de história. Ele aponta ao leitor, por exemplo, o desenquadramento da protagonista na ilustração da página ao lado, cujo corpo se mostra somente pela metade em um determinado cenário.

O “bobo da corte” ao apontar com o dedo parece sinalizar ao leitor/espectador que o enredo continua e a página deve ser virada. Ao virá-la o leitor depara-se com o restante da protagonista agora em outro cenário. Parece que o tempo que o leitor levou para mudar de página, foi o bastante para que Bárbara reaparecesse ali com a metade do corpo não registrada.

Ainda parece que, como na arte fotográfica, a apreensão da cena não foi realizada a tempo de que aparecesse todo o corpo da protagonista, pois mostra somente a parte inferior do seu corpo e o restante parece ter se deslocado antes do momento certo para o registro

fotográfico. Esse aspecto instiga o leitor a pensar sobre o fato de ela estar representada praticamente em dois cenários ao mesmo tempo. E ele pode perceber a partir dessa ilustração que isso se dá por que esse é um registro do incorpóreo.

Ainda as cores num jogo de luz e sombra, claro e escuro contribuem para determinar o cenário de tristeza, nostalgia. A névoa parece encobrir São João D'el Rei logo nas primeiras ilustrações, mas com o deslocamento da protagonista para o mar, ela se também some, ao leitor cabe inferir sobre como, no fechamento do enredo, o mar vem a tornar-se a névoa, que antes cobria a cidade, com seus peixes a nadarem por entre as casas do vilarejo.

Assim como em *Dirceu e Marília*, *Bárbara e Alvarenga* são representados de maneira que suas fisionomias estão escondidas por sombras e luzes, e que na verdade delas, pouco se mostra. Dessa maneira o leitor fica livre para imaginar uma Bárbara loira ou morena, a ou baixa. Cabendo a ele, de acordo com as suas experiências de leitura, construir a fisionomia de sua protagonista.

Como o texto verbal valoriza mais a subjetividade da amada de Alvarenga e procura determinar mais seus sentimentos do que o próprio aspecto físico, o constructo visual também tenta seguir a mesma linha e não se preocupa com o delineamento dos traços, buscando, por este fato, uma maior atuação do leitor.

Caso as fisionomias fossem marcadas como em *Chica e João* o leitor teria menos liberdade para imaginar os protagonistas. As ilustrações de *Dirceu e Marília* da mesma forma também oferecem uma abertura mais ampla para a participação do leitor/espectador.

Mesmo havendo retratos disponíveis com a fisionomia tanto do inconfidente Dirceu (Tomás Antônio Gonzaga) e de Alvarenga Peixoto como de suas amadas, Nelson Cruz, apesar de tê-los encontrado em sua pesquisa para a construção das ilustrações, preferiu deixar o leitor livre quanto a esse aspecto.

O oposto ocorre com Chica da Silva, cujos registros oficiais de vida não tratam da sua fisionomia. Sendo ela uma heroína forte e determinada, uma protagonista, que pode ser considerada um clássico tanto da história como da ficção brasileira, o autor mineiro optou por marcar seus traços e de seu companheiro João Fernandes, afim de que o leitor não confunda a sua Chica, com as demais Chicas retratadas tantas vezes pela ficção.

As ilustrações de *Dirceu e Marília* e *Bárbara e Alvarenga* atuam, principalmente com o intuito de diminuir as descrições verbais de cenário, uma vez que os textos, por tratarem de fatos e vultos históricos, requerem uma contextualização a fim de que tenham verossimilhança. O contexto espacial chega mais leve ao leitor, a partir da sua representação

por imagens e faz com que a leitura da palavra flua mais facilmente. Ao mesmo tempo o leitor atua transitando por entre as duas linguagens a fim de completar o sentido do enredo.

O jogo de encobrir e mostrar se nota na produção das três obras do autor mineiro. Em *Chica e João e Bárbara e Alvarenga*, na própria ilustração da capa, há um recorte que ao longo do texto será mostrado por completo. Além disso, em *Chica*, o mapa que ocupa duas páginas na capa e primeira folha logo poderá ser percebido pelo leitor, emoldurado e pendurado na sala da protagonista.

As mãos de Chica e do português aparecem recortadas diante do mesmo mapa, sinalizando a união do casal, entretanto o restante de seus corpos segue a linha de esconder elementos do leitor. Em *Dirceu e Marília*, também há um recorte parecido, em frente a um chafariz: a mão dele parece querer alcançar a dela, parece inclinada a fazer isso, mas conforme as ilustrações, não há um momento em que os dois se reencontram.

Em *Bárbara e Alvarenga*, o recorte das mãos que gostariam de se unir também pode ser percebido na última ilustração do enredo. Na imagem, um pedaço do corpo da protagonista está estendendo a mão, na parte inferior, já o poeta, que também estende a mão para alcança-la, é percebido na superior.

Algo parece impossibilitar esse reencontro no constructo visual e cabe ao leitor imaginar a razão, pois, de acordo com a protagonista no texto verbal, uma sucessão de eventos fantásticos fazem-na crer que ele estaria novamente junto dela.

Enfim, a representação de elementos que remetem à realidade histórica do Brasil, da época da Inconfidência Mineira estão presentes nos processos de continuidade da leitura, propiciados pelas perspectivas da narrativa, que nunca dão os acontecimentos e objetos integralmente.

6 A PERSPECTIVA DA NARRAÇÃO

De acordo com Nikolajeva e Scott (2011, p. 155), no livro ilustrado, a perspectiva apresenta um dilema que está relacionado à diferença entre comunicação visual e verbal, entre mostrar e dizer, entre sinais icônicos e convencionais. Dito isso, o leitor implícito pode estar marcado a partir de perspectivas tanto no texto escrito como na ilustração.

Por essa razão, poderiam ser mostrados separadamente apontamentos sobre as perspectivas do narrador, dos personagens, da ação e da ficção e do leitor, que fazem parte dos aspectos esquematizados, segundo a EE e que indicam a presença de um leitor implícito na estrutura do texto.

Entretanto as obras de Nelson Cruz apontam para uma análise que deve considerar que, em todos os livros, a narração se dá em primeira pessoa, como monólogo, mas desenvolve ângulos variados que impulsionam uma revisitação ao passado. Dirceu vivencia a memória da noite em que foi preso, imaginando alternativas que pudessem favorecer o reencontro com Marília por uma última vez; Chica passa a noite em claro, recordando os tempos da presença de seu amado, João; Bárbara entrega-se à leve brisa noturna, sonhando permanecer em definitivo ao lado de seu poeta.

Assim, a apresentação das três obras dá-se pela perspectiva desse narrador-personagem que orienta muitas vezes o leitor, a fim de aproximá-lo do narrado, presentificando fatos que remetem a um passado historicamente distante, mas ficcionalmente presente. A estratégia torna a análise das perspectivas da personagem e do narrador, separadamente, desnecessária, no entanto alguns aspectos merecem maior atenção, já que de alguma maneira, contribuem para a construção de vazios interpretativos a serem preenchidos pelo leitor.

Para Nikolajeva e Scott (2011, p. 156), os quatro traços mais evidentes da presença do narrador no texto são a descrição do cenário, a descrição do personagem, o resumo dos acontecimentos e os comentários sobre os acontecimentos ou as ações dos personagens. Enquanto os dois últimos são predominantemente verbais nos livros ilustrados, os dois primeiros podem ser tanto verbais como visuais, concordando ou fazendo contraponto à narração verbal de diversas maneiras.

6.1 A PRESENÇA DO NARRADOR-PERSONAGEM

Por vezes, os textos verbais são construídos a partir de uma perspectiva onisciente ou onipresente, ou também, com um foco externo, acompanhando o ponto de vista literal de um só personagem, (denominado de perspectiva objetiva) ou foco interno (penetrando os pensamentos e sentimentos do personagem, na perspectiva introspectiva). As imagens, entretanto, necessitam o foco interno, pelo menos em um sentido direto – os sentimentos do personagem, por exemplo, podem ser naturalmente transmitidos por expressão facial, posição na página, tom, cor e outros recursos gráficos (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p. 157).

Ainda que o narrador introspectivo, junto com o em primeira pessoa, venha se tornando um dos narradores mais comuns nos romances psicológicos infantis contemporâneos, o uso da introspecção é essencialmente restrito no livro ilustrado. No entanto, ele possui seus modos peculiares de transmitir um ponto de vista subjetivo (Ibidem, p. 157).

É sabido que as imagens têm possibilidades ilimitadas de transmitir de modo literal uma perspectiva onipresente, dando uma visão panorâmica do cenário, e também de retratar vários eventos paralelos ou muitos personagens em diferentes locais, isto é, de expressar algo que o texto verbal apenas consegue indiretamente, por exemplo, pelas palavras “ao mesmo tempo...” (Ibidem, p.157).

Outro ponto que merece destaque quanto à perspectiva da narração no livro ilustrado na literatura infantil é que a narrativa visual exclui todas as formas de narradores intrusos e autoritários, o que com frequência por muito tempo esteve associado à literatura infantil tradicional.

É apenas indiretamente que as ilustrações podem ser didáticas. No entanto, as imagens têm seus próprios meios de expressão. Por exemplo, um personagem que olha diretamente da ilustração para o leitor/espectador pode ser apreendido como um narrador visual “externo”. Ao colocar os personagens abaixo do nível do olhar do espectador, a ilustração cria um sentido de posição narrativa superior, e assim por diante (Ibidem, p. 157).

6.1.2 DESCRIÇÕES DO CENÁRIO

O narrador de Chica e João descreve cenário e/ou espaços que se desenvolvem na narrativa, a partir das ilustrações que apresentam, por exemplo, na capa, detalhes do centro do Arraial do Tijucu no século XVIII, baseados em aquarela de Rugendas, um alemão que viajou

pelo Brasil entre 1821 e 1829 fazendo litografias, que talvez sejam os primeiros registros desse povoado de arquitetura barroca. As ilustrações contribuem para que o leitor possa ir construindo o espaço da narrativa.

Segundo Nikolajeva e Scott (2011, p. 45), a imagem e as palavras estabelecem um contraponto em relação ao espaço e o tempo e não devem coincidir. A imagem, no texto visual, é mimética, ela comunica mostrando, já o texto verbal é diegético, pois comunica contando.

Da mesma maneira, enquanto as palavras podem apenas descrever as dimensões espaciais, as imagens podem explorar e jogar com elas de maneira ilimitada, como ocorre em *Chica e João* e o leitor percebe na ilustração abaixo, em que o Mapa da demarcação do Distrito Diamantino aparece em página dupla, delimitando o espaço da narrativa. Aqui o leitor pode perceber que o espaço em que se passa o enredo poderá ser restrito e que a personagem narradora não conseguirá ultrapassá-lo.

Figura 32: Mapa do Distrito Diamantino, cenário da obra de Chica e João

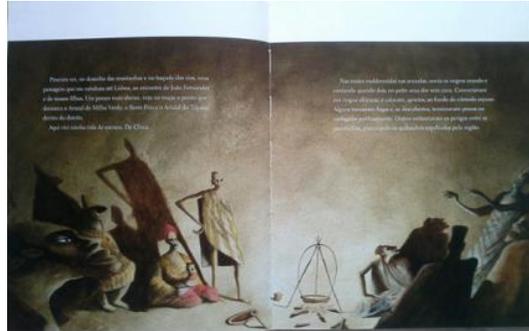


No fechamento da narrativa, outra vez aparece a ilustração, em página dupla, do Mapa da Demarcação do Distrito Diamantino. Ela pontua o início e o fim do enredo e ainda é encontrada em outras imagens, repetindo-se, na tentativa de enfatizar ao leitor a importância da demarcação espacial para a construção do sentido da narrativa.

Além disso, as ilustrações trazem elementos que não estão presentes no discurso verbal: outros escravos, o ambiente externo, o caráter noturno, os utensílios para cozinhar no fogo de chão, o traje usado por Chica, que reforça a sua condição de escrava. Neste trecho texto verbal e ilustração são complementares, limitando os vazios a serem preenchidos pelo leitor, já que a imagem mostra o que o texto verbal não diz.

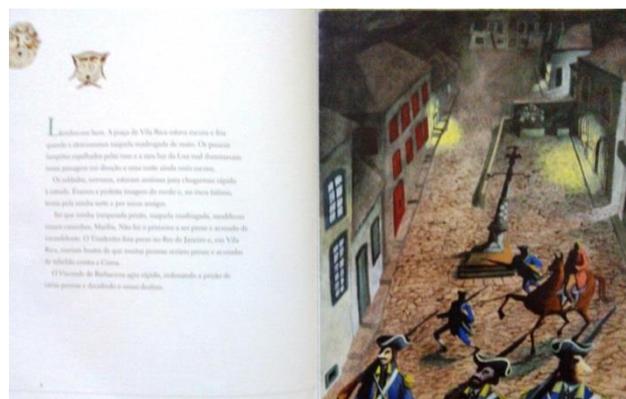
O mais interessante (e associado à estética barroca) é a fonte de luz única presente nas ilustrações de Nelson Cruz, como o fogo que ilumina a cena desde o centro e cria um jogo de luz e sombra, chamando a atenção do leitor/espectador.

Figura 33: Cenário da senzala em Chica e João



Em *Dirceu e Marília*, a narrativa se inicia com a apresentação do cenário na ilustração e logo na página seguinte no texto verbal: “Lembro-me bem. A praça de Vila Rica estava escura e fria quando atravessávamos naquela madrugada de maio. Os poucos lampiões espalhados pelas ruas e a rara luz da Lua mal iluminavam nossa passagem em direção a uma noite ainda mais escura.” (p.6) O leitor depara-se novamente com um cenário construído a partir do jogo de luzes e sombras, completando o sentido do texto verbal que fala de noite “escura” e “fria”, “lampiões”, “luz da lua”, “noite mais escura”.

Figura 34: Vila Rica, o cenário de Dirceu e Marília



Os cenários em que se desenrolam os próximos fatos do enredo encontram-se nas ilustrações, como o Chafariz dos Contos, as Montanhas de Vila Rica, praças, pontes, igrejas e encerrando a narrativa, a caravela Princesa de Portugal, que leva Dirceu para o exílio (p. 26). Quanto a esse aspecto, o autor parece não haver deixado grandes vazios de sentido que possam ser preenchidos pelo leitor/espectador, salvo pela distorção da figuração, que acrescenta elementos emocionais a serem sentidos.

Figura 35: Pontos históricos como cenário do enredo de Dirceu e Marília



Em *Bárbara e Alvarenga*, a ilustração da capa remete ao cenário que ambientará a maior parte das cenas do enredo. O leitor pode perceber algumas pessoas que transitam ou estão paradas no convés. Ainda há um vulto em tons claros que parece esconder-se atrás do mastro principal da embarcação.

Figura 36: A caravela, cenário predominante em *Bárbara e Alvarenga*



As ilustrações da contracapa, orelha e primeira página, também marcam a descrição inicial do cenário no enredo, cujo principal espaço será a caravela em alto mar. Nesse ponto o espaço a ser preenchido pelo leitor pode ser em relação ao que se passa na imagem, já que o leitor encontra-se no início do enredo E pode imaginar que, pela cor e movimento, está ocorrendo uma tempestade e/ou é noite.

Figura 37: Visualização do cenário no qual está inserida a caravela, em alto mar



Em *Bárbara e Alvarenga*, a primeira descrição verbal de cenário pode ser encontrada na página seis, quando a protagonista sobrevoa o vilarejo: “Uma brisa leve retirou-me do sono e conduziu-me em sonho sobre os telhados avermelhados das casas de São João Del Rei”.

Outra visão do espaço trazida pelo narrador e, de relativa participação na construção de sentido do enredo pelo leitor, está na página nove: “Subi um pouco mais. Vi as paredes brancas das fazendas se destacando contra o azul escurecido das serras. O rio das Mortes serpenteava entre as montanhas, exibindo sua luz na escuridão da madrugada”. Ao lado do texto verbal encontra-se a ilustração que representa a personagem sobrevoando o cenário. Esse jogo de claro/escuro na descrição de cenário revela o constante contraste presente no enredo. Até mesmo a cor empregada é em tons escurecidos e/ou esmaecidos, a fim de transmitir o tom nostálgico dos fatos.

Esse é a obra de Nelson Cruz que apresenta maiores descrições do espaço em que ocorrem os fatos ao longo do texto verbal. Sendo assim é a que mais “diz” e menos “mostra”. O texto verbal por vezes traz mais detalhes que a própria ilustração. Nas palavras adjetivadas estão os detalhes.

O leitor de *Bárbara e Alvarenga* participa de maneira mais atuante na construção de sentido em relação ao cenário do enredo, do que nas outras obras do escritor mineiro, já que a palavra e a ilustração, nesse caso, proporcionam maiores vazios a serem preenchidos. Uma vez que encontra poucas informações prontas na imagem, sendo-lhe facultado imaginar, pois o sentido dado pelo verbal não está dito por completo no visual. A maior parte do cenário é a caravela, mas algumas cenas são descritas pela ilustração, como aquelas que apresentam a vila de São João D’el Rei.

6.1.3 DESCRIÇÕES DOS PERSONAGENS

Outro recurso que marca a presença do narrador no enredo é a descrição das personagens. Na página quinze, Chica se vê como escrava carregando um filho ao colo, e também se refere ao episódio narrado na página anterior. A ilustração serve como elemento de complementariedade à descrição da personagem, para que o leitor conheça como seriam os traços físicos de Chica e o filho Simão, uma vez que o texto escrito não faz referências a características físicas das personagens. Nesse trecho, a ilustração completa o sentido do texto verbal, já que o que não é dito pela palavra, está expresso na imagem.

Figura 38: Ilustração na qual podem ser percebidos os traços físicos da personagem

Chica



Ainda sobre a página quinze, a imagem da bela mulher serve como reforço positivo ao leitor em relação às características da raça negra, salientadas pelos traços do ilustrador. Em todas as cenas, de *Chica e João*, as características das personagens são ditas pela imagem. Para Van der Linden (2011, p. 48), as descrições de personagens são em geral inexistentes em textos que contam com a colaboração da imagem. Assim, pode-se dizer que o texto do livro ilustrado é, por natureza, elíptico e incompleto. Aqui, na página quinze, Chica é representada ainda como escrava, já que, nas palavras do texto da página ao lado, ela está lembrando seu tempo de escravidão.

Em *Dirceu e Marília* as descrições no texto verbal referem-se mais a traços psicológicos do que físicos (“Doce Marília/Você é audaciosa/você é apenas uma sombra/mas você é incansável”). Entretanto podem ser percebidos os traços físicos nas ilustrações (p. 26). A característica sinaliza uma maior atuação do leitor, porque pode criar a descrição física do personagem, já que as descrições verbo-visuais apontam somente o caminho para a construção da personalidade dos protagonistas.

A narradora, em *Barbara e Alvarenga*, também produz descrições mais de estado de ânimo do que físicas, propriamente ditas, como no exemplo: “Se falava de mim, olhava docemente para os lados, como se sentisse algo ao redor. (...) Ao percebê-lo entristecido, o poema procurava alegrá-lo, dando-lhe inspiração e conforto. Nesses momentos, meu poeta ameaçava sorrir e, vendo-o alegre, o poema elevava ainda mais sua inspiração,...” (p. 16).

Ainda nas ilustrações das obras do autor, as personagens são apresentadas como se fossem fantasmas, seus traços são fracos e claros e seus corpos alongados. Algumas vezes, o personagem Alvarenga nas ilustrações aparece sob a diafaneidade com que se mostra Bárbara.

Esse narrador, que conduz o leitor transita entre duas linguagens. A ilustração em aliança com a palavra constrói o enredo. As imagens trazem cenas que são perpassadas de sensível fluidez. Com isso o leitor depara-se com um contraste que vai paulatinamente

perdendo a nitidez, entre as formas das construções, coloridas em tons escuros, geométricas e táteis, e a palidez esbranquiçada dos elementos do sonho, sem o volume da realidade.

O cenário torna-se essencial para a construção de sentido do enredo pelo leitor, porque com base nesses elementos assume uma consistência fantástica. Como é possível depreender das cenas descritas pela ilustração, a mudança de condição de Alvarenga para um ser incorpóreo, facultava-lhe a chance de dar as mãos a Bárbara no final da narrativa.

6.1.4 RESUMO DOS ACONTECIMENTOS

O narrador utiliza-se, por vezes, do recurso de resumo dos acontecimentos. Em *Chica e João*, sabe-se, pela personagem narradora, que ela está no Arraial do Tijuco e que sua condição de negra alforriada rica não mudou, mas seu desejo é reencontrar os seus e sintetiza seu destino: “Agora, meu pensamento procura sair desta sala, ultrapassar os limites da demarcação do distrito, chegar ao Recolhimento de Macaúbas, rever minhas filhas, entrar em Lisboa e reencontrar João Fernandes” (p. 22). O “agora” da voz narrativa presentifica um passado e torna o leitor seu interlocutor.

No entanto, o leitor pode perceber que todas essas tentativas não passam da imaginação da narradora, que foi abreviada em palavras: “No mesmo instante, a luz do sol passa pela janela, ilumina o mapa na parede e me traz de volta à realidade desta sala.” (p.27). Ela levanta-se e abre a janela e olha o horizonte: “Lá, cruza a linha que demarca o distrito e a minha vida” (p.27).

Figura 39: O marco do Distrito Diamantino como símbolo de apego de Chica a sua vida de Senhora



Em *Chica e João* também o narrador se utiliza de advérbios para sintetizar fatos, como em “Aqui vivi minha vida de escrava. De Chica” (p. 8). E “várias vezes, nesta noite, meu olhar cruzou o rio Pinheiro” (p. 6).

Um traço característico das narrativas de Cruz para resumir acontecimentos é a utilização de expressões como “às vezes” (p.15), como em *Bárbara e Alvarenga*, para não precisar dizer quais seriam todas essas vezes, “em alguns instantes” (p. 15), para abreviar o tempo que passará, “aos poucos” (p.18), para falar de várias ações que se sucederam sem precisar detalhar cada uma.

Já em *Dirceu e Marília*, essas expressões não são tão repetidas. É a narrativa com menor número de resumos – são apenas três - como no trecho: “Passo por tudo e por todos, e ninguém impede minha passagem” (p.24), para não explicitar o que é esse “tudo” e esse “todos”.

6.1.5 COMENTÁRIOS SOBRE OS ACONTECIMENTOS OU AS AÇÕES DOS PERSONAGENS

O narrador faz comentários sobre os acontecimentos e as ações dos personagens, como em *Chica e João*, quando a personagem narradora sugere ao leitor, a partir de seus comentários, que ela já tentou várias vezes ir embora e sua imaginação recorda esses momentos. Chica mesmo comenta suas façanhas: “Tantas vezes lá estive... Detenho-me diante da demarcação. Insisto em cruzá-la e seguir os meus, mas algo me impede de continuar. A natureza ao meu redor assiste a minha indecisão” (p.24). Ela demonstra ao leitor que a causa dessa indecisão pode estar atrelada ao seu passado e em não querer abandonar tudo o que conquistou: “Olho para trás e vejo minha história de escrava alforriada, as propriedades, as ricas lavras e o castelo” (p.24).

Na obra *Chica e João*, Nelson Cruz se utiliza da voz narrativa da protagonista que rememora os fatos vividos por ela, tornando-a testemunha de sua própria história, o que contribui para a verossimilhança dos fatos.

Em *Dirceu e Marília*, o personagem Dirceu se dirige a Marília, comentando os fatos: “Sei que minha inesperada prisão, naquela madrugada, modificou nossos caminhos, Marília.” (p. 6) e “Vejo você aflita ao saber de minha prisão. Você é audaciosa, bem sei...” (p. 13).

Já em *Bárbara e Alvarenga* a personagem narradora refere-se aos fatos comentando a sua percepção sobre as ações do amado: “Percebi, então, que aqueles versos inspirados recriando-se na alma de Alvarenga, eram um longo poema de retorno.” (p. 22). A perspectiva das personagens no livro ilustrado infantil, que faz parte dos aspectos esquematizados, segundo a EE, pode revelar a presença de um leitor implícito na estrutura do texto.

O leitor aparece como um narrador personagem que reflete como ele vê a si mesmo dentro de um enredo ou como percebe as próprias vivências, abrindo espaço para o leitor criança acompanhá-lo. As obras de Nelson Cruz apresentam o enredo sob a perspectiva narrativa de um dos personagens protagonistas, por isso é possível conhecer como esse narrador percebe os fatos que vive, seu afastamento ou aproximação com o narrado tanto no texto verbal como no visual.

6.2 A PERSPECTIVA DO NARRADOR NA REPRODUÇÃO DE PERSONAGENS DA HISTÓRIA DO BRASIL

Agruparam-se aqui as análises sobre a perspectiva dos narradores em *Chica e João*, *Dirceu e Marília* e *Bárbara e Alvarenga*. Os protagonistas Dirceu (Tomás Antônio Gonzaga) e Alvarenga Peixoto foram, por vezes, tratados como personagens secundários pelos historiadores que retrataram o período da História do Brasil que ficou conhecido como Inconfidência Mineira. Além disso, Chica da Silva sofreu, várias vezes, a deturpação da sua figura pela ficção de autores, em algumas das produções que a retrataram e que, muitas vezes, estavam em busca de uma explicação para o fato de um senhor rico como João Fernandes ter se apaixonado por uma ex-escrava, ter-lhe dado prestígio social, dinheiro e treze filhos.

Os personagens protagonistas de *Chica e João* não têm relação direta e conhecida especificamente com o movimento inconfidente. Além disso, ela se distancia também das duas outras obras quanto às imagens das ilustrações, elaboradas com traços marcados, com cores vivas, aproximando-se mais de retratos da figura humana. As que trazem os protagonistas inconfidentes oferecem ao leitor menos detalhes sobre as fisionomias e a maioria das figuras e fundos são vistos com certo distanciamento pelo leitor/espectador.

6.2.1 QUANDO O NARRADOR FALA DE SI

Em *Chica e João*, Nelson Cruz traz para o leitor, a partir da ficção uma das mais polêmicas passagens históricas - a figura de Chica da Silva e seu casamento com o ouvidor João Fernandes de Oliveira, que, apaixonado, fez da ex-escrava uma rainha, e em poesia construiu para ela um castelo e um mar. Porém heranças de família fizeram com que o contador viajasse a Portugal com os filhos e nunca mais retornasse para reencontrar a amada.

Como se adentrasse na mente e no coração de Chica, o leitor desloca-se por pensamentos e devaneios desde sua vida de escrava, o encontro com João até o sofrimento por

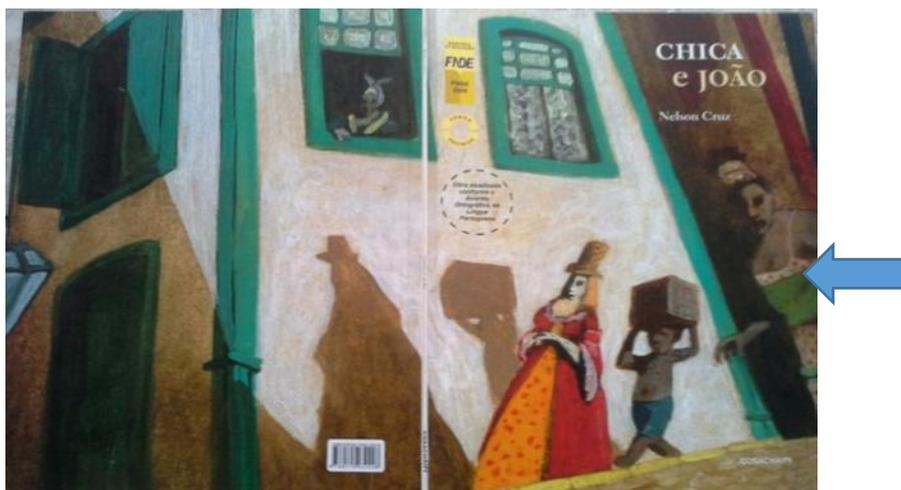
estar distante dele e de seus filhos, tudo isso guiado pela narração da própria protagonista. Apesar de sua importância histórica, o autor preferiu adentrar um terreno menos explorado e retratar a personagem como uma mulher comum, apaixonada, que revive suas memórias.

O enredo que se inicia pela capa é um convite ao leitor, e pode despertar o seu interesse, deve ter por objetivo atraí-lo a adentrar suas páginas. É uma propaganda do que poderá encontrar, sugere o que pode vir a descobrir, mas não conta o enredo. E para que essa capa funcione e sua ilustração cumpra a função antecipadora, ela deve promover um efeito instigante sobre o leitor, deve mostrar, mas também encobrir, a fim de que o leitor possa atuar.

Na obra *Chica e João*, a ilustração da capa se apresenta em página dupla. A narrativa inicia a partir dessa ilustração, cujas características se aproximam de pinturas barrocas, frequentes na arquitetura mineira. Para Armás (2003, p. 12), a pintura com essas características busca, mediante diversos recursos que afetam a composição ou a direção do olhar de alguns personagens, fazem com que o espectador se sinta dentro da imagem.

No canto direito, uma personagem encara o leitor, como se espiasse quem está em frente ao livro. Essa ilustração faz um chamamento ao leitor, para que ele adentre as páginas da obra. Observa-se o desdobramento físico, sugerido pela sombra projetada pelas imagens da capa. A chamada ao espectador é um convite a submergir também no mundo da leitura, ao mesmo tempo em que estabelece certo grau de cumplicidade.

Figura 40: Personagem cujo olhar se dirige ao leitor, no canto direito da página



Conforme Armás (2003, p. 10), na capa, como a de *Chica e João* podem-se encontrar exemplos de sobreinformação, formando parte do contrato, ou seja, o pacto de leitura que o texto firma com o leitor desde o primeiro contato, e proporciona informações genéricas ou temáticas, que também servem para contribuir para a interpretação de quem lê. Além disso, de acordo com Van der Linden (2011, p. 58), o título do livro ilustrado se relaciona, sobretudo

com a representação figurada da capa. Ele orienta a leitura e num primeiro momento antecipa necessariamente o conteúdo.

Sob o título *Chica e João*, a obra se dirige ao leitor já tendo como hipótese a presença de um casal, que se confirmará ou não ao longo do enredo. Além disso, a nomeação das personagens logo no início do livro, ou no título, proporciona a identificação do leitor criança com a obra, já que esta é uma característica tipicamente infantil, dar nomes a objetos e animais e, inclusive determina a presença de um personagem masculino e outro feminino. No entanto, vale salientar que a ilustração da capa traz apenas a presença em destaque uma personagem mulher, aspecto que pode indicar que o processo narrativo se centralizará na figura da ex-escrava.

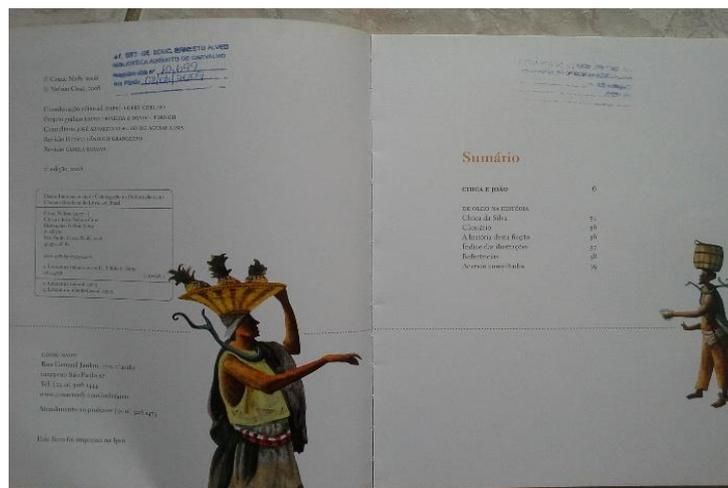
Por se passar em um tempo histórico já distante, o ilustrador optou por características que transportem o leitor de modo verossímil para uma época distante, que o convidem a imaginar a história a ser lida, e assim possa querer abrir o livro e descobrir seu enredo. De acordo com “De olho na história”, Nelson Cruz criou um cenário, baseado em registros do século XVIII e em fotos atuais que ele mesmo tirou de casas, praças, monumentos históricos na cidade de Diamantina. Acrescentou todos esses elementos às ilustrações que foram nascendo.

Já no início da obra, a presença do mapa faz com que o leitor perceba a preocupação com a delimitação dos espaços, apontando para uma das características da época em que ocorreram os fatos do enredo: a questão da falta de liberdade. Ou seja, restringe-se o espaço para o viver, o pensar. E este é um tempo que, quem se mostra descontente ou contra os propósitos da Coroa, morre ou é enviado para o exílio.

Na página da ficha catalográfica e na do sumário, as ilustrações foram organizadas como se tivessem sido colocadas a esmo ali, porém há uma linha pontilhada que perpassa as duas páginas interligando a figura de um casal de negros. Aqui o narrado visualmente começa mais uma vez a determinar elementos da narrativa, por isso o leitor já pode inferir que se trata de escravos, em razão de instrumentos de tortura e prisão que carregam no corpo, como os colares de ferro, e correntes no tornozelo, comuns na época da escravidão.

No caso, as ilustrações fornecem pistas de leitura, desempenham funções antecipadoras. Também nota-se que elas mostram ao leitor como a História transborda, ocupa lugares que não seriam dos negros, por exemplo, sendo apresentados como destaque nessas páginas.

Figura 41: Páginas da ficha catalográfica e do sumário



A primeira página com texto verbal é acompanhada por outra com a ilustração. É perceptível a situação de máxima separação entre textos e imagens, a dobra materializando a demarcação entre dois espaços reservados. Essa organização do livro, ao conceber um espaço específico para a imagem, contribui para valorizá-la. Nesse tipo de livro ilustrado, o leitor passa sucessivamente da observação da imagem para a leitura do texto, cada um se desvelando em alternância.

Entretanto, antes que o enredo se inicie, o leitor encontra os versos de um trecho de *Romance XIV* de Cecília Meireles, que foi um dos escritores a trazer essa personagem histórica para a literatura. Em razão disso, o leitor pode perceber que essa “Chica” já foi inspiração poética para outros que também escreveram sobre ela: “Que andar se atavia /naquela varanda?/É a Chica da Silva:/é a Chica-que-manda!”. A citação sugere a personalidade da personagem que o leitor encontrará: mandona, poderosa, forte.

Nessas páginas, textos verbais e imagens não estão separados. Para Van Der Linden (2011, p. 69), quando apresentados dessa forma, as duas linguagens estão articuladas numa composição geral, na maioria das vezes, realizada em página dupla. Os enunciados ficam entremeados e não justapostos, e os textos, de modo literal, integram a imagem. Essa relação verbo-visual desenvolve um tipo de discurso mais poético, favorecendo a “livre” exploração das diversas mensagens por parte do leitor.

A ilustração aqui desempenha uma função expressiva, já que os tons escuros e sombrios com poucas nuances de claridade, a não ser pela representação do fogo de chão ao centro da imagem, trazem à tona os sentimentos e emoções da personagem narradora ao rememorar a sua vida naquela época de escravidão: “Nas noites mal dormidas nas senzalas,

ouviam os negros orando e cantando quando doía no peito uma dor sem cura. Conversavam em voz africana, e calavam, quietos, ao fundo do cômodo escuro” (p.9).

Funcionando como arejamento da página ou uma pequena pausa, a técnica de moldura aparecerá em outras páginas do livro, assinalando ao leitor momentos importantes e definitivos para o desenvolvimento do enredo. As molduras trazem o contraponto a uma ação descrita por imagem no centro (emoldurada) e outra fora dele (que cumpre o papel da moldura), por exemplo, escravos trabalham, enquanto outro é açoitado (p.11); escravas carregam crianças às costas, enquanto equilibram comida sobre a cabeça, ao centro, um senhor anda a cavalo (p. 14); escravos seguram um quadro que emoldura uma linda casa de algum senhor (p. 19); uma escrava carrega comida e ao mesmo tempo está presa, o escravo também, acorrentado, oferece-lhe um objeto, na moldura surge o mapa da região em que o enredo se desenrola (p. 22).

Há o paradoxo entre o mundo de Chica, o da escravidão e o de João, o dos senhores brancos sujeitos à Coroa portuguesa. E mesmo tendo casado com o português, transformando-se numa senhora, rica e poderosa, a protagonista não se libertará dos limites do Distrito do Tijuco. Dessa maneira, pode-se dizer que esta se trata de uma história emoldurada pela escravidão.

A imagem abaixo, com o perfil de João, cujo olhar aponta para a esquerda, o que pode indicar ao leitor que ele deseja sair da narrativa ou voltar no tempo, uma vez que as ilustrações, especialmente as dos livros infantis, sugerem o andamento da leitura para a direita. Esse aspecto pode causar estranheza ao leitor.

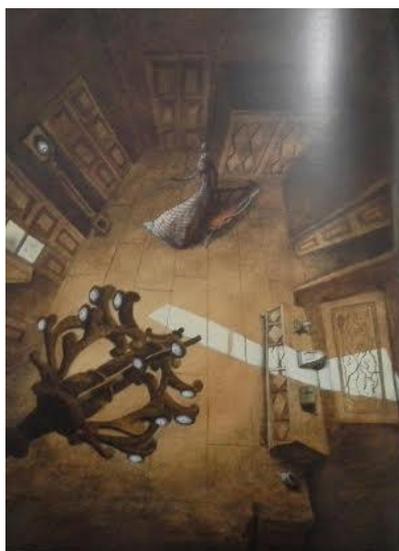
Figura 42: Páginas cuja ilustração de João aponta para o sentido oposto à continuação da leitura



Algumas ilustrações de *Chica e João* obedecem a noções de enquadramento. Segundo Van Der Linden (2011, p. 75), essa noção surgiu com o cinema e acabou por designar o ângulo da visão do leitor em relação à cena representada no livro ilustrado. Há um

plongée, quando a cena é vista de cima para baixo (ilustração abaixo), porém, quando o horizonte está num plano mais abaixo dos personagens, há um *contra-plongée*, que é a vista de baixo para cima, assim como aparece na ilustração reproduzida na página onze (11), quando o oficial que lê as leis e as penas é visto debaixo para cima. Essas ilustrações desempenham uma função estética, uma vez que se pode perceber claramente a preocupação com os efeitos plásticos na sua produção, nesse caso sofrendo influências das artes cinematográficas.

Figura 43: Exemplo de ilustração com *plongée*



Inclusive, a questão da narração em primeira pessoa remete a elementos cinematográficos. De acordo com Nicolajeva e Scott (2011, p. 164), uma narrativa com narrador-personagem, no texto visual, implicaria uma correspondência à “câmera subjetiva” no filme, ou seja, o ponto de vista do protagonista/narrador e o do leitor coincidem. Desse modo, em um livro ilustrado, um narrador em primeira pessoa significaria que o leitor, embora compartilhasse seu ponto de vista, nunca o veria em nenhuma ilustração.

Entretanto, para resolver a questão, Nelson Cruz utiliza a técnica da “memória”, ou seja, o que o leitor visualiza na ilustração são as imagens das lembranças de Chica: a narradora em primeira pessoa, ao mesmo tempo em que se vê, mostra ao leitor a sua participação no enredo.

Outra característica do livro ilustrado *Chica e João*, retirada da linguagem cinematográfica, é o contraponto. Para Van Der Linden (2011, p. 77), a uma imagem, mostrando um campo específico, sucede-se outra que revela o campo situado defronte. Assim, quando dois personagens estão conversando, é possível mostrá-los de perfil, de maneira a inserir ambos dentro da cena, como se percebe na imagem a seguir.

Figura 44: Exemplo de imagem com contraponto



Conforme Nikolajeva e Scott (2011, p. 87), uma ilustração, que cubra a área inteira de uma página ou de uma página dupla, convida o leitor a entrar na imagem, ou seja, interagir com ela. Até o ponto em que se situa a imagem do casal, há muitas cores. A partir daí elas surgem como que desbotadas, em tons sombrios, assim como a história de amor que começa a ter problemas, porque em virtude da morte do pai, João se vê obrigado a viajar com os filhos para a Europa, a fim de disputar a herança com a madrasta. Chica se vê sozinha, sente vontade de partir para um lugar que ela não explicita.

Nem as imagens oferecem pistas ao leitor, a fim de esclarecer o que acontece com a personagem. Aqui há um contraponto estimulante para o leitor, já que ele pode ter uma diversidade de leituras e interpretações. Como salienta Nikolajeva e Scott (2011, p. 32), “se palavras e imagens preencherem suas respectivas lacunas, nada restará para a imaginação do leitor e este permanecerá um tanto passivo”.

Em se tratando de desfecho, o leitor, por ter visto características no enredo de um conto de fadas, pode ter construído a hipótese de um final feliz para Chica e João, porém isso não acontece. Eles jamais voltam a se encontrar. Essa informação não está no enredo do texto, ela aparece na parte intitulada de “De olho na história”, quando o autor apresenta dados históricos das personagens, inclusive um glossário, um índice das ilustrações, como se o leitor precisasse de uma explicação para compreendê-las, demonstrando o caráter paradidático da obra.

O enredo de *Chica e João* é construído por palavras e imagens com significativa qualidade artística, com ilustrações que surpreendem e que utilizam técnicas de outras expressões artísticas como o cinema e a fotografia. Percebe-se uma preocupação em não infantilizar as imagens, com uma visão subjetiva do autor/ilustrador. Ele utiliza-se por vezes de cores escuras, em momentos mais introspectivos ou tristes da narrativa, enquanto que as

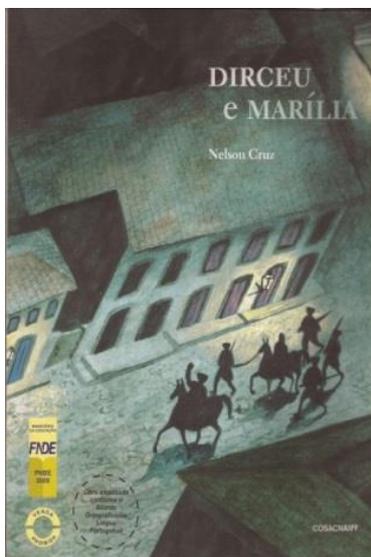
cores quentes que tanto agradam aos leitores pequenos também estão presentes em pontos do enredo.

As perspectivas do leitor em *Bárbara e Alvarenga* e *Dirceu e Marília* se apresentam com características próximas como, por exemplo, o tipo de ilustração, personagens que remetem a figuras históricas ligadas diretamente ao Movimento da Inconfidência Mineira, por isso podem ser analisadas de maneira mais associada.

6.2.2 O LEITOR GUIADO PELA IMAGINAÇÃO DO NARRADOR

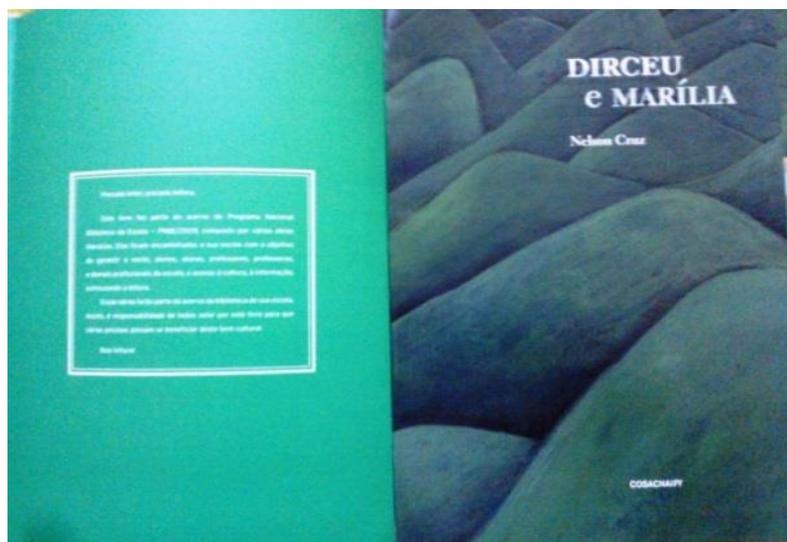
Ao entrar em contato com o livro, o leitor percebe os tons sombrios que a capa da obra apresenta, com o predomínio do verde escuro em contraponto com o preto, num jogo de luzes e sombra. O título da obra determina dois personagens protagonistas, que poderão vir a ser um casal, Dirceu e Marília, enquanto a ilustração sugere um enredo urbano e a presença de um prisioneiro. As duas linguagens apresentam ao leitor pistas que permearão a leitura e trazem proposições sobre o tema da narrativa.

Figura 45: Capa de *Dirceu e Marília*



Ao abrir o livro, há um verde na contracapa e as ilustrações sugerem a presença de montanhas. Chamam a atenção do leitor por que não explicitam o seu sentido, que terá de ser construído no decorrer da leitura do texto, deixando-o em contato com o vazio.

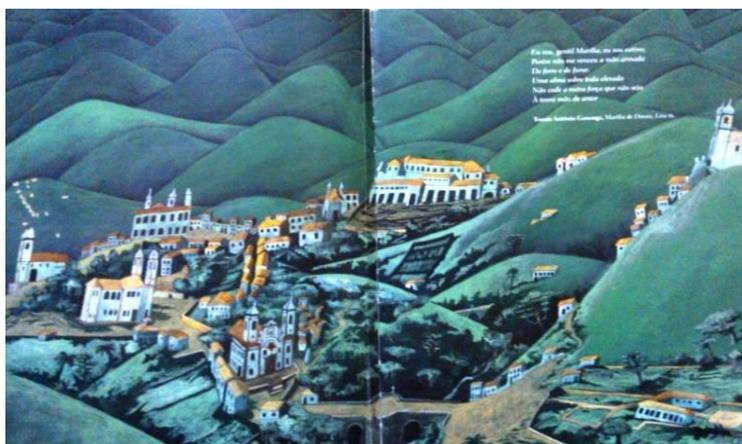
Figura 46: Contracapa e primeira página



Na página seguinte aparecem novamente essas imagens, agora o leitor as contempla em um ângulo mais aberto e pode confirmar que tratam de montanhas, e que agora rodeiam uma cidadezinha, com várias igrejas. A ilustração é em página dupla e situa o leitor em um espaço, completando o que ainda não foi dito pelas palavras e é acompanhada por um texto verbal inserido na imagem: um trecho do poema *Marília de Dirceu*, Lira IX de Tomás Antônio Gonzaga.

Aqui o leitor depara-se com a intertextualidade e é levado a perceber que esses personagens já fizeram parte de outra história, ou que viveram em uma determinada época. Além disso, aponta pistas de sentido para a leitura da obra. O excerto é em primeira pessoa e parece ser uma declaração de amor: “eu sou cativo, porém não me venceu a mão armada/De ferro e de furor: Uma alma sobre toda eleva/Não cede a outra força que não seja à terra mão do amor.”

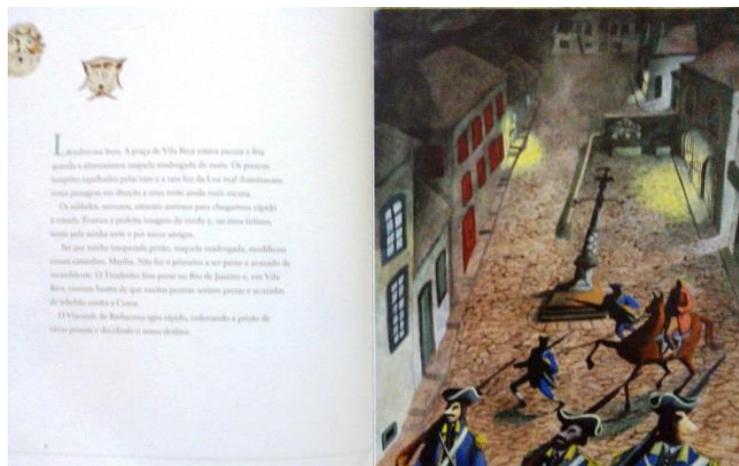
Figura 47: Visão panorâmica de Vila Rica



O texto verbal nesse início aponta para a presença de um enredo amoroso. Esse aspecto também é sugerido pelo título da obra, ao apresentar o nome dos protagonistas. O leitor crê que encontrará logo na próxima página o enredo, mas depara-se com o sumário e a ficha catalográfica em páginas, cujo fundo branco é pontilhado por carrancas típicas do estilo barroco da arquitetura mineira e da arte monumental em geral. Aqui surgem efeitos plásticos da arte do século XVII no Brasil e, a partir daí o leitor também pode ampliar o seu conhecimento estético.

As ilustrações, em tons sombrios desde a capa, antecipam ao leitor o enredo “melancólico” da obra que, com palavras, inicia somente na página seis e sob uma narração em primeira pessoa que confirma a melancolia presente nas ilustrações: “Lembro-me bem. A praça de Vila Rica estava escura e fria quando a atravessamos naquela madrugada de maio...” A ilustração mostra ao espectador, em cores frias e escuras com pontos de claridade, a passagem da personagem narradora acompanhada por alguns soldados, e exerce apenas a função repetitiva, não acrescenta novas pistas para a construção do significado do enredo, além do que já foi dito em palavras no texto ao lado.

Figura 48: Página em branco e outra com ilustração que repete informações do texto verbal



A centralização da luz no meio da ilustração remete para a importância dos fatos que não são narrados, deixando encoberto o restante do cenário das ações, que surge como espaço para a imaginação do leitor.

Em página dupla continuam as ilustrações com as mesmas características em tons sombrios. Dirceu narra sua desgraça ao ser levado pelos soldados que o exibiam à população, a qual, temerosa, não reage e apenas assiste calada. O leitor capta o silêncio nas ilustrações, porque as pessoas só espiam o que se passa, mas não se mostram. Já o texto verbal aponta

para a situação do espaço e cenário em que se desenrolam os fatos: “A coroa governava as Minas com ganância e crueldade...” (p. 8-9).

Para Dirceu, os soldados o exibiam como um troféu e nesse vazão sobre o porquê de ele ser tratado dessa forma, o leitor pode deduzir que talvez o protagonista tenha sido figura importante da sociedade da época em que se passam os fatos ou um grande criminoso para que a guarda portuguesa agisse assim: “Enquanto caminhávamos pelas ruas, não pude deixar de perceber que os soldados me exibiam orgulhosos à população” (p. 8). E nesse andar pelas ruas, conduzido, ele busca uma mão amiga, alguém conhecido, mas todos só o assistem passar por trás de janelas fechadas. Talvez o leitor não só atente para a falta de alguma ajuda, mas também para o medo que parece permear a população.

As próximas páginas tem a seguinte organização, uma com fundo branco ilustrada com imagens de esculturas barrocas já vistas anteriormente no decorrer da obra, contrastando com outra página em tons escuros. A imagem como vista abaixo, exerce a função expressiva, porque revela os sentimentos da personagem, suas emoções, sua subjetividade: “absorvido por tais pensamentos, quase não vejo a luz da Lua clareando as casas de Vila Rica.” (p.10). Dirceu confirma para o leitor que havia entendido o significado daquele cortejo furtivo e sugere o porquê de sua prisão: “Assim como também sabia que estava terminando o sonho de nos libertarmos da tirania da Coroa e sermos uma República, um país livre” (p.10). O efeito expressionista dos ângulos e das sombras, bem como a atitude precavida do observador à janela, intensificam a cena de opressão representada.

Figura 49: Trecho do enredo que o narrador se vê abandonado pela população

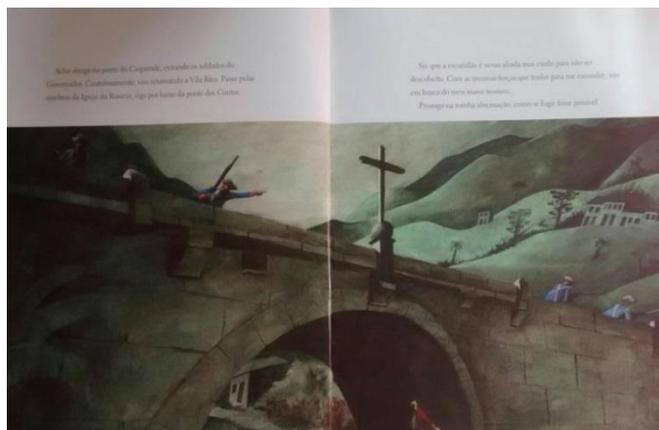


Realmente Dirceu foi uma figura importante, e isso pode ficar claro ao leitor nesse ponto da narrativa: “Não se viam tantos soldados nas ruas de Vila Rica desde a execução de Felipe dos Santos, e toda a prudência é necessária” (p.15). Agora o leitor depara-se com uma referência nova, perguntando-se sobre quem será a personagem citada, se será alguém que existiu. Caso ele já tenha estado em contato com a História da Inconfidência Mineira, poderá reconhecer em Felipe dos Santos um dos precursores desse movimento, uma vez que, ele sendo rico fazendeiro e tropeiro, com seu discurso e ideias atraiu atenção das camadas mais populares e da classe média urbana de Vila Rica, defendendo o fim das Casas de Fundição e diminuição da fiscalização da Coroa, bem como a diminuição dos impostos. Sob sua liderança, Vila Rica se revoltou e foi invadida pelos soldados, sendo ele preso e condenado à morte (MARTINO, 2014, s/p.).

Em devaneio, Dirceu imagina que encontra abrigo na Ponte do Caquende, evitando perigos. Passa pelas sombras da Igreja do Rosário, segue por baixo da ponte dos Contos. Ele continua imaginando por onde mais poderia fugir, esconder-se, para, enfim, encontrar sua amada: “prossigo na minha alucinação, como se fugir fosse possível.” (p. 18-19). Fica evidente nesse trecho o caráter imaginativo do conteúdo narrado por Dirceu e que os fatos apresentados por ele não passam de um ato fantasioso.

Pode ser observado pelo leitor, na ilustração abaixo, o tom escuro que dá corpo à perseguição que perpassa o enredo até aqui. Apenas as cores dos casacos de policiais e de Dirceu são vivas, mas são imagens pequenas, se o leitor atentar para o tamanho da ilustração que ocupa duas páginas. Note-se que o cenário diz mais sobre as emoções do personagem, do que sua própria representação. Além disso, é importante salientar que o autor/ilustrador procura recuperar aqui, a partir do texto e da imagem, um tempo e um espaço históricos: descrição de lugares como Ponte do Caquende, Vila Rica, Igreja do Rosário, Ponte dos Contos.

Figura 50: Cenário da Ponte do Caquende



Os Dragões da Coroa chegam de diversas direções. Na imaginação do narrador é como se eles se multiplicassem e estivessem por todos os lados, mas, como é um sonhador incurável, como ele mesmo se define, ao dialogar com Marília: “Sou um sonhador incurável, doce Marília” (p. 22), o desejo de ver sua amada completa seu delírio: “Sinto, então, os soldados raivosos, passando apressados por mim. Não me veem. Estou entre eles. No meio deles” (p. 23). Essa fantasia se torna determinante para que o leitor perceba que o fato de passar por essa tragédia da prisão abalou completamente a noção de realidade, de possibilidade de fuga de Dirceu.

As ilustrações são intercaladas entre a página nobre, a da direita, e a da esquerda e também em página dupla. Essa diagramação escolhida pelo ilustrador/autor, que inverte as páginas reservadas ao texto e à imagem, conforme Van der Linder (2011, p. 84-85), estimula o leitor e essas mudanças perturbam os hábitos e as expectativas e concedem mais peso às mensagens e uma leitura mais dinâmica.

A ilustração que encerra o enredo é semelhante à da primeira página, que se poderia supor tratar de montanhas, pois essa é uma das imagens que deixa lacunas para a interpretação do leitor. Por fim ele percebe que o que era montanha poderia também vir a ser mar, já que há uma embarcação e que o verde é do mar triste e sombrio em meio à noite. A imagem reproduz o sentimento de Dirceu que foi levado para longe da amada Marília.

Figura 51: A caravela em alto mar



Ainda em “A história desta ficção”, o autor compartilha com o leitor o processo de criação da obra, narrando como surgiu a primeira ideia, seu receio em tocar na História, sua pesquisa para ser o mais fiel possível aos fatos, sem deixar de lado a ficção.

Figura 52: Ilustração da seção “A história desta ficção”



Para Carrascoza, na orelha da quarta capa, “tão fascinante quanto a história são seus vazios”. Aquilo que foge à solidez dos fatos, sutilezas que os documentos não revelam, por registrarem somente o lado de fora dos eventos, ou os seus entreabertos, deixam margem à realidade interior de quem os viveu. É o que procura fazer Nelson Cruz: penetrar na mente do poeta Tomás Antônio Gonzaga ao perceber que perderia não apenas a liberdade ao ser preso, mas também o amor de Maria Dorotéia, a musa que ele denominou Marília. Na obra, palavra e ilustração se entrelaçam na composição do devaneio de Dirceu e o leitor penetra em um vazio da história para sair dele pleno de poesia.

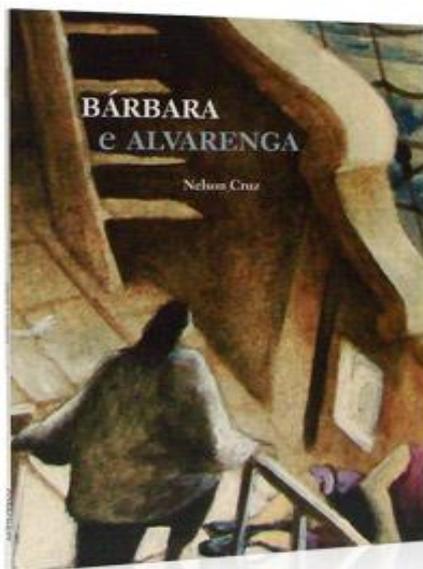
O livro é percorrido por dados culturais do mundo adulto, como romance, separação amorosa, sofrimento, conspiração, mas ao mesmo tempo sua concepção pode despertar a curiosidade do leitor infantil ao retratar um herói histórico como uma simples personagem humana que sofre e que sonha. E essa é a forma que Nelson Cruz encontra para aproximar o leitor criança do enredo, usando a voz narrativa do próprio personagem protagonista. Ele é testemunha de suas façanhas, porque as ações se desenrolam a partir da sua imaginação. Como personagem registrado na História do Brasil, não tem sua subjetividade esclarecida e parece que nesse livro encontra o espaço para mostrar-se ao leitor como “ser humano”.

6.2.3 O NARRADOR DE UMA TRAGÉDIA PESSOAL NAS MINAS GERAIS DO SÉCULO XVIII

A obra se insere numa tendência atual dos livros ilustrados infantis: a presença de projetos inovadores na diagramação, na ilustração e no texto escrito, quando todos contribuem

para o desenvolvimento do enredo. O livro *Bárbara e Alvarenga* introduz no título o nome dos protagonistas, assim com nas outras obras do *corpus*, trazendo ao leitor a provável presença de um casal de protagonistas. No entanto, a ilustração apresenta somente um personagem centralizado e outro que parece deitado no canto. Enquanto às costas do primeiro uma mulher está representada como se fosse um fantasma ou apenas uma sombra. Há vazios a serem preenchidos pelo leitor a partir do momento em que ele não sabe se outras figuras que foram colocadas aqui na imagem da capa também terão protagonismo no narrado.

Figura 53: Capa de *Bárbara e Alvarenga*



Já na contracapa do livro, a ilustração em página tripla amplia o campo de visão do leitor em relação à mesma imagem da capa. Nessa extensão, ele percebe a presença de uma embarcação, com o mar surgindo como nova informação.

Figura 54: Ilustração em página tripla na contracapa da obra



Em página dupla, a ilustração seguinte remete a uma cidadezinha, em tons escuros com uma luminosidade fantasmal incidindo sobre a metade esquerda. No canto da página direita, transcreve-se uma estrofe poética de Alvarenga Peixoto, sugerindo ao leitor a relação do nome do poeta com o da personagem do título. E a voz na poesia diz: “Grilhão pesado os passos não domina/ Cruel arrocho a testa me não fende/ À força a perna ou o braço se não rende/ Longa cadeia o colo não me inclina”. Para o leitor, pode parecer o prenúncio de alguém que será preso ou já está preso, porque, se esse excerto está situado ali, e de acordo com o princípio da boa continuação, aponta esse caminho a ser seguido.

Figura 55: Visão panorâmica de São João D’el Rei em páginas que trazem o fragmento da obra de Alvarenga Peixoto



Ainda em página dupla com fundo branco, segue à esquerda a dedicatória e ilustrações de crianças, animais e adultos que fazem referência a um tempo histórico e à direita o sumário. Algumas delas percorrem toda a obra e podem parecer ao leitor que não fazem referência ao tema da obra nem ao enredo, podendo estar relacionadas ao momento histórico em que se desenrolaram os fatos trazidos pelo livro, ou ainda representam o leitor, como plateia que assiste a uma história sendo contada. Note-se que algumas caminham na direção oposta da leitura, que seria da esquerda para a direita. Elas efetuam um desalinhamento na visão do leitor e lhe fornecem a opção da dúvida, cabendo a ele seguir adiante ou voltar atrás.

Figura 56: Ilustrações pequenas que percorrem toda a obra



A protagonista Bárbara, de acordo com o texto verbal, sobrevoa fazendas, serras, rios, montanhas. Cruza a Serra da Mantiqueira e passa sobre a imensa Serra do Mar. Caso não houvesse a ilustração, o leitor poderia imaginar inúmeras maneiras para tal sobrevoo. No entanto, o constructo visual completa esse vazio, colocando a presença de um ser incorpóreo que assiste a cidade do alto e resolve a questão do texto verbal, tornando possível à protagonista tal ação.

Na página que segue, a figura da mulher abaixo do texto escrito aponta para a direita, determinando ao leitor o seguimento do enredo, ao mesmo tempo, sugere que a personagem (que exerce o papel de narrador) dialoga com uma plateia, que seria, nesse caso, a representação daquele que lê a história narrada.

A ilustração da página da esquerda revela o contraponto trazido para o leitor, entre a razão e o delírio, a tristeza e calma, a partir das cores que também constroem o texto da página da direita: “vi as paredes *brancas* destacando contra o *azul escurecido* das serras”; “o rio das Mortes serpenteava entre as montanhas, exibindo sua *luz na escuridão* da madrugada” (p. 9, grifos nossos). Essa saturação das cores confere ao leitor a dramaticidade da narrativa, opondo as sombras da madrugada à claridade gerada pela imaginação onírica da narradora.

Figura 57: Personagem que dialoga com a plateia e a presença das cores na ilustração da esquerda

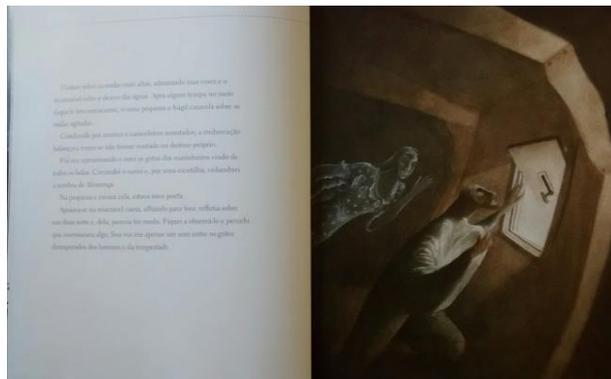


Em *Bárbara e Alvarenga*, Cruz transfere o personagem-narrador (através do sonho) para um ambiente limite, uma caravela sob uma tempestade em alto mar, a fim ampliar o desenvolvimento do enredo que seria menos plausível em um espaço de fácil reconhecimento. Assim, a fantasia que tanto agrada aos pequenos leitores passa a fazer parte da narrativa que antes, por ser de fundo histórico, poderia se tornar sem nenhum atrativo.

A voz narrativa chega finalmente ao oceano e é conduzida sobre ele. A cidade ficou para trás e o leitor percebe que dali em diante, como aponta o constructo verbal, só as estrelas fazem companhia a Bárbara, que algum tempo depois, no meio daquele oceano, ela vê uma pequena e frágil caravela sobre as ondas agitadas. Ao se aproximar, ouve gritos de marinheiros por todos os lados e vislumbra a sombra de Alvarenga. Quanto aos gritos, o leitor pode imaginar se eram de medo, de revolta, ainda pode pensar quais palavras usavam para exprimir tal agitação.

O texto verbal destaca que numa pequena e escura cela está seu poeta. Essa falta de claridade e ausência de calor revela ao leitor, juntamente com os tons escuros da ilustração, todo o sofrimento profundo do poeta por estar neste momento solitário, separado de sua amada.

Figura 58: Cena que representa a frieza e escuridão da cela em que se encontra Alvarenga



A protagonista traz para o leitor a descrição da produção poética de seu amado. Segundo ela, era tão sublime esse momento que até mesmo a tempestade, que assolava o oceano, pareceu acalmar-se. Bárbara imagina que seu poeta sentia sua presença: “se falava de mim, olhava docemente para os lados, como se sentisse algo ao redor. Nesse instante, os versos se enterneciam” (p. 16).

Ao mesmo tempo a narradora apresenta para o leitor o poema, como se este fosse uma espécie de “entidade”, um personagem que se relaciona com Alvarenga: “ao percebê-lo

entristecido, o poema procurava alegrá-lo, dando-lhe inspiração e conforto. Nesses momentos, meu poeta ameaçava sorrir e, vendo-o alegre, o poema elevava ainda mais sua inspiração, reanimando-o, desfazendo de seu coração as mágoas e a tristeza” (p.16). Nesse trecho o leitor é desafiado a imaginar como o poema poderia trazer alegria e renovo aos sentimentos do poeta, seria ele uma espécie de remédio para alma, um ombro amigo.

A ilustração da página ao lado remete à mesma da capa e pode estar indicando ao leitor a antecipação de algum fato, funcionando como um prenúncio para o desenrolar dos fatos. O leitor tem liberdade para completar essa lacuna que palavra e imagem deixam para a construção de sentido do texto em relação a necessidade de repetir cenas ilustrativas.

Figura 59: Repetição da ilustração da capa



Como era somente um sonho, a narradora protagonista não estava ali, no entanto ela vê que com a agitação das ondas soltaram-se as trancas da cela e Alvarenga subiu ao convés e dedicou-se aos versos como se eles fossem sua única companhia. Nesse ponto, há a intromissão de uma voz narrativa em terceira pessoa e, que, logo adiante, volta a primeira pessoa, que afirma: “sua voz espalhou inspiração pela caravela, envolvendo-a num poema encantador”.

Esse comentário traz ao leitor a presença do encantamento através da poesia e sua capacidade de inspirar. A ilustração ao lado do texto escrito parece ao leitor/espectador que promove o encontro de Bárbara e Alvarenga: ela, sempre em seu delírio, o vê agora com menos sofrimento, liberto não só do cárcere no fundo da caravela, mas também do castigo que a vida estava lhe impondo ao separá-lo de sua amada.

Figura 60: Encontro incorpóreo entre Bárbara e Alvarenga



No entanto, pela própria ilustração fica determinado ao leitor/espectador que a representação de Bárbara é apenas incorpórea e, que de fato, o encontro não está acontecendo.

Em página dupla segue-se um imenso mar, cheio de animais marinhos e a pequena caravela afastando-se. Toda essa imagem se tingiu de tons esverdeados. Aqui utilizando a técnica da projeção da tela de cinema, a ilustração é pontual, oferece ao leitor uma pausa do texto escrito e em página dupla, o estimula a imaginar o desenrolar dos fatos e ir constituindo o sentido do texto no ato da leitura.

Figura 61: Páginas que funcionam como uma pausa no enredo



A narradora vê inflarem-se as velas e a caravela começa a voltar para o porto de onde tinha partido. Para ela, o poema recriado na alma de Alvarenga é um longo canto de retorno e começa a conduzir também o seu sonho. O poema impele a caravela por toda a terra e também o leitor a vislumbrar como seria se fosse oceano em todo lugar, e traz o poeta para junto de sua Eliodora.

No retorno para casa, em seu sonho, o cenário faz um jogo com o leitor: “as montanhas eram oceano e no oceano se abriam caminhos para todos os lugares da Terra. Os peixes flutuaram sobre as águas e as árvores, invadiram as casas confraternizando-se com as

peças e os pássaros” (p. 26). A ilustração desempenha assim uma função lúdica, apontando para o jogo da imaginação, provocado pelo vazio de sentido, propondo ao leitor idealizar como o céu poderia se tornar mar e a vida fluir embaixo d’água.

Nessas páginas, o leitor ganha mais cor nas ilustrações, está entre o contraponto do céu que virou oceano e vice-versa, percebe que na imaginação da protagonista ela encontra reencontra o amado, por isso cores que antes não faziam parte das ilustrações, surgem como comprovação da alegria em rever seu poeta.

Figura 62 Quando o mar invade a cidade cujas cores parecem mais alegres



O leitor percebe na ilustração (fig. 63) que o contraste das imagens vai perdendo a nitidez entre as formas e construções coloridas, geométricas e táteis. A palidez esbranquiçada dos elementos do sonho, sem o volume da realidade toma conta da cena, que sofre um desenquadramento ao mostrar a metade do corpo de Alvarenga na parte superior e na de baixo, só a mão de Bárbara tentando alcançá-lo.

Esse tipo de recurso de cena cortada proporciona mais liberdade, vazios ao leitor a fim de que ele possa imaginar a continuidade do espaço que foi visualizado e completar o sentido do que foi retratado. Também convém destacar que essa ilustração é pontual, encerra o enredo. No livro ilustrado essa opção faz com que não se finalize a história com textos clichês, mas com uma imagem silenciosa, que, sem palavras, permite a abertura para a interpretação.

Figura 63 Página que demonstra a impossibilidade do reencontro dos protagonistas



A mudança de condição do poeta para o incorpóreo facultava-lhe a chance de dar as mãos à narradora. Isso fica determinado ao leitor a partir da ilustração. Se a explicação para as situações – presente na abertura da narrativa, no ponto em que Bárbara diz estar sonhando –, opunha-a a Alvarenga. A ilustração que conclui a narrativa, exibindo a passagem dele de matéria a vulto, permanece suspensa quanto às fronteiras do sonho. Além disso, também exerce a função anafórica, já que se refere à outra ilustração que o leitor já encontrou no decorrer da leitura, reforçando o desencontro dos protagonistas.

Figura 64: Representação incorpórea de Alvarenga



A seção, chamada de “De olho na história”, inicia-se com os fatos históricos das vidas reais dos personagens ficcionalizados: Inácio José de Alvarenga Peixoto, um poeta português que veio para o Brasil em 1776 e Bárbara Eliodora, filha do Advogado Dr. José da Silveira e Souza. Aqui o leitor fica ciente que de fato eles existiram e fizeram parte da história do Brasil, na época da Inconfidência Mineira. Encontra o glossário, a história dessa ficção,

um índice de ilustrações, as referências e os acervos consultados para que o texto fosse verossímil e apresentasse personagens históricos sob outro prisma: o de sua subjetividade.

A ilustração que encerra a obra é em página tripla e por isso dá a impressão de alongar, aumentar o ângulo de visão, de modo que o leitor/espectador pode perceber a imensidão do mar que separou para sempre Bárbara e Alvarenga.

Figura 65 Página que encerra o livro *Bárbara e Alvarenga*



Ela exerce a função de pontuação porque encerra a obra e não faz parte do sonho fantasioso de Bárbara: é simplesmente uma caravela navegando em alto mar. Ao mesmo tempo em que sinaliza o final da obra, traz também a personagem para a realidade de que seu poeta não voltou para junto dela. Isso se configura por meio das representações monocromáticas como o verde e de maneira menos expressiva com traços de tinta preta. A cor escura cobre todo o cenário, guardando uma força própria para que o leitor/espectador possa perceber que essa é uma demonstração do estado de espírito da protagonista.

Nas três narrativas do *corpus* a narração se dá pela voz de um dos protagonistas e a partir da perspectiva de cada um, o leitor passa a conceber quem eram esses vultos históricos no seu íntimo, como seres humanos com limitações e dores, cujos sentimentos são esquecidos pelos textos históricos ou são trazidos ao leitor pela perspectiva de outros narradores e não do próprio ser que vive as ações. Seguindo as considerações de Iser, sobre o texto ser um sistema perspectivístico que aponta vazios e determinações para leitor, convém partir para a análise da perspectiva das ações vividas por esses protagonistas.

7 A PERSPECTIVA DA AÇÃO

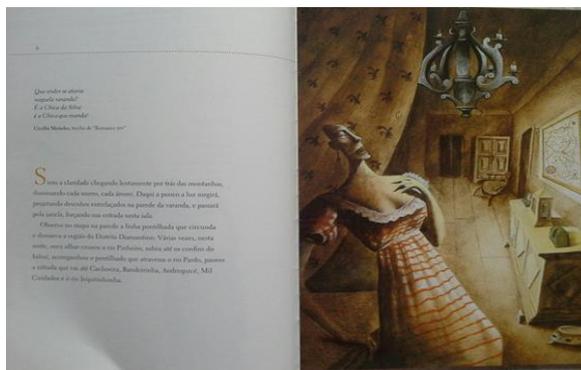
Quando o texto é visto como um sistema de perspectivas, em que cada ponto de vista se refere a um objeto comum, significa que nenhum o define por completo. Cada perspectiva permite ao leitor um novo olhar sobre as outras perspectivas. E o objeto estético nasce justamente da interação destas perspectivas internas do texto.

Uma obra destinada a princípio aos leitores crianças, como a de Nelson Cruz, pode ter determinadas características no seu enredo e/ou organização das ações que cabem serem analisadas, de modo que, a partir delas, se verifique como é marcada a presença desse leitor infantil e como os elementos usados por essa perspectiva podem contribuir para sua emancipação.

7.1 CHICA, PATRIMÔNIO DO DISTRITO DIAMANTINO

Os protagonistas Chica e João dão título ao enredo, mas Nelson Cruz escolheu Chica como principal, para que ela dê voz a suas emoções e/ou peripécias. Nas páginas oito e nove as palavras descrevem o cenário, mas na ilustração Chica contempla e, ao mesmo tempo, parece querer se afastar de um quadro na parede com o mapa que já foi encontrado pelo leitor na página anterior. O texto verbal sugere que ela mostra com o dedo o ponto em que ela e João se conheceram e é escrito em primeira pessoa¹⁵. A narradora Chica parece conversar com o leitor e contar sua história, suas lembranças de um tempo distante. No início do enredo Chica se vê¹⁶ em uma sala de sua casa.

Figura 66: Chica na sala de sua casa



¹⁵ De acordo com Nikolajeva e Scott (2011, p. 164) “uma narrativa consistente em primeira pessoa no texto visual implicaria uma correspondência à ‘câmera subjetiva’ no filme; o ponto de vista do protagonista/narrador e O do leitor/espectador coincidem”.

¹⁶ Em algumas narrativas, como a de *Chica*, o foco interno é impossível em um texto visual, conforme Nikolajeva e Scott (2011, p. 166). SE as ilustrações, muitas vezes, não podem expressar de modo direto pensamentos e sentimentos, no entanto, podem elaborar imagens e símbolos para transmitir o mundo interno do personagem.

Como parte do enredo, a casa sintetiza a clausura de Chica, cujas ações estão restritas a este espaço e a tornam cativa pela própria imagem de senhorio perante o Distrito Diamantino. A construção do espaço de recolhimento da vista alheia doa ao leitor maior acento dramático quando entra em contato com as divagações da narradora em meio aos resquícios de penumbra durante aquela madrugada. A partir das palavras e dos desenhos, o leitor pode visualizar como a sala vazia da casa da protagonista acentua o tom teatral dos fatos narrados; ela contracena com os objetos, na ausência dos familiares.

O caráter pouco natural da cena é ressaltado pelo movimento das mãos da personagem, denotando o impacto que o contato com o mapa na parede lhe causou. Mesmo que o perfilamento da figura de Chica com o objeto não seja total, já que ela está em primeiro plano, o pendor para o mapa como centro de interesse de sua visão é dado pela iluminação e mostra ao leitor/espectador que a representação de sua cidade tem o poder de tecer correntes simbólicas, das quais ela, mesmo uma ex-escrava, não consegue libertar-se. Na cartografia emblemática, cruzam-se caminhos memoriais e imaginativos da protagonista.

As ilustrações que seguem são maiores que o texto, que está inserido dentro delas e se desdobram em duas páginas. O texto remete à página anterior, e à do mapa, como um fio condutor que reforça que a ação da personagem/narradora se dá dentro de limites simbólicos: “vejo no mapa o ponto que demarca o Arraial do Milho Verde, o Serro Frio e o Arraial do Tijuco, dentro do distrito. Aqui vivi minha vida de escrava. De Chica.” (p. 8).

A ilustração é a representação da memória da protagonista e desempenha uma função atualizadora, a partir da sua própria voz, indicada pelo verbo “vivi” em primeira pessoa, que a transporta para um tempo e espaço distantes. A técnica usada pelo escritor nesse enredo com personagens da História do Brasil pode sugerir ao leitor que, ao se identificar com a narradora, rememore fatos possíveis de terem ocorrido, uma vez que quem conduz essa “memória” é a própria personagem que os viveu. O recurso faz com que ele se sinta mais próximo das ações narradas, como se quem lê estivesse no lugar de Chica.

Na página ao lado, em que se encontra um pequeno texto com narração em primeira pessoa, o leitor pode perceber que a personagem principal Chica deve estar representada na imagem, já que ela diz assistir à cena descrita por palavras e representada na ilustração: “Seguidas vezes, assisti aos sofrimentos desses negros” (p. 11). O processo de apreensão é facilitado, uma vez que no canto inferior direito há a cena de dois escravos trabalhando e ao fundo outro sendo castigado.

Figura 67: O recorte mostrado na capa da imagem e depois sua apresentação no interior da obra



Conforme a narração da página doze, as leis e penas eram lidas em praça pública e esse mesmo texto antecipa a ilustração que virá na próxima página. O trecho que segue chama atenção para o aspecto formal da linguagem, a fim de que o leitor encontre veracidade nas palavras de Chica, quando ela se refere à legislação da época: “Faço saber a todos os homens de negócio deste continente, assim de fazendas seccas como de molhados, tendas, tavernas e quitandas, que todo aquelle que, depois de tocar as Ave-Marias, for achado vendendo algum gênero, ou ainda se provar que os vendeu...” (p.12). Essa é a única intromissão de outra voz, que pode ser encontrada pelo leitor, no seu monólogo, dentro da sequência de ações memoriais que ela associa ao arraial do Tijuco.

Chica continua sua narração, e já adianta e determina ao leitor: “minha história haveria de ser diferente no Tijuco” (p. 14). A partir do visual, o leitor supõe tratar-se de um enredo cujos personagens são escravos. Nesse trecho, o verbo está no futuro do pretérito, indicando uma ação habitual, corriqueira, ou seja, o enredo da história dos negros no Brasil é sempre a mesma: destino marcado pela escravidão, dor e sofrimento. Pelas palavras da narradora, o leitor percebe o episódio que mudaria o seu destino. Ela relembra esse fato: “Meu dedo toca o traço fino que desenha a estrada...” (p. 14) onde conheceu João Fernandes.

A seguir, em uma página com ilustração que traz João de perfil e outra com o texto verbal, a narradora continua a contar a parte do enredo que mostra como foi o encontro dos dois. A partir de suas palavras, o leitor sente uma aproximação das ações àquelas dos contos de fadas: “e o novo rei teve uma rainha...” e ainda: “João apaixonou-se por mim, a ponto de realizar todas as minhas vontades.”.

O amado de Chica realizou coisas fantásticas para agradá-la: “Um dia eu quis saber como era um barco e o mar: ele desviou rios e, entre montanhas, criou o mar que eu queria.

Nele fez flutuar um navio e o meu sonho se realizou” (p.17). A vida dela mudou completamente: “construiu um castelo para que eu reinasse diante dos portugueses, dos negros e daqueles que ousavam desafiar o poder da ex-escrava” (p. 17).

A presença de João no enredo pontua o processo de passagem da protagonista do *status* de Chica escrava à Chica senhora. No entanto, a consistência dele como figura amada não aparece ao leitor como determinante nem mesmo nas memórias que a narradora expõe. Ela parece sentir-se o centro da sua própria narração, já que os sentimentos que a envolvem nesse momento não permitem tal distanciamento.

Desse fato, o leitor pode depreender que há comunhão entre o patrimônio histórico e a ficção de Nelson Cruz, na medida em que é possível notar que Chica se despersonaliza de suas emoções como fator para suas ações. Ela se mostra ao leitor como um marco, um monumento do Tijuco, uma figura alegórica da imobilidade e do engessamento de seu papel histórico, político e, no plano ficcional, também dramático. É o que pode ser percebido pelo leitor no trecho que segue: “Tantas vezes lá estive... Detenho-me diante da demarcação. Insisto em cruzá-la e seguir os meus, mas algo me impede de continuar. A natureza ao redor assiste à minha indecisão” (*Chica e João*, 2009, p.24).

Outro aspecto que merece destaque é o bloqueio da natureza como destino possível. Pelas palavras da narradora, a posição de impulso natural de Chica, que o leitor pode identificar como decisão pautada na emoção, fica em suspenso, facultando-lhe a posição de expectadora somente. Não se mostra de fato um caminho viável, uma saída para ela, que se deixa guiar pelo fascínio que o poder lhe causa.

Algumas noções relativas à localização espacial, à configuração do cenário, cooperam para a construção das ações da personagem e, portanto, para o efeito que este enredo pode causar no leitor/espectador. Percursos, limites e diagramação são colocados a trabalho da narrativa, em uma demonstração de que o distrito mencionado é uma construção coletiva repleta de simbolismos.

As voltas que Chica dá pela região são, na verdade, uma montagem de memórias e de imaginações, já que ela, enquanto narra, encontra-se em seu palácio. Nesse aspecto, mesmo que pareça ao leitor, a partir do visual, que as imagens retratam a cidade histórica, lado a lado com a realidade daquele momento, o desenho de Nelson Cruz traz o contraste entre a noite (tempo da memória da ex-escrava, de sua movimentação fictícia) e o dia (quando a luz adentra pela janela e irradia luz no mapa da parede da sala, que remete o leitor/espectador para a cidade como um ícone).

O leitor encontra nas imagens os pontos de interesse mostrados pela perspectiva da narradora no espaço citadino e que podem ser identificados por ele como a tentativa individual do autor em reproduzir as cenas vistas pela memória de Chica.

Diante do marco da cidade, a protagonista encena o confronto do sujeito histórico com o objeto da história. O leitor/espectador pode perceber que o recurso de inclinar as figuras da imagem em direções opostas, através do uso deformado da escala, equipara o objeto com o personagem e por isso, o leitor pode se identificar com a proposta da obra em converter Chica em um patrimônio de Diamantina.

Essa transformação é trazida, ao leitor, pela voz da própria personagem, que ao dimensionar a sua importância como senhora do Tijuco, circunscreve na penumbra noturna as possibilidades imaginativas de sair da delimitação de poder pelo qual está envolvida:

Não consigo prosseguir. Lenta e silenciosamente, sinto-me retornando pela estrada do Serro Fino. No mesmo instante, a luz do sol passa pela janela, ilumina o mapa na parede e me traz de volta à realidade desta sala. Ouço o movimento do lado de fora do sobrado e o sussurro na cozinha. Os negros escravizados esperam minhas ordens no novo dia (p. 27).

Sob a perspectiva da ação, essa obra interpõe o caráter construído e encenado de patrimonialização da personagem protagonista e sua impossibilidade de realizar ações fora de determinado espaço. A obra não valoriza a veracidade de suas imagens no texto verbo-visual enquanto patrimônio histórico. E, apesar de ser um enredo construído a partir de elementos da história, ele se abre aos vazios de indeterminação que suas imagens literárias e plásticas podem suscitar alegoricamente no leitor/espectador.

7.2 DIRCEU E A EVOCAÇÃO DA AMADA

Em *Dirceu e Marília*, Nelson Cruz além de retomar um episódio do Brasil colônia, a Inconfidência Mineira, narra o enredo amoroso dos protagonistas. Nessa ficção, a ação principal de Dirceu é a evocação de sua amada enquanto segue para o exílio, em um misto de declarações de amor, memórias e despedida. Em pensamento, beija as mãos de Marília, vê seu desespero, imagina-a saindo a sua procura, enquanto ele, Dirceu, vai ao encontro dela, seu maior tesouro. No entanto, na realidade ele está seguindo para o exílio em uma caravela. O leitor depara-se com o sonho como um lugar onde esse encontro se torna possível. Ao invés de retratar esses importantes personagens como patrimônio histórico, o autor preferiu carregá-los de sentimento e humanidade.

A fala em primeira pessoa parece seguir os moldes do poema *Marília de Dirceu*. O narrador comporta-se como em um diálogo com a personagem. Isso pode ser percebido pelo

uso do vocativo e, dessa maneira, ele parece dar-lhe uma explicação: “sei que minha inesperada prisão naquela madrugada, modificou nossos caminhos, Marília” (p.6). O aspecto remete também à maneira como a voz do poeta árcade ecoa nesse texto e reflete na metacriação de Nelson Cruz.

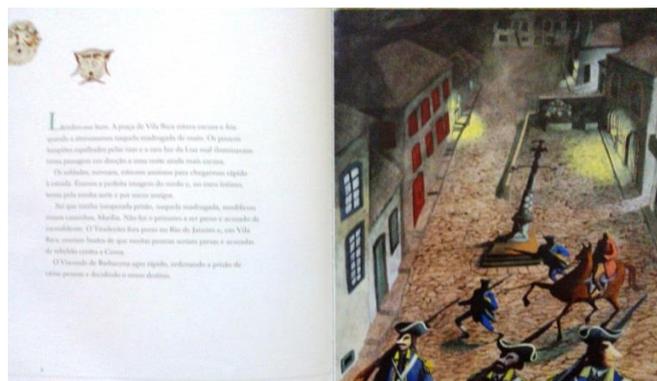
Através do monólogo, o personagem narrador constrói uma imagem de si, de tal maneira que as ações dos protagonistas religam-se com uma característica identificada com o primeiro ciclo das líras gonzaguianas, que é o movimento egocêntrico do pastor Dirceu, interessado em falar de si mesmo, dando depoimento de sua situação pessoal.

O mérito que se repete na adoção dessa forma é a presença do paisagismo mineiro e da autenticidade de aspectos biográficos, históricos. O leitor situa a ambiguidade sobre a qual deve refletir: em nenhum momento da história, o narrador se autodenomina Dirceu e, realmente, a sequência de peripécias contadas poderia ser unida com mais propriedade à biografia do poeta inconfidente Tomás Antônio Gonzaga do que ao desenho do pastor idílico.

Ainda a apropriação do recurso de estilo comum à composição lírica árcade, que é a confusão entre a pessoa factível do desembargador, a sua *persona* literária e a voz lírica bucólica constante nos poemas, gera uma tripartição do sujeito que aqui nem mesmo é fundida sob um pseudônimo explícito, tal qual ocorria no Arcadismo.

O título da obra indica ao leitor a catalisação de formações discursivas operadas no nome Dirceu. Ao mesmo tempo em que contribui para a identificação com um repertório de leitura extratextual, esse elemento oportuniza, inclusive, a introdução de uma série de dados informativos e contextuais em que se dão as ações. Ao mesmo tempo, as muitas ilustrações alongadas para a direita direcionam o olhar do leitor/espectador para a continuidade do enredo e sua esfera onírica.

Figura 68: Note-se o alongamento das figuras para a direita



Essa perspectiva traz ao leitor um dos procedimentos discursivos mais fecundos, na ficção contemporânea, para a dinamização da personagem questionadora. Trata-se, portanto de uma funcionalidade para o andamento da narrativa, que também instala uma perspectiva de tempo enquanto duração, experimentado como realidade subjetiva que transcorre permanentemente, moldando cada momento num ritmo incessante e heterogêneo, refratário a medições.

Em *Dirceu e Marília*, a dicotomia passado-presente é uma questão da perspectiva narrativa, já que a memória do protagonista funciona como um tempo presente no momento em que faz emergir à consciência seus registros e traços de ações que poderiam ter sido vividas. O tempo acaba sendo um presente que emperne devir; o passado existe somente quando presentificado pela memória; e o futuro, anulando-se no horizonte, como o leitor pode observar no exemplo a seguir cuja ilustração está em página dupla, porém com legenda em cada página acima da ilustração.

Figura 69: Ilustração que percorre a página dupla, com vazios em branco abaixo e acima da mesma e com inserção de textos no formato de legendas



A relação das ilustrações com as legendas chamam a atenção do leitor /espectador para o distanciamento que tomam com relação à trama narrativa. Ou seja, nessa construção a perspectiva do narrador personagem adquire sentido de observador das ações dos protagonistas, tanto nas ilustrações quanto no texto verbal e de certa forma, esse aspecto contraria o caráter interativo das legendas e sua conexão com os desenhos.

De fato, poucas vezes indica-se sua articulação mais explícita com o texto verbal ou com a imagem visual que deveriam identificar. Longe de conferir redundância e obviedade, portanto, as legendas são colocadas em condição de indicar pontos de expansão da leitura imagética, ou de apresentar um ponto de vista inusitado – o da elaboração intertextual – que incite uma releitura dos livros com ênfase no seu modo de produção e que por essa característica apontam para a emancipação do leitor.

Dirceu, mesmo sendo preso, espera que sua amada seja a única pessoa corajosa a enfrentar o jugo da Coroa e ir ao seu encontro. As ações realizadas em seu pensamento são apresentadas no texto verbal e o visual traz Marília atravessando uma ponte (fig. 69): “imagino-a corajosamente saindo às ruas para me procurar. Sem saber o que vai encontrar na noite escura (...)” (p.13). Ele dialoga com a sua heroína: “Você é uma sombra passando pelo chafariz e atravessando a ponte onde tantas vezes nos encontramos”. No entanto, o verbal remete a muitas outras imagens, nessas páginas, o que reforça a ideia de que essa construção em formato de legenda está somente na diagramação e não no sentido atribuído a esse tipo de texto.

A ilustração mostra o ponto de vista do narrador, é escura em sua maior parte, retratando para o leitor o ressentimento da voz narrativa, porém, os passos largos, os braços estendidos e a cor vermelha da saia de Marília acentuam a atitude corajosa e desafiadora da moça, deslocando-se na direção oposta àquela que remete à continuidade da leitura e iluminando a ponte por onde ela segue. Assim, o leitor pode perceber que ela reluta em seguir sem seu amado.

As próximas páginas continuam com as ilustrações e as mesmas características, retratando a imaginação de Dirceu de que Marília esteja a sua procura. As carrancas marcam sua presença por toda a obra, contribuindo para a coesão interna do enredo. Na página abaixo, Marília esgueira-se pelas sombras à procura de seu amado, mesmo que haja muitos soldados pelas ruas: “De longe, você vê minha casa cercada por soldados e decide me procurar pelas ruas” (p. 15). Note-se como apenas a figura de Marília aparece mais iluminada na imagem, guiando a direção do olhar do leitor/espectador a imaginar que ela é a única esperança do narrador.

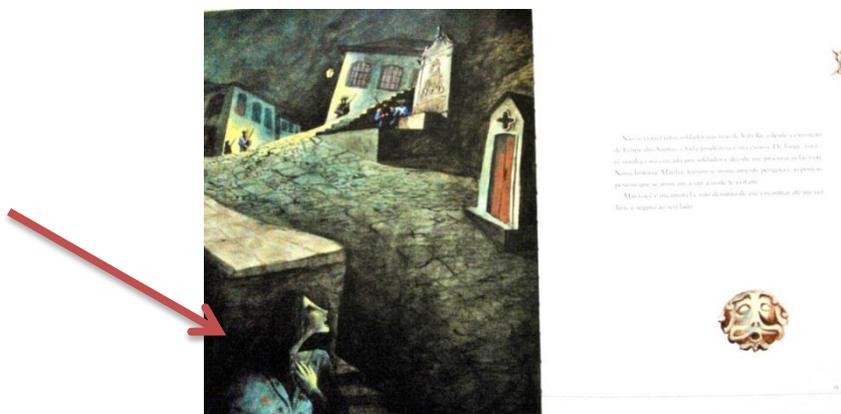
As constantes da composição visual de Dirceu e Marília valem-se, por exemplo, da figuração de uma das cenas clímax da narrativa, isto é, da aproximação imaginária de Dirceu da visão de sua amada, em que vemos exposta a singularidade de Marília. Ao mesmo tempo, o leitor encontra outros pontos de tensão que guiam sua visão ao percorrer a página.

Isso se dá em razão do uso de movimentos convencionais de leitura da imagem, que toma como ponto de partida o canto inferior esquerdo, seguindo na direção do direito, antes de subir pela página.

No caso, a elevação do olhar guia-se pela diagonal, no intuito de passar pelos outros elementos da composição. O desequilíbrio dos componentes da ilustração remete à fidelidade com a percepção profundamente íngreme associada à cidade em que a narrativa é encenada.

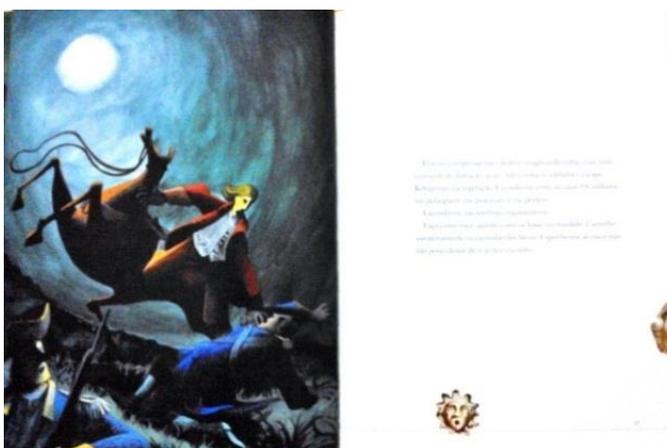
As tensões entre as linhas oblíquas, que podem ser percebidas pelo leitor nas imagens que retratam extratos da arquitetura de Vila Rica, resguardam uma constante subjetiva das ilustrações do autor mineiro, que compõe perspectivas invulgares no livro infantil, pela adoção de variáveis de instabilidade e de irregularidade no plano ilustracional de suas páginas. Veja-se, por exemplo, na ilustração abaixo que Marília está escondida na cena no canto inferior esquerdo, no entanto o ponto de luz chama a atenção do olhar do leitor/espectador para o superior direito, contrariando o movimento comumente da leitura da imagem.

Figura 70: Note-se o direcionamento do olhar da protagonista no canto inferior esquerdo da imagem



Mesmo que Marília deseje encontrar seu amado, conforme a perspectiva de Dirceu, seria muito difícil revê-lo. Ele diz ao leitor que tenta fugir dos soldados, mas é perseguido e preso. Então recorre à imaginação para sonhar por um destino melhor ao lado de sua amada: “Procuro compensar meu destino imaginando outra cena: num momento de distração, reajo, luto contra os soldados e escapo” (p.17). Note-se o movimento circular da cena, à luz azulada da lua, com o cavalo empinado, Dirceu saltando sobre os soldados, que recuam ante seu ímpeto.

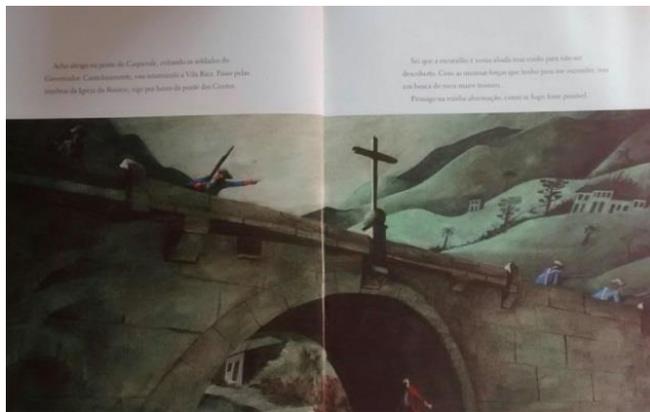
Figura 71: Dirceu a cavalo e o movimento circular na ilustração



Ainda em devaneio, ele imagina que encontra abrigo na Ponte do Caquende, evitando perigos. Passa pelas sombras da Igreja do Rosário, segue por baixo da ponte dos Contos. Ele continua imaginando por onde mais poderia fugir, esconder-se, para, enfim, encontrar sua amada: “prossigo na minha alucinação, como se fugir fosse possível.” (p. 18-19), como o leitor/espectador pode perceber na ilustração, em que persiste o tom escuro, dando corpo à perseguição que perpassa o enredo até aqui.

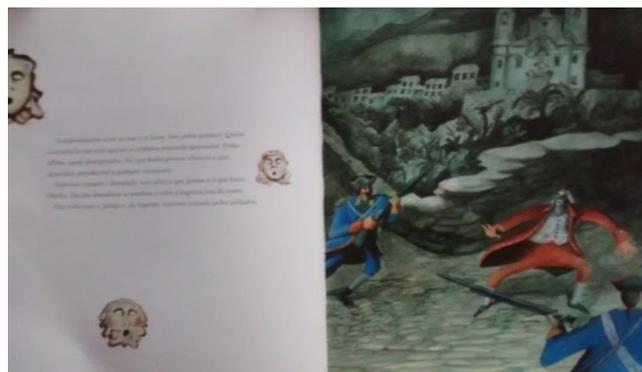
Apenas as cores dos casacos de policiais e de Dirceu são vivas, mas são imagens pequenas, se o leitor atentar para o tamanho da ilustração que ocupa duas páginas. Posto isto, aponta-se que o cenário diz mais sobre as emoções do personagem, do que sua própria representação.

Figura 72: Note-se a cor predominantemente escura da ilustração



Nas páginas abaixo Dirceu continua a fugir dos soldados, mas de repente não consegue mais e se vê acuado por eles: “Não evito mais o perigo e, de repente, vejo-me cercado pelos soldados” (p. 20). A ilustração da página ao lado reproduz este momento e mostra ao fundo a Igreja do Rosário, desempenhando uma função de complementariedade, pois apresenta o que o personagem imagina, situando o espaço em que acontece, o que não é dito pelo texto escrito.

Figura 73: Quando o espaço na narrativa onde se desenvolve a ação está mais detalhado no texto visual



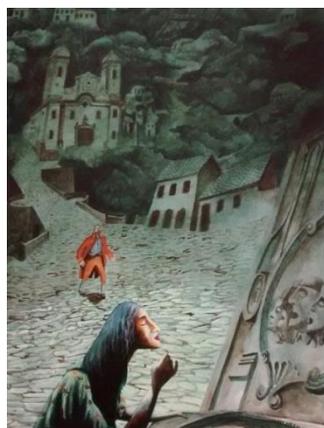
Mesmo encurralado pelos soldados, o narrador se sente intocável, passa por todos de cabeça erguida e ninguém o impede. Observe-se a técnica ilustrativa em *contra-plongée*, com o primeiro plano às escuras e o herói iluminado em laranja, acentuando o caráter idealizado da busca imaginária. Dirceu segue pela pequena Rua da Igreja do Carmo, vê as belas torres da Igreja de São Francisco, a casa do Dr. Cláudio (Cláudio Manoel da Costa) e enxerga Marília junto ao chafariz, descendo destemidamente a rua em sua direção.

Figura 74: O espaço descrito pelo protagonista



A narrativa em primeira pessoa traz agora o regozijo delirante do personagem, já que ele está se aproximando de sua amada, e com mansidão se acerca dela para não assustá-la: “Me aproximo um pouco mais e vejo teu rosto refletido na água. Apenas sussurro: - Marília...” (p.26-27). A ilustração deste trecho remete à origem das carrancas que percorrem as páginas do livro desde o início. Marcam a importância deste local para o casal representado no enredo, como figuras históricas de uma Vila Rica, na Inconfidência Mineira, caracterizada pela arquitetura barroca.

Figura 75: Chafariz cujas carrancas permeiam toda a obra



Ao fundo da imagem, há carrancas barrocas que se supõe serem do chafariz e a mão de Dirceu tentando alcançar a de Marília. Aqui o texto revela que as façanhas do narrador-personagem não foram nada além de um sonho, um delírio, em que ele consegue fugir e vai ao encontro dela, que o espera no chafariz, aproxima-se e sussurra: “– Marília.../ De onde estou, tudo isso eu sonho e vejo, minha bela...” (p. 28-29). O leitor já poderia ter inferido esse desenlace, mas que agora se confirma.

As linhas oblíquas da perspectiva narrativa na outra ilustração reforçam o descompasso dos trajetos descritos para os personagens, no momento, por exemplo, em que Dirceu constrói a imagem de seu encontro delirante com Marília. Já nessa, no chafariz, o ponto de vista do leitor/espectador torna-se frontal e mais equilibrado, por linhas horizontais e formas arredondadas.

E, em coerência com esse ponto de vista, a voz do personagem entra pela primeira e única vez em cena. O leitor percebe o travessão que marca o discurso direto – o clímax da narrativa ilustracional descreve-se pelo repouso harmônico dos pontos de interesse dessa imagem, o principal dentre eles está na representação das mãos dos protagonistas que interagem de maneira a sugerir ao leitor/espectador uma grande atração, em virtude da proximidade com que são colocadas na composição.

7.3 BÁRBARA E O RETORNO HERÓICO DO AMADO PARA A TERRA QUE O BANIRA

A ação de Bárbara inicia-se em meio à noite alta, quando flutua em sonho por sobre São João D’ el Rei, que está envolvida em espessa cerração. À medida que se deixa levar ao encontro do amado poeta, o monólogo dela, apresentada na ilustração como um ser spectral e incorpóreo, fixa a onírica diluição da paisagem conhecida à medida que se aproxima de um ponto em alto mar: a caravela que carrega Alvarenga ao degredo.

No ponto que ela entra contato visual com ele, o leitor depara-se com o registro de seu devaneio: uma ação heroica de retorno do inconfidente à terra que lhe banira, insuflada pela vitalidade de um inspirado poema que ele vai repetindo e reelaborando continuamente a meia voz. As ações da narradora personagem se dão pela força do encantamento que é gerado pela formulação em verso do seu drama pessoal, e assim vão se tornando invisíveis todas as fronteiras que o impedem de mergulhar em sonho e poesia para reencontrar as condições de unir-se a sua bela amada. Nas palavras da narrativa não era mais necessário o porto. O poema

modificara a vida ao redor. Tudo era possível a partir dele. As montanhas são oceano, e no oceano caminhos são abertos para todos os lugares da terra.

A narrativa verbal inicia-se na página seis. De maneira mais específica, pode-se dizer que o narrador é em primeira pessoa e está em um sonho. A voz desde o início parece ser feminina ao leitor/espectador, uma vez que ela está à procura de seu poeta, o que pode ser confirmado pela ilustração que exerce uma função de complementariedade: parte da camisola de mulher e sapatos femininos. A imagem abaixo do texto escrito indica que há informações na página ao lado, já que a figura humana aponta para o lado direito.

Na página da direita pode-se perceber o desenquadramento da ação, uma vez que a personagem narradora que sobrevoa as casas é cortada ao meio, aparecendo somente do tronco para baixo. Para Van der Linden (2011, p. 76), o enquadramento é uma concepção tradicional, acadêmica, da composição. Assim, ao descentralizar o sujeito, o enquadramento pode ser visto como desviante e aponta para o papel artificial da ilustração, trazendo uma proposta ilustrativa inovadora para o livro infantil, apontando vazios que cabem ao leitor completar e que indicam que a ação continua pós-página e a imagem se estende além, inclusive sugere que o sonho não pode ser registrado com limites, já que ele não os conhece.

Figura 76: Desenquadramento da protagonista



Além disso, esse desenquadramento da figura pode estar relacionado ao fato de que as ações são na verdade delírios da narradora. Ela sai do sono, ou seja, acorda, mas continua sonhando: “uma brisa leve retirou-me do sono e conduziu-me em sonho sobre os telhados avermelhados das casas de São João D’del Rei” (p. 6). Ou seja, é algo que foge aos padrões, acordar e começar a sonhar, flutuar, como dito acima.

Nas páginas que seguem, a ilustração fica na página esquerda e o texto escrito na direita. Bárbara, em seu sonho, continua a sobrevoar as fazendas, serras, rios, montanhas. Cruza a Serra da Mantiqueira e passa sobre a imensa Serra do Mar. Novamente a figura de

uma mulher abaixo do texto escrito aponta para a direita, indicando ao leitor/espectador que o enredo segue adiante. E ao mesmo tempo, ela sugere que a personagem (que exerce o papel de narrador) está contando algo para uma plateia, que seria, nesse caso, o leitor da obra.

Além disso, a ilustração da página da esquerda revela o contraponto que narradora traz entre a razão e o delírio, a tristeza e calma, a partir das cores que também constroem o texto da página da direita: “vi as paredes *brancas* destacando contra o *azul escurecido* das serras”; “o rio das Mortes serpenteava entre as montanhas, exibindo sua *luz* na *escuridão* da madrugada” (p. 9, grifos nossos). Essa saturação das cores reforça a dramaticidade das ações, opondo as sombras da madrugada à claridade gerada pela imaginação onírica da narradora.

Ainda na ilustração da direita, abaixo do texto verbal, parece que alguém conta uma história e que há uma plateia. Se essa é uma representação da protagonista, ela parece dar-se conta que para os fatos contados há interlocutores e essa pode ser uma representação do público-leitor.

Figura 77: Imagem idílica da esquerda e recorte da personagem que conta histórias na ilustração da direita

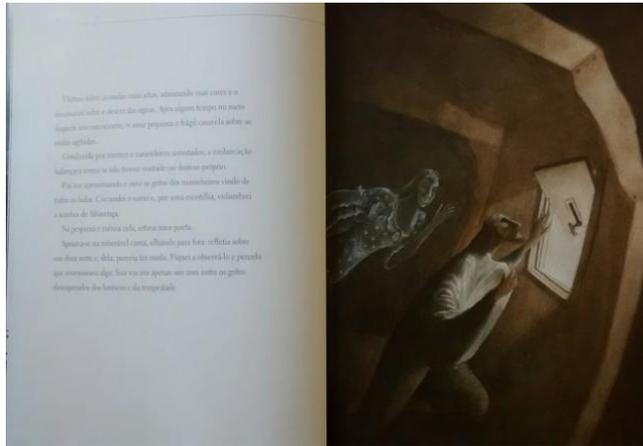


As imagens são idílicas, com visões panorâmicas, já que a personagem em seu sonho flutua sobre os espaços: cidades, montanhas, oceano, e cores escuras, por vezes em tom sobre tom, transmitem durante todo o enredo o sentido de nostalgia, tristeza, por tempos passados. A ambientação faz contraponto com a narrativa verbal, que expressa a expectativa do leitor criança, já que a descrição visual traz nuances adultas.

Na obra o autor transfere o personagem-narrador (através do sonho) para um ambiente limite, uma caravela sob uma tempestade em alto mar, a fim ampliar o desenvolvimento do enredo que seria menos plausível em um espaço normal. A voz narrativa chega finalmente ao oceano e é conduzida sobre ele. Dali em diante só as estrelas são sua companhia. Algum tempo depois, no meio daquele oceano, vê uma pequena e frágil caravela sobre as ondas agitadas. Ao se aproximar, a protagonista ouve gritos de marinheiros por todos

os lados e vislumbra a sombra de Alvarenga. Numa pequena e escura cela está seu poeta. Os tons escuros da ilustração revelam todo o sofrimento profundo do poeta, que por estar neste momento separado de sua amada, parece olhar pela janela na tentativa de encontrá-la.

Figura 78: Note-se o tom escuro das ilustrações que contrastam com o branco da página ao lado



Na página quinze, a narradora aproxima-se mais de Alvarenga e pode ouvir seus sussurros. Fica ali ouvindo a sua voz soar pela cela. Nessas páginas o autor/ilustrador brinca mais uma vez com o desenquadramento das ações, ou seja, a ilustração que deveria ou ser página dupla ou estar na outra página invade o espaço do verbal e a figura da mulher aponta para a parte final da escrita.

A relação imagem versus palavra desempenha, como no exemplo abaixo, a função de complementariedade da ação, pois ela fornece informações que não estão relacionadas no texto. Mas ao mesmo tempo a narradora está nela, diante de uma plateia que assiste a sua narração, e orienta a direção do olhar do leitor/espectador, ao mesmo tempo em que invade a página com texto verbal, mostrando que essa é a narração que ela está a apresentar.

Ao apontar para o texto escrito ela chama a atenção do leitor para as palavras que ele encontrará a seguir. Talvez esteja aí uma das partes de destaque do enredo: o sofrimento de Alvarenga, a sua luta pela sobrevivência, preso em uma cela daquela caravela em alto mar, em meio a uma tempestade, longe de sua Bárbara: “no meio da luta que se travava pela sobrevivência, e sem poder fazer nada, meu poeta procurava inspiração e compunha um poema”; “ficava saudosos: falava de nossa vila, de nossos filhos, das montanhas”; “quando os versos falavam da condenação que o afastara tão brutalmente de nossa vida, o poema se enchia de indignação e tristeza” (p. 15).

Figura 79: A figura da mulher que invade a cena e conta sua história



Segundo Van der Linden (2011, p. 121), quando as ilustrações não convergem com o texto escrito, a disjunção de conteúdos pode assumir a forma de histórias ou narrações paralelas. O texto e a imagem não entram em contradição, mas o distanciamento causador de ironia deixa aberto o campo das interpretações sem que o leitor seja direcionado para um sentido definido. Essa perspectiva proporciona maior atuação do leitor na construção de sentido da narrativa.

Em uma descrição da narradora sobre a produção poética de seu amado, ela parece observá-lo sem mostrar-se. Segundo ela, era tão sublime esse momento que até mesmo a tempestade que assolava o oceano pareceu acalmar-se. Bárbara imaginou que seu poeta sentia sua presença: “se falava de mim, olhava docemente para os lados, como se sentisse algo ao redor. Nesse instante, os versos se enterneciam” (p. 16).

Ao mesmo tempo a narradora percebe que o poema era uma espécie de “entidade”, como um personagem que se relaciona com Alvarenga: “ao percebê-lo entristecido, o poema procurava alegrá-lo, dando-lhe inspiração e conforto. Nesses momentos, meu poeta ameaçava sorrir e, vendo-o alegre, o poema elevava ainda mais sua inspiração, reanimando-o, desfazendo de seu coração as mágoas e a tristeza” (p.16).

No interior da narrativa, uma das ilustrações remete à imagem da capa e atua como uma anáfora, quando se refere a uma ação narrada anteriormente, mesmo que tenha sido no texto imagético. Ela não está relacionada diretamente ao texto da página do lado esquerdo, mas também funciona antecipando o desenrolar dos fatos que se sucederão na caravela.

Figura 80: Repetição da ilustração da capa



Conforme Bárbara, a calma dava-se somente na sua visão sobre o seu poeta, em alto mar; a agitação das ondas soltou as trancas da cela e Alvarenga subiu ao convés e dedicou-se aos versos como se eles fossem sua única companhia sem percebê-la observando-o. Nesse ponto, a narrativa está em terceira pessoa, a protagonista vê a si mesmo: “sua voz espalhou inspiração pela caravela, envolvendo-a num poema encantador”.

A ilustração ao lado do texto escrito parece promover o encontro de Bárbara e Alvarenga. Ela, sempre em seu delírio, o vê agora com menos sofrimento. Parece que ele se liberta não só do cárcere no fundo da caravela, mas também do castigo que a vida estava lhe impondo ao separá-lo de sua amada.

Figura 81: Alvarenga e a reprodução do seu cárcere



A narradora vê inflarem-se as velas e a caravela começa a voltar para o porto de onde tinha partido. Para ela, o poema recriado na alma de Alvarenga era um longo canto de retorno e começou a conduzir também o seu sonho. O poema impeliu a caravela por toda a terra, como se fosse oceano em todo lugar. E o poeta novamente voltou para junto de sua Eliodora.

Figura 82: Note-se que as figuras da página em branco apontando para um retorno



No retorno para casa, em seu sonho, o cenário propõe um jogo interpretativo com o leitor: “as montanhas eram oceano e no oceano se abriam caminhos para todos os lugares da Terra. Os peixes flutuaram sobre as águas e as árvores, invadiram as casas confraternizando-se com as pessoas e os pássaros” (p. 26). A ilustração mostra-se lúdica ao apontar para o uso da imaginação em que ao leitor/espectador é proposto idealizar como o céu poderia se tornar mar e a vida fluir embaixo d’água.

Figura 83: Quando o mar invade o céu



Finalizando o enredo, as páginas vão ganhando um maior colorido. Há um contraponto entre o céu e o oceano que se tornaram um só. O leitor/espectador encontra um colorido vivo que quebra a monotonia das nuances escuras e pode parecer-lhe que, para a personagem, a partir também do constructo verbo/visual, o final se torna mais alegre, já que em seu sonho ela está, enfim, junto de seu amado poeta.

A perspectiva da ação final do protagonista se dá pela última ilustração, cuja representação incorpórea mostra que ele está impedido de dar as mãos à narradora. No fechamento do enredo, o leitor que não se atente para essa imagem como parte fundamental

para o desenrolar das ações pode crer em um outro final dado somente pelo texto verbal ou pela imagem anterior.

A explicação para as ações, por exemplo, presente na abertura da narrativa, no ponto em que Bárbara diz estar sonhando, determina ao leitor que ela se opõe a seu poeta que estava sendo levado para o exílio. Entretanto, a ilustração que conclui a narrativa, exibindo a passagem dele de matéria a vulto, permanece suspensa quanto às fronteiras do sonho. Além disso, esta se refere inclusive à outra ilustração que o leitor já encontrou no decorrer da leitura, reforçando o desencontro entre os protagonistas.

O texto também direciona o leitor no sentido de levá-lo a perceber a morte do poeta, a partir do momento em que no constructo visual, o mar, onde o poeta se encontrava, virou céu e ele passou a ser representado nas imagens como ser incorpóreo, fato que pode explicar ao leitor esse impedimento de um reencontro entre os dois.

Em razão de tudo o que foi dito, pode-se destacar que a ação dos protagonistas de Nelson Cruz se dá tanto pela representação no texto verbal quanto com seu imbricamento com o visual. Torna o trabalho da palavra e da imagem fundamentais para as determinações e vazios na recepção desses textos e para que a obra cumpra o efeito desejado pelo autor. Ainda cabe a análise da perspectiva do leitor, a fim de perceber que receptor está implícito neste constructo verbo-visual e em que pontos das narrativas ele pode atuar.

8 A PERSPECTIVA DO LEITOR EM NELSON CRUZ – O CRIATIVO E O BEM INFORMADO

Tendo em vista a segunda edição das obras de Nelson Cruz pela editora CosacNaify (2007), é possível afirmar que se, de um lado, são obras que têm logrado sucesso perante o público infantil, constituem, ao mesmo tempo, fonte de prazer e conhecimento para leitores jovens e adultos, em função do alto nível de criação e de consciência crítica que a caracterizam a produção deste constructo verbo-visual.

8.1 O LEITOR CONFIGURADO NA ESTRUTURA TEXTUAL

Pode-se dizer que o leitor implícito configurado na estrutura textual do *corpus*, embora preveja, predominantemente, o leitor- criança, abarca leitores de todas as idades. Na concepção de Iser (1996, p. 73), o leitor implícito, enquanto estrutura embutida nos textos, “materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis”. À concepção do leitor implícito associam-se a estrutura do texto e a estrutura do ato: a primeira diz respeito à intenção, estabelecendo o ponto de vista para o leitor; a segunda corresponde ao preenchimento, a partir do qual o leitor, em face das perspectivas matizadas que o texto oferece, constitui o horizonte de sentido. Sob esse viés, ao ler *Chica e João*, *Dirceu e Marília*, e *Bárbara e Alvarenga*, estaremos atualizando uma determinada parcela do leitor implícito, uma vez que cada leitor preenche diferentemente os vazios de que se compõe a obra.

Dessa forma, considera-se que a interação texto/leitor de que fala Iser (1996) e outros teóricos voltados para a recepção tem início já a partir do próprio título. Nesta perspectiva, Nelson Cruz é particularmente curioso porque *Dirceu e Marília* já traz também uma provocação no título, que remete a outra obra literária, nos vazios trazidos pelas primeiras ilustrações, em que o leitor não sabe se o que vê são montanhas ou um mar, na epígrafe, com a citação de *Marília de Dirceu*. O leitor é chamado a participar, desde o princípio. Mais que isso, é chamado a pensar, mostrando desde a primeira aproximação, sem titubeios, que o objeto livro, em questão, trata de uma coisa específica que é a linguagem e sobre a qual há que realizar ações específicas. Essa consciência da linguagem e do movimento, da ação necessária por parte do leitor, fica explícita em Nelson Cruz.

Em *Dirceu e Marília*, há uma problematização já do conteúdo e da forma, começando pelo título, em que os protagonistas, se fossem personagens de outra obra literária,

viriam apresentados de maneira inversa. *Marília de Dirceu*, agora fica igualada a ele, como um par e não como uma mulher cuja posse pertencia ao amado, ideia que no texto original é reforçada pela preposição “de”.

8.2 QUANDO O TEXTO EXIGE A ATUAÇÃO DO LEITOR

Considera-se, pois, da maior importância perceber que em uma obra destinada a leitores criança, especialmente quando se trata das três obras do autor mineiro, que a problemática deste constructo verbo-visual vai além do tom, do tema, do modo de organizar as ilustrações e textos verbais. E mais, que ao exigir a ação do leitor a fim de completar vazios, traz qualidade estética para a literatura destinada aos pequenos.

Sendo assim, nada mais coerente que uma nova literatura leve em conta alguma indefinição, o que exige, por sua vez, a participação do leitor. Em última instância, o conjunto das atribuições de sentido a Dirceu (personagem de Tomás Antônio Gonzaga e pseudônimo desse autor) é que dá, no limite, o “verdadeiro” sentido a Dirceu (de Nelson Cruz), ou seja, a multiplicidade, que contém a apropriação de outros textos, a variação e a adaptação, podem ser constituintes, ao mesmo tempo, da estrutura e do gênero identificador e, como consequência, do protocolo de leitura para a obra.

Na esteira, portanto, da “maestria no aproveitamento de outros textos”, ou seja, da construção do objeto ficcional, de parte de Nelson Cruz, verifica-se que há uma coincidência de procedimentos entre o aproveitamento do material da história, da literatura e das artes plásticas. É um processo de construção que se pode chamar de bricolagem, na medida em que este aponta para uma convergência coesiva de todos os recortes que fazem parte do relato, o que ocorre nas três obras.

Nessas obras, narradas em primeira pessoa, e com uma ou duas intromissões de uma terceira voz, e com a perspectiva do narrador da imagem também como observador, a múltipla focalização, observada nos diferentes pontos de vista apresentados, estimula o leitor para que realize a combinação dos diferentes segmentos textuais. Isso decorre do fato de que a estrutura básica do texto consiste, segundo Iser (1999), em segmentos determinados interligados por conexões indeterminadas, de modo que o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está. O não-expresso impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso, expresso esse que também se desenvolve quando o leitor produz o sentido indicado (ISER, 1999). É nessa medida que se pode afirmar que a obra de arte não é algo dado, um produto pronto e acabado

que cabe ao leitor apenas consumir; mas, ao contrário, é algo produzido em um trabalho de parceria entre texto e leitor.

Os narradores de Nelson Cruz levam o leitor pela mão, dirigindo-o, ao selecionar paisagens, sensações, descritos tanto nas ilustrações como no texto verbal. É através do narrador e das imagens que remetem à Minas Gerais da época da Inconfidência que o leitor percebe a paisagem, os elementos que serão observados.

A narração, em sua grande parte, nas obras do autor mineiro se centra em primeira pessoa, como já dito, e poucas vezes há a intromissão da voz em terceira pessoa, por isso o leitor tem a sensação de estar em diálogo com o protagonista. A partir dessa identificação, a sensação é de que o narrador o chama para o texto, tornando-o confidente do tom memorial das narrativas. Por isso o foco narrativo se abre e vozes possíveis são incorporadas, deixando que o leitor (das mais diferentes referências culturais e de várias idades) desfrute do texto, naquela perspectiva de emancipação do leitor que se constrói, ou deveria construir-se em paralelo, mesmo que não emparelhada, com a construção das obras.

Sentir-se ou não representado por Chica, Dirceu e Bárbara é outra questão. No entanto, a partir deste *corpus* tende-se a interpretar duas frentes: a da forma, voltada para a compreensão dos leitores do texto verbo-visual, e a do conteúdo, pertinente ao tema, a princípio mais adulto, ao trazer personagens históricos numa perspectiva mais humanizada. Dessa forma, torna-se um desafio pensar no leitor/espectador como especificidade dos textos de Nelson Cruz capazes de configurar esse leitor no processo mesmo de ficcionalização.

Na tessitura narrativa de Nelson Cruz diferentes performances de leitores podem ser observadas, na medida em que o foco mais aberto permite que as dissidências e as identificações apareçam. Esses leitores são chamados a participar, a colocar-se diante dos fatos representados, simplesmente porque não há uma mão autoritária a dirigir o foco narrativo, mas a narração em primeira pessoa, que torna o leitor seu interlocutor, quase um “amigo”. Inclusive no texto visual a perspectiva de representação na imagem também é na maioria das vezes a do narrador, fato que reforça essa parceria de confessar ao leitor suas memórias.

As citações de outros autores como em Chica, por exemplo, traz a visão de alguém que está de fora do texto, mas que também mostra a visão do narrador sobre a protagonista. Como em Cecília Meireles, no trecho de Romance XIV que diz “É a Chica da Silva: é a Chica-que-manda!”. Há por esse fato a inserção de diferentes perspectivas: a da narradora sobre si, e a de outra voz, sobre o fato de que esta não é qualquer Chica, mas aquela que possui certa autoridade.

Dessa forma, os leitores não terão que assimilar somente o julgamento que a narrador traz de si, além do fato de se trazer para o leitor uma protagonista Chica, que manda, e não a versão e vivência de Chica como escrava. Esse aspecto faz com o que o leitor, no mínimo, pense a respeito.

“Chica que manda” emite um juízo de valor, ou seja, não quer dizer nem malvada, autoritária, nem boazinha, benevolente; apenas o processo de passagem de uma escrava negra à senhora que parece estar presa ao lugar onde ela tem poder, “manda”. Diga-se de passagem, um processo original, na contramão do herói burguês europeu da época da Inconfidência.

Seria fácil aceitar essa proposição, se o leitor também se assumisse como um cidadão que pode passar por uma ascensão social, portanto, com pontos de contato com Chica, no que ela apresenta de traço positivo: o amor à família, a resignação pelo sofrimento do negro, ou negativo: o apego aos seus bens e à vida de senhora que leva no Tijuco.

No entanto, essa possibilidade pode ser difícil de ser aceita, e, neste sentido, a proposição é lida como provocação, o que não deixa de ser uma característica atual e que tem a ver com o fato de a raiz africana não ser claramente aceita - uma identidade que se afirmou cada vez mais na porção europeia, com alguma oscilação (na 2ª metade do século XX) em direção à afirmação da africanidade.

Os graus de amálgama serão sempre difíceis de avaliar, até porque os níveis de adesão a uma ou outra cultura dependem muito das influências externas e das escolhas que vêm determinar as diferentes poéticas. O relevante desta abertura do foco narrativo que possibilita múltiplos sentidos está justamente na impossibilidade de o leitor decidir se o caráter da protagonista Chica, por exemplo, é negativo, positivo ou híbrido.

Cada leitor julga de acordo com sua própria experiência de leitura. Todos terão razão e nenhum terá exclusividade sobre essa atribuição; entretanto, todos terão que atribuir um sentido à citação de Cecília Meireles, que deverá fazer jus ao texto como um todo.

O fundamental dessa afirmação deriva da constatação de que, neste caso específico, o leitor tem que participar, ou não haverá leitura (igual à atribuição de sentido). Esse parece um marco importante na constituição de uma literatura que leve de fato e radicalmente a ação crítica do leitor para a atividade de leitura. Não aquela que se impõe automaticamente, mas que é potencializada pela linguagem.

Dentre as várias focalizações, o ângulo predominante recai sobre os próprios protagonistas, pois o narrador se detém mais demoradamente nas alegrias e nos conflitos interiores de si mesmo, filtrando seus pensamentos, dúvidas, sentimentos e inquietações. E se o narrador se detém mais em determinada personagem, outras figuras podem aparecer meio

apagadas, posto que percebidas do exterior. Isso, no entanto, não é um defeito, pois, desse modo, cria-se uma grande lacuna em relação à interioridade das personagens secundárias, cabendo ao leitor preenchê-la, através da interpretação das ações e do estabelecimento de conexões entre as diversas perspectivas que o texto fornece. Isso porque, segundo Iser (1999), o texto é um sistema de combinações e esse sistema abriga um lugar para o leitor, que deve realizar as combinações.

Tomando-se como base a análise do primeiro trecho verbal do autor mineiro em *Bárbara e Alvarenga*: “Uma brisa leve retirou-me do sono e conduziu-me em sonho sobre os telhados avermelhados das casas de São João D’el Rei”, que se transformou num “*topos*” como o “Era uma vez...” dos contos de fada e tem com ele, evidentemente, óbvia conexão, ao mesmo tempo em que o espaço conhecido é o citado, o espaço no qual realmente a protagonista narradora se encontra, e deixa claro em suas palavras, é o espaço do sonho, um lugar que passa a ser desconhecido.

Observa-se que houve um processo de recriação neste trecho do enredo, que está basicamente nas ilustrações, cuja produção remete às figuras criadas por Rugendas. Isso se explica pelas diversas associações (variações, adaptações) que o autor produz para se expressar como tal realiza. Uma delas se refere à associação do herói que se aproxima do leitor pela narração em primeira pessoa, e a visão do espectador, que em conjunto com a protagonista se vê representada na cena da ilustração, como uma sombra que voa por sobre São João D’el Rei.

Assim, o narrar da protagonista se soma ao contar dos contos de fadas (o lugar do enredo é em um sonho, um espaço desconhecido), se soma ao dialogar (tradição oral, cujo narrador fala em primeira pessoa) e o resultado é essa estrutura de um constructo verbal, cujas linguagens trabalham a favor da atuação de determinado leitor e que, do ponto de vista da gênese, está já bastante estudado, mas não está do ponto de vista da recepção.

De acordo com Zilberman (1982), o recurso aos comentários ou a afluência de lacunas são os polos entre os quais o narrador oscila, e a quantidade de um ou outro evidencia o tipo de domínio que exerce sobre a decifração da história. Como observa a pesquisadora, essa circunstância revela o trânsito do âmbito ficcional ao social – da personagem ao leitor implícito que, embora uma projeção do texto, é um lugar que vem a ser assumido por um leitor real. É, pois, da manipulação do leitor implícito que se passa ao controle sobre um ser humano – uma criança. Deste fato decorre o nível ideológico do texto, revelando o caráter eventualmente dominador da literatura. Por exercer a atividade desencadeadora da narrativa, o

narrador é a figura-chave desse processo; entretanto, o ato primário invoca o leitor, dando-se a comunicação somente quando avultam os dois sujeitos.

Os narradores de Nelson Cruz evitam o recurso aos comentários e a emissão de juízos de valor a respeito de outros personagens, mas como eles falam do que sentem, por vezes dizem: “tudo isso vejo, minha bela”, mas não fazem julgamentos em relação aos eventos narrativos. É evidente que se assim procedessem, estariam sendo autoritários, uma vez que direcionariam a interpretação, ao dar ênfase somente ao próprio ponto de vista. No entanto, o autor do *corpus* evita o dirigismo, ao adotar uma postura ideológica mais liberal, presente na relação do texto verbal e no visual, que confere voz e espaço ao leitor pelo distanciamento, principalmente presente nas ilustrações.

Desse modo, ampliam-se as possibilidades de decifração do texto e, portanto, as possibilidades de sua atualização por parte do leitor. Entre os recursos literários que condizem com a postura adotada pelo narrador, podem ser citados a presença de poucos, mas significativos recursos como o diálogo, a partir do uso discurso direto e por um abundante discurso indireto livre nas ilustrações. Nessa proporção, são as próprias personagens protagonistas que se apresentam aos olhos do leitor, através de suas falas, atitudes, pensamentos e emoções.

E, uma vez que é abolida a tutela de um narrador que explica todos os fatos, o texto cria uma vasta gama de sugestões que delega ao leitor a função de interpretar os possíveis significados da história, mediante o subsídio de sua pré-compreensão do real e das convenções literárias trazidas por seu repertório.

No que diz respeito à construção espacial, aparecem espaços abertos (como o mar, as montanhas, a floresta de araucárias, as ruas dos ambientes urbanos), fechados (como as caravelas onde são aprisionados Dirceu e Alvarenga e a casa em que aparentemente vive também presa a Chica da Silva) e os de fronteira (como portas e janelas, perceptíveis a partir das ilustrações), e, entre estes, podemos constatar, de um lado, a presença de espaços urbanos, naturais e sociais; e, de outro, espaços simbólicos e fantásticos.

Sendo assim, no terreno ficcional por onde transitam as personagens, tais espaços não exercem apenas a função de cenário, pois, frequentemente, comportam leituras simbólicas e sociais, diretamente relacionadas às situações vivenciadas pelas personagens, à sua interioridade e ao contexto social em que se encontram inseridas.

Como não aparecem, detalhadamente, muitas indicações geográficas a respeito de tais espaços, é na consciência do leitor que serão formadas as representações imaginárias de que fala Iser (1996), que, por sua vez, irão gradativamente se enriquecendo à medida que a

leitura do constructo verbo-visual avança. No processo de formação de representações, tais espaços encontram eco nas vivências do leitor, que poderá, assim, se identificar com os cenários representados e, em sua imaginação, recriá-los em qualquer lugar, real ou idealizado, ou ainda reporta-los às referências extra-textuais utilizadas por Nelson Cruz para sua produção.

É através desse processo que os espaços ficcionais acabam por criar vazios em que o leitor possa atuar. Entre os vários tipos mencionados nos enredos, merecem destaque os fantásticos, na medida em que mobilizam mais intensamente a imaginação e o intelecto do leitor, na busca dos sentidos possíveis. Dentre eles, podemos citar o mar que vira céu, ou o céu que vira mar, em *Bárbara e Alvarenga*, e as ondulações que viram montanhas e depois viram mar em *Dirceu e Marília*.

Os heróis de Nelson Cruz não são “arremedos” dos heróis trazidos pela História escolar ou pela ficção. Eles são, sob a ótica do autor mineiro, pessoas comuns cujo heroísmo é possível, mas que também são humanos em sua essência, e como tal padecem, amam, passam por dificuldades e “até mesmo” morrem.

No entanto, o que interessa de fato é saber a serviço de quem está essa multiplicação de perspectivas. No caso de Chica, está a serviço do leitor, porque na comparação com outras Chicas da ficção, há uma constante nas diferentes versões e o contraponto dela com a Chica-que-manda não constitui uma escolha casual, mas um modo de repercutir na obra o sentido crítico sempre adaptado e atualizado de acordo com o momento e o lugar da representação da protagonista nas diversas obras em que aparece. Esse sentido crítico, além de funcionar como válvula de escape das tensões populares, estabelece entre a protagonista e o leitor uma interação, que vai além até mesmo do diálogo propriamente dito.

Mais do que isto, o leitor pode tomar posição a favor ou contra, às ações dos protagonistas, o que acaba por reforçar ou liberar preconceitos, pode ridicularizar os poderosos da coroa portuguesa e até a própria sociedade que inúmeras vezes figura personagens históricos como heróis, vistos somente por esse ângulo e também há a possibilidade de através da temática da obra *Chica e João* brincar com um tema que ainda é alvo de muitos preconceitos na sociedade brasileira.

Há, no entanto, outras formas de estabelecer diálogo com o leitor, extraídas das manifestações culturais pesquisadas e incorporadas por Nelson Cruz, como as ilustrações construídas a partir de descrições da época, imagens das artes plásticas e de fotografias atuais do espaço em que se deram as ações. Tende-se a reconhecer, neste sentido, que o autor mineiro considerou as possibilidades concretas de um público implícito: um leitor criança

mais afeito à oralidade, com relativa experiência de leitura, mas não com repertório igual ao dos textos. O fato o levou a esclarecer, aos que desconheciam o seu processo de produção, no final das obras, a história daquela ficção, explicando como pensou a três obras do *corpus*, e qual foi a sua base para a recriação da linguagem imagética do povo de Minas Gerais e da linguagem verbal de textos históricos que remetem ao período do Brasil colônia.

8.3 A INAUGURAÇÃO DE UM TIPO DE COMUNICAÇÃO COM O LEITOR CRIANÇA

Os diferentes modos de aproveitamento dos elementos da realidade operados por Nelson Cruz (assimilação, justaposição, reelaboração), não apenas inauguram um tipo de comunicação com o leitor infantil, como as gradações implementadas no processo de construção desses modos, mas desafiam o leitor a uma recepção nova, desconhecida, até então.

O constructo verbo-visual do autor mineiro se coloca para uma gama variada de leitores com diferentes competências de leitura, o que pode gerar uma maior ou menor comunicação. Posicionando as obras do *corpus* no contexto da literatura brasileira infantil, pode-se dizer que Nelson Cruz considera que as velhas matrizes utilizadas nos modos de recriação são conhecidas do público criança, porque são praticadas na comunicação lúdica e proveniente de fontes orais e, portanto, perfeitamente identificáveis pelo leitor.

Entretanto, esses modos reelaborados exigem um esforço adicional, por parte do leitor, pois estão servindo a novos propósitos, aos da escrita do livro de literatura infantil, ainda que continuem ligados ao gênero histórico ficcional.

Assim, no primeiro modo, o leitor (supostamente um ouvinte informado) pode perceber ou identificar com certa clareza e facilidade as fontes originais dos eventos ou episódios narrativos tanto no plano verbal quanto no visual. No segundo modo, essa percepção já não é tão imediata, pois exige certo grau de abstração combinado com informação prévia (repertório), e no terceiro modo, supõe-se um mais apurado grau de todas as habilidades de leitura, pois a fusão dos elementos é muito mais densa, resultando em expressões e imagens, cujo tom paródico aos textos históricos, imagens das artes plásticas e textos ficcionais requerem do leitor uma participação mais ativa, criativa mesmo e não apenas identificativa ou interpretativa, como nos casos anteriores.

As narrativas de Nelson Cruz, do modo como estão construídas, supõem um leitor tão criativo quanto o próprio autor, pois o que está em jogo é a atualização do processo de

construção dos enredos históricos e dos motivos que gerarão novos e originais eventos narrativos, num processo infinito de criação.

Este reviver e reatualizar a história e a memória lúdica é inequivocamente uma forma de valorizar a humanidade do sujeito histórico brasileiro que já está referendado na História como herói. O autor mineiro subsume vários registros da cultura com suas características de uma região e uma época, organizadas pelo narrador de forma a estabelecer algum contato com o leitor.

Além disso, a linguagem das várias manifestações que formam o repertório dos textos de Nelson Cruz nomeia protagonistas, formas, gestos e modos dos “brasileiros da época da Inconfidência Mineira”. O que a linguagem fabrica tem uma existência tão sólida quanto, no domínio da vida, as fabricações do artesão, o que nos leva a pensar sempre e mais profundamente na experimentação que foi e é ainda esse texto e que desafios ele continua propondo ao leitor.

Trata-se de uma experimentação do ponto de vista cultural, do ponto de vista de uma nova forma de fazer literatura, de pensar o nacional, de fazer literatura brasileira e especialmente a literatura infantil ilustrada, uma expressão original do pensamento crítico fundado em amplo e meticuloso estudo das manifestações culturais da literatura brasileira, que Nelson Cruz reinterpreta. Ele mostra uma especificidade da História do Brasil, em que a apreensão da psicologia do cidadão está aliada ao conhecimento de sua ancestralidade.

Dessa maneira, a somatória de estilos, linguagens e paródias de discursos vários geram uma obra nova que, em seu tempo de produção, mostra um “sintoma de cultura”, o que resulta em textos de exigente valor estético destinados aos pequenos leitores.

Essa construção original, alimentada de subjetividades várias que acenam para uma busca de identidade do herói brasileiro, desenvolvida não como síntese, mas como análise, mostra que o caráter investigativo utilizado na produção das obras também procurou representar os vultos históricos sob outro viés, para desinquietar o leitor visado.

Ou seja, evidencia-se que nos processos de ficcionalização do leitor no texto, uma boa dose de diálogo com quem lê tem sido necessária e isso não é privilégio da literatura infantil. Neste caso, no entanto, o leitor tem a oportunidade de experimentar, junto com o narrador-protagonista, o estado de sua subjetividade do qual Chica, Dirceu e Bárbara são representantes.

8.4 O LEITOR INFORMADO DE NELSON CRUZ

Nelson Cruz, ao compreender o papel da história e da ficção como fonte para a sua produção, projetou a possibilidade de comunicação de suas obras, tendo em vista aspectos da recepção, cuja prova está na sua crença em promover a humanização dos protagonistas já conhecidos e a partir daí recontar a História do Brasil sob outro ponto de vista – o da própria personagem.

Nessa perspectiva, faz todo sentido lembrar, reviver, atualizar a experiência dos vultos históricos, sua luta, seu sofrimento e seu fim, que produziram um modo de ser característico, que ainda precisa ser mais bem compreendido.

Pode-se pensar, por exemplo, que em *Chica* está guardado um Brasil mais profundo do que os poucos registros da época, de sua vida de escrava e depois de senhora, ou de qualquer outro texto ficcional que a tenha reproduzido. Nela está guardado um modo de ler que se pode alcançar quando não formos mais colonizados, quando o brasileiro se reconhecer como tal e, portanto, puder se afastar do pertencimento a algum colonizador, como a escrava que mesmo tendo alcançado a sua liberdade, não sabe desfrutá-la. Para tanto, há que se mergulhar em águas ainda não filtradas.

Essa coerência entre o modo de construção e o modo de recepção responde ao ideal. Por isso, pensa-se que Nelson Cruz pressupunha uma atividade de leitura tão rica e complexa em relação a suas obras quanto foi a sua criação.

Essa pluralidade da matéria narrativa verbo-visual que projeta, a sua vez, uma pluralidade de recepção é que reforça em certa medida o fato de que há uma potência muito fecunda nos protagonistas do autor mineiro, que seguirá frutificando em outros tempos e paisagens.

Além disto, há a positividade modernista de dar saltos em direção ao futuro, de provocar novas e potentes transformações no modo de interpretar o Brasil e o brasileiro e de produzir arte literária com qualidade estética para as crianças que auxiliem na construção de um maior prestígio e espaço para a literatura destinada a esse público.

Contudo, exigirá do leitor real preparar-se para desfrutar das possibilidades deste texto. Nestes tempos em que se pretende facilitar Machado de Assis para que o leitor ingênuo tenha acesso a ele, as obras de Nelson Cruz seguem projetando um leitor informado, provocando os leitores a aceitarem o desafio.

No entanto, para que essa provocação alcance o leitor, o autor defronta-se com o problema da assimetria, já que ele é um adulto que escreve para leitores crianças. Então

alguns elementos adaptativos podem ser empregados a fim de que haja a comunicação dos modos de recriação da realidade com o leitor infantil. Por isso o autor se preocupa em revelar seus processos de criação, sua pesquisa de fontes, assim como se vale de algumas fórmulas já consagradas no conto infantil, tais como os deslocamentos fantásticos, e do diálogo em primeira pessoa, para aproximar-se de um leitor cujo repertório está ainda em formação.

9 O PROJETO EMANCIPATÓRIO EM NELSON CRUZ

As obras de Nelson Cruz, vistas como um sistema de perspectivas do narrador, das personagens, das histórias e do leitor, permitem que, durante a leitura, seja lançado um novo olhar sobre o narrativa e sobre o objeto estético que emerge da interação dessas perspectivas internas. Dessa forma, o repertório do texto se qualifica de acordo com as perspectivas, que se diferenciam por valor e exemplaridade.

As perspectivas representam normas e valores que regem o mundo da ficção e o sentido da leitura se constitui na interação delas e suas diferentes representações por aquele que lê. No caso da literatura infantil, a interação entre texto e leitor é assimétrica e por isso, ao produzir livros para crianças, o autor procura dialogar com esse leitor e ao mesmo tempo preocupa-se com a sua emancipação, colocando-o frente a novos conhecimentos, oferecendo-lhe representações alternativas do mundo ou outras possíveis versões da verdade, ampliando assim seus horizontes de expectativas.

O autor mineiro buscou informações e dados da realidade histórica do Brasil, da literatura e da arte em geral para construir seus enredos, defrontando-se com a necessidade de valer-se de um processo adaptativo a fim de alcançar o leitor criança.

As adaptações¹⁷ podem ser feitas com base em quatro procedimentos a fim de adequar ao público alvo: a adequação do assunto, forma, estilo e meio. No entanto, durante esse processo, o autor não pode desconsiderar que, mesmo diminuindo a assimetria entre escritor adulto e leitor criança, o repertório do texto deve ser capaz de provocar a emancipação, a partir do alargamento dos horizontes de expectativa do público visado. Considerando a indicação de leitura das obras de Nelson Cruz, a partir dos nove anos, a criança, nessa fase, poderá ter poucas informações sobre o tema das obras. No entanto ela, baseada em outras leituras, terá conceitos de leitura, trato com o livro e expectativas em relação ao estilo, a forma e o meio em que se apresentam obras destinadas à infância.

9.1 CHICA E O AMOR IMPOSSÍVEL

Para contar o enredo do casal Chica e João, Nelson Cruz depara-se com a história de uma personagem que viveu sob uma condição indigna de escrava, mas deixou sua vida

¹⁷ Zilberman (1998), a partir de Göte Klimberg, aponta como procedimentos empregados na adaptação de objetos culturais para a infância, a adequação de assunto, forma, estilo e meio, com a finalidade de diminuir a assimetria entre o autor adulto que produz a obra e o leitor criança, o receptor.

registrada na história de Minas Gerais. Mesmo com dados sobre ela, muitos mistérios rondam a sua biografia: o fato dela e de João viverem em uma sociedade racista, opressora e em condições totalmente adversas em relação à união dos dois, pode ter dificultado encontrar maiores detalhes sobre sua vida.

Para aproximar as personagens do seu público, Nelson Cruz procurou deixar de lado a preocupação com os fatos essencialmente históricos e criou uma Chica que dialoga com o leitor sobre sua essência humana e sua vida pessoal e, mesmo que tenha se tornado quase um “patrimônio histórico” de Minas, ela vê-se a si mesma com certo distanciamento.

Para tornar o assunto¹⁸ mais atraente ao leitor e ao mesmo tempo ampliar seus horizontes, o autor/ilustrador considerou que a compreensão de mundo do infante, bem como suas vivências, são limitadas. Por isso restringiu o enredo quanto ao tratamento de temas como a violência praticada com os escravos e apenas colocou uma vaga lembrança de Chica como escrava. Além disso, não se deteve em problemas que o casal deve ter enfrentado por sua desigualdade social e racial.

Os contrastes entre o casal podem ser encontrados pelo leitor/espectador, de maneira sutil nas ilustrações dessa obra, por exemplo, como no recorte da imagem abaixo, em que as mãos dos protagonistas se atraem perante o mapa do Distrito Diamantino. A oposição se dá na cor que aparece nas mãos retratadas e na ornamentação da mão de João que está envolta em vestimentas e a de Chica, que traz um ornamento tipicamente de origem africana confeccionado com contas.

Figura 84: A atração das mãos dos protagonistas



¹⁸ Para Defina (1975, p. 75-76), o assunto seria o título interno da obra de ficção. A ideia substancial do romance, sob o qual irão rodar o argumento e o tema, e, com eles, todo o fato narrativo ampliado dos mesmos, com seus demais elementos. Acrescenta ainda que, o assunto é a realidade objetiva da obra literária, e que se transformará em objeto da criação artística.

No entanto amplia os horizontes de expectativas do leitor quando trata, por exemplo, de uma história cujos protagonistas não foram felizes para sempre, já que este leitor (considerando-o a partir dos nove anos) pode ainda estar acostumado com narrativas nos moldes dos contos de fadas com heróis e heroínas que sofrem no decorrer do enredo, mas cujo desfecho é somente alegria.

Chica conta que os seus estão distantes e ela se vê impossibilitada de ir ao encontro deles: “A natureza deste lugar parece me dizer que não há como abandonar o sobe-e-desce dos morros e o vaivém deste vento leve. Como um diamante que não pode ser extraído da terra, permaneço no Arraial do Tijuco, no centro do Distrito Diamantino.” (p. 29). Este molde usado por Nelson Cruz pode mostrar ao leitor que a vida humana não está repleta de alegrias, mas que também tem tristezas e que histórias de amor nem sempre acabam com os apaixonados ficando juntos para sempre.

Portanto ele pode ir se acostumando com as decepções, desilusões e desencontros da vida amorosa, ampliando assim as suas expectativas. Além disso, o mesmo que sucede a Chica ainda ocorre com os protagonistas das outras obras do autor mineiro, Dirceu e Marília e Bárbara e Alvarenga, cujos protagonistas também chegam ao final do enredo afastados por situações que fogem a suas vontades.

A alternativa para resolver o desencontro foi, como em *Bárbara e Alvarenga*, trazer o protagonista para o ambiente familiar do leitor criança através do sonho. Esse retorno à casa agrada muito ao leitor infantil, pois segue o molde das obras clássicas destinadas a esse público¹⁹. No entanto ele pode perceber que esse retorno não se dá no plano físico, mas é apenas o anseio de Bárbara, e que esse é um enredo parecido com o dia a dia das pessoas, sejam elas adultos ou crianças, repleto de desencontros e separações.

A obra convida a criança leitora a se identificar, numa relação positiva, empática, com o ponto de vista da narradora/personagem, que se emancipou, viveu uma história de amor, mas não se esqueceu das dores dos escravos. Viu horizontes maiores, mas teve que viver nos limites do Tijuco, um universo escravocrata do século XVIII. Esse aspecto deve ser destacado, pois está narrativamente vinculado à articulação entre palavra e ilustração, uma vez que o discurso é apresentado em primeira pessoa e as imagens são produzidas a partir do ponto de vista da heroína. As ilustrações são intercaladas entre a página nobre, a da direita, e a da esquerda e também em página dupla.

¹⁹ Como em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol (2005), em que a menina aventura-se ao cair no buraco e chega a um mundo fantástico, mas volta para casa no final do enredo, assim como Dorothy em *O Mágico de Oz* de L. Frank Baum (2002), em que é levada por um furacão a uma terra distante, mas que consegue finalmente ir ao encontro dos seus, no desfecho da narrativa.

Essa diagramação escolhida pelo ilustrador/autor, que inverte as páginas reservadas ao texto e à imagem, conforme Van der Linder (2011, p. 84-85), perturba os hábitos e as expectativas da criança, concedem mais peso às mensagens e estimulam uma leitura mais dinâmica.

9.2 DIRCEU, O HERÓI QUE CONVERSA COM O LEITOR

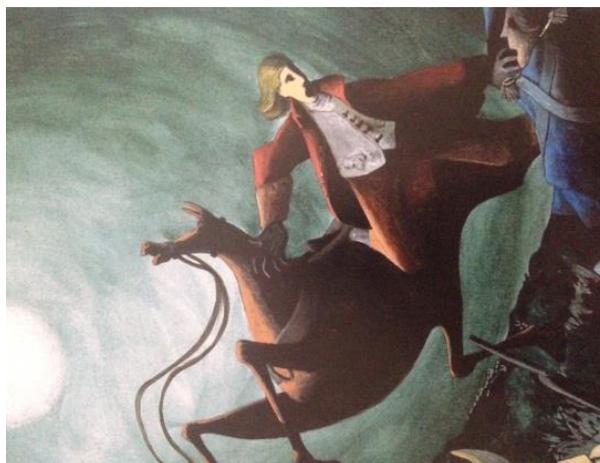
Quanto à forma, a adaptação de Nelson Cruz em *Dirceu e Marília* pode ser percebida principalmente em relação à presença do heroísmo, que tanto agrada ao leitor criança. A história do Brasil está repleta de heróis e, em relação ao tema Inconfidência Mineira, muito se fala em Tiradentes e sua morte, mencionando sempre superficialmente o sofrimento que outros tantos inconfidentes passaram por defenderem as ideias do grupo. Em suas duas obras sobre a inconfidência, Cruz apresenta dois outros vultos desse movimento, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, que também tiveram uma importante atuação e que tiveram como pena o degredo, ou seja, foram enviados para outros países sem poderem voltar à pátria.

Em *Dirceu e Marília*, o autor mineiro apresenta a saga de Tomás Antônio Gonzaga, que criou a personagem Dirceu, como se esse nome tivesse identidade própria. Na lírica de Gonzaga, Dirceu era um pastor de ovelhas que dedicava suas poesias a sua amada, a também pastora Marília. No entanto, no texto de Cruz, todo o desenrolar dos fatos remete muito mais ao heroísmo de Gonzaga do que ao amor de Dirceu.

Não há na narrativa ensinamentos morais nem *flashbacks*, ela se dá de maneira linear. O leitor pode ampliar seus horizontes de expectativas já que o herói é retratado como de carne e osso, essencialmente humano, com seus medos, vontades e limitações e não mais como um ser inatingível ou que, mesmo que sofra durante o enredo, deveria chegar ao fim glorificado. Ou seja, o autor mineiro pode estar apresentando ao público infantil um novo tipo de herói e não mais aquele que ele reconhecia pelo seu repertório de leituras.

É um herói despido de beleza e suntuosidade, já que os traços que o representam na ilustração não marcam o seu rosto, suas formas não são apresentadas como nos retratos de época encontrados pelo autor em suas pesquisas para a construção dessa obra.

Figura 85: Detalhe do rosto de Dirceu que não apresenta traços marcados



Além disso, quanto ao estilo, Nelson Cruz produz um texto enxuto cuja organização linguística preza por elos frasais explícitos e frases curtas, com o uso de mais coordenação e menos subordinação, utilização restrita de atributos mais complexos e preza pela utilização do discurso direto, como se fosse um diálogo. Assim se aproxima da oralidade que é familiar a esse leitor, já que as primeiras histórias são contadas às crianças por um adulto e grande parte da literatura destinada ao infante adotam os moldes da tradição oral.

No entanto, quanto a isso pode haver outro aspecto presente em *Dirceu e Marília* que amplia os horizontes de expectativas do leitor a partir dos nove anos. Ao invés de construir uma narrativa repleta de diálogos marcados com travessões, o escritor mineiro utiliza-se da voz do narrador-personagem para contar sua própria história, num constante diálogo, não com outros personagens, mas com o leitor, como se este fosse o seu único interlocutor naquele momento. Nelson Cruz recorre a alguns recursos quase teatrais que tendem a aproximar o leitor do enredo, já que ele pode ser seduzido pelo tom confidencial adotado pelo narrador, pelo exagero nas palavras, pelo tom poético, dramático.

A presença do travessão e do vocativo como marcadores do discurso direto está no final do enredo, quando também a expectativa de o leitor ser o único espectador da história é desfeita. Ele percebe que Marília também é interlocutora, quando o narrador diz concluindo: “- Marília... De onde estou, tudo isso eu sonho e vejo, minha bela...” (p. 28-29). Essa construção amplia os horizontes de expectativas do leitor já que ele encontra construções estilísticas distintas daquelas a que está acostumado ou reconhece por causa de seu repertório de leituras.

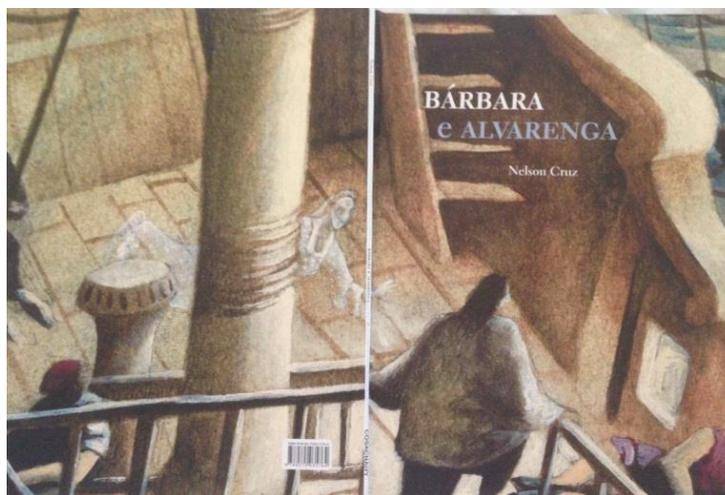
9.3 BÁRBARA, A DESENQUADRADA

Nelson Cruz se valeu de vários recursos que trouxeram ao leitor uma obra cujo aspecto interno, como ilustrações, tipos gráficos, diagramação são capazes de contribuir para a identificação do leitor com o texto, mas ao mesmo tempo de contrariar seus horizontes de expectativas e, conseqüentemente, ampliá-los.

Convém destacar que, em meio a sua produção, o autor mineiro poderia constranger-se em definir qual seria a identidade desse leitor e que convenções dominaria para que os códigos artísticos trazidos por ele se tornassem inteligíveis.

Considerando que, na produção artística contemporânea do livro para crianças, há a preocupação em não repelir o leitor, nem permitir que a obra se torne refém de suas limitações, a manipulação de um repertório não precisa render-se ao policiamento da criatividade e da criticidade. É um trabalho que requer a integração de códigos que simultaneamente devem trazer o leitor para o texto e serem expandidos, por meio da reconfiguração que sofrem nas obras de Nelson Cruz, por exemplo.

Figura 86: O ângulo de visão da capa de *Bárbara e Alvarenga*



A configuração das capas de *Bárbara e Alvarenga* já chama a atenção do leitor, por que a ilustração se expande da frente ao verso da obra e, ainda, ao abrir o livro, ele encontra a mesma ilustração da capa agora ampliada em três páginas, como se fosse uma tela de cinema. A preponderância da imagem sobre o texto verbal agrada ao leitor, mas a maneira como está construída e sua repetição na obra pode tornar-se surpreendente, já que, por exemplo, as duas interiores parecem ampliar o ângulo de visão da outra, exterior.

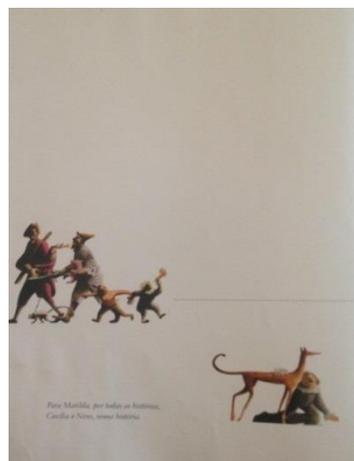
Figura 87: Ilustração que repete a imagem da capa, mas amplia a visão do leitor/espectador



Além disso, as obras destinadas ao infante caracterizam-se pela presença de cores vivas, fato que passa longe da produção do autor mineiro, o qual optou por um jogo de luz e sombra, que podem direcionar o olhar do leitor/espectador a determinados pontos sobre os quais ele deseja dirigir a atenção. Esse tipo de ilustração pode surpreender pelo tom onírico de suas imagens, cujos traços se assemelham aos das pinturas pesquisadas por Nelson Cruz para a construção dessas figuras, ampliando as expectativas do leitor, que poderia estar acostumado com ilustrações com contornos e mais coloridas.

O direcionamento do olhar pela presença da luz nas imagens parece guiar sua visão, impondo um sentido e não permitindo ao leitor/espectador fazer muitas escolhas. Outra característica das imagens do autor mineiro é a presença de figuras pequenas que são encontradas nas páginas em branco e parecem orientar a leitura, já que elas apontam para a direita ou para a esquerda, mas, ao mesmo tempo, uma marca a continuidade e outra sinaliza que o leitor pode retroceder na leitura.

Figura 88: Página em branco cujas ilustrações apontam duas direções ao leitor/espectador



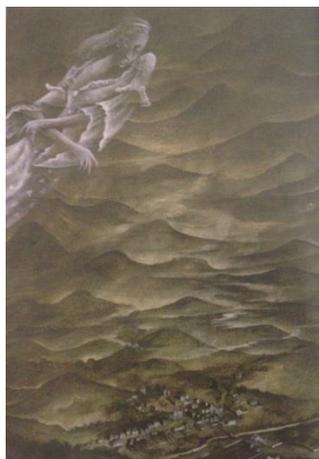
Nelson Cruz traz ilustrações desenquadradas, aspecto que amplia os horizontes de expectativa do leitor, uma vez que o enquadramento é uma concepção tradicional, acadêmica, da composição, ainda mais quando se trata de um constructo visual para crianças. Dessa maneira quando o autor/ilustrador descentraliza o sujeito, o enquadramento pode ser visto como desviante e aponta para o papel artificial da ilustração, trazendo uma proposta ilustrativa inovadora para o livro infantil, apontando vazios que cabem ao leitor completar e que indicam que a ação continua pós-limite da página, já que a imagem parece ir além.

Figura 89: Note-se o desenquadramento na imagem da personagem que mostra somente a parte de baixo do corpo



É também esse desenquadramento que contribui para a construção de sentido do texto, como pode ser percebido e surpreende o leitor, quando a imagem da protagonista parece entrar na ilustração da página seguinte, da mesma forma como ela parece estar saindo do exemplo acima. Então a personagem se desdobra em duas páginas, mas em cenários completamente opostos, um com casas e construções e outro em um espaço pouco reconhecível que pode causar estranheza ao leitor.

Figura 90: Note-se que a parte do corpo da protagonista completa-se aqui



As ilustrações do autor mineiro tomam de empréstimo de outras produções artísticas o ângulo de visão, a presença de legendas, técnicas de zoom, o jogo de sombras e luzes e traços, e dessa forma ao mesmo tempo em que dialogam com outras artes, elas expandem o horizonte de expectativas do leitor, ao colocá-lo em contato com características artísticas que, eventualmente, não fazem parte do seu repertório, como a pintura por exemplo.

O tipo gráfico das letras aponta um leitor mais fluente, por que a fonte é pequena em relação a produções para as crianças. No entanto, pode colocar o leitor em contato com um tipo de letra diverso do que está acostumado, já que os livros para crianças menores tendem a ser apresentados com fontes maiores, o que facilita a leitura de vários públicos.

Além disso, os espaços interlineares não são grandes como frequentemente se encontra nesse tipo de leitura. O plano visual parece querer chamar mais a atenção do leitor de qualquer idade do que o verbal, pois ocupa a maior extensão das páginas e agrada aos leitores menores, além de que a diagramação do texto escrito se apresenta um tanto inexpressiva, sempre jogando com letras em preto num fundo branco, ou quando o fundo tem cor, geralmente escura, elas são encontradas em branco, característica que pode agradar a leitores mais maduros, ou ainda expandir os horizontes de expectativas do leitor iniciante.

Os livros têm poucas páginas, o que atrai o leitor infantil, de vez que grandes volumes podem repeli-lo já desde o seu primeiro contato, porque pode crer tratar-se de uma leitura maçante, enfadonha. *Bárbara e Alvarenga*, bem como as outras obras, são apresentados em uma capa mais firme que o miolo, as orelhas são grandes, quase do tamanho de uma página, tornando-se assim uma surpresa para o leitor, porque no interior a ilustração também está nelas. Esse *design* pode suscitar a emancipação do leitor, tendo em vista que orelhas como essas não se prestam apenas à função para as quais são comumente utilizadas, como de apresentar os autores e/ou ilustradores, trazer uma sinopse ou outra informação sobre o livro.

O enredo não é muito extenso, o que agrada ao leitor criança, por isso não ocupa um grande volume, são trinta páginas em que ilustração e palavra se relacionam para contar a história. Isso faz com que esse leitor já não se sinta enfadado logo ao entrar em contato com o livro. Além disso, toda a preocupação relacionada à composição gráfica parece estar a serviço do leitor em ambas as obras.

9.4 PRESENTES PARA O LEITOR

Nos livros de Nelson Cruz, há uma notável intertextualidade, como há em outros livros infanto-juvenis que recorrem, em seus enredos, a personagens, a lugares, a fatos existentes em obras clássicas da literatura brasileira, da história e das artes. Tal estratégia reforça a ideia de que o leitor do autor mineiro precisa ser um leitor mais maduro e experiente em termos de outras leituras, para que possa entrar, de maneira mais eficaz e prazerosa, no seu universo ficcional.

Essa também é uma das formas de Cruz incentivar a leitura, mostrando a seus leitores outras possibilidades, em termos de temática, de estrutura, de fantasia que os induzem a refazer seu repertório. Servem como uma pequena mostra do que a criança pode encontrar além dessa obra.

Nesse ponto também se percebe a influência dos adultos como contadores de histórias. Assim como eles, Nelson Cruz conta suas histórias, a partir da perspectiva das personagens narradoras e em primeira pessoa. Busca desse modo a intimidade com o leitor, mostra que sabe transformar pessoas em personagens, acontecimentos em situações ou cenas, espaços reais em cenários. A atividade de contador de histórias é uma herança dos primórdios da literatura e ao apresentar sua obra a partir das configurações adaptativas apontadas, o autor contribui para a emancipação do leitor a partir dos nove anos e ainda, através de seus livros, forma leitores e outros possíveis contadores de histórias.

Pode-se dizer que os leitores do autor mineiro são guiados, pelo repertório do texto e as estratégias que organizam a seleção desse repertório, a criarem novas combinações de leitura que não estavam previstas, e que a partir da sua participação resultem no objeto estético.

Nelson Cruz recria a história desses vultos históricos com maestria, por meio de narrativas que exigem reflexão e tomada de posição do leitor perante o que lhe é apresentado. Além disso, como outros autores/ilustradores contemporâneos, participa da renovação dos modos de comunicação com o público infantil, por meio de constructos verbais pautados na oralização da linguagem, com narradores que mantém certa distância da norma culta e que se aproximam da coloquial, em especial, das crianças e jovens.

De forma lúdica e fantástica, o autor mineiro trabalha a realidade histórica, a fim de trazer a seus leitores a complexidade da existência humana, da organização social e familiar do Brasil do século XVIII. Ele rompe com a visão estereotipada dos personagens infantis através de heróis de carne e osso e enredos com sentido figurado e simbólico, contendo

alegorias e projeções fantásticas, que se mostram até mesmo no texto imagético, o que faz com que suas obras possam ser lidas em níveis variados de significação, característica que pode atrair tanto leitores crianças como adultos.

Ele denuncia, em suas três obras, os desmandos da coroa portuguesa, a rigidez de uma sociedade patriarcal, a imposição de poder da classe rica sobre os menos favorecidos, como os escravos, o racismo entre brancos e negros, a condição subalterna da mulher, que é criticada pela personagem Chica, que de escrava vem a ser Senhora, uma revolucionária para a mulher de seu tempo e Bárbara, que dá voz à narrativa, na obra *Bárbara e Alvarenga*, quebrando o tabu da época em que viveu, quando à mulher, muitas vezes, não era facultado o direito à palavra.

Ao percorrer as histórias de Cruz, o leitor, juntamente com o protagonista, descobre que, nas coisas mais simples e prosaicas, esconde-se algum mistério. As obras do autor mineiro constam de dois planos, fantasia e realidade coordenadas, a fim de facilitar que a leitura cumpra seu papel de mediadora.

As narrativas apresentam protagonistas que se distanciam de casa para ir em busca de seus queridos. Essa distância pode ter sido somente no âmbito fantástico, mas a possível criança leitora poderá compreendê-la, já que, assim como as protagonista desse enredo, o leitor criança, quando brinca de faz de conta, fantasia, transporta-se a outros lugares, conhece outras pessoas, conversa com animais.

Enfim, no plano da fantasia, há liberdade e tudo se torna realizável. A fantasia presente nas obras, através do sonho, da memória e do desejo, quando penetra na realidade do leitor, abre caminho para a emancipação, pois, por sua identificação com o narrador, é possível tornar-se invisível, voar sobre casas, andar longas distâncias, voltar no tempo, conversar com quem está longe, ultrapassando as barreiras do tempo--espaço.

No âmbito do espaço fantástico, são abertas ao leitor sequências múltiplas de relações estabelecidas pelas personagens protagonistas e o ambiente que vão descobrindo. O leitor chega a esses descobrimentos através de descrições tanto no plano verbal quanto no visual, com uma dimensão contemplativa e estática que o coloca em um mundo novo e desconhecido, no qual se alternam as apreciações de observação da realidade e as capacidades intuitivas e sensoriais do texto.

Os aspectos descritivos trazidos pelas narrativas constroem um leitor cuja imaginação é impulsionada, que desenvolve a capacidade de surpreender-se e ampliar sua criatividade através dos estímulos trazidos, que alargam a dimensão afetiva da personalidade.

A descrição possui uma intensificação semântica pela possibilidade que oferece para representar ações iterativas ou incoativas que contrastam com a pontualidade das narrações.

O leitor criança tem necessidade de ordenar o mundo, por isso, as narrativas cujas aventuras em que os protagonistas encontram muitos opositores são indicadas a ele. Os opositores surgem ao leitor mirim como representações dos obstáculos que eles mesmos encontram. A convivência com os oponentes promove o exercício da tolerância, facilita a convivência entre as pessoas, constituindo uma possibilidade de amainar sentimentos de raiva e de agressão.

As oposições são aceitas pelo leitor como expressões em simetria e complementaridade na vida real. Algumas são aceitas como necessárias, já que dizem respeito à diferença entre a lógica das relações pragmáticas e a dos vínculos afetivos. Os protagonistas de Nelson Cruz parecem sofrer com essas oposições impostas pelo destino, seja por escolha, como quando João resolve voltar a Portugal com os filhos para resolver problemas de herança e deixa Chica no Brasil, seja por força maior, quando os desmandos da coroa portuguesa obrigam Alvarenga e Dirceu (Tomás Antônio Gonzaga) a deixar o país.

9.5 HERÓIS ESQUECIDOS

Nelson Cruz traz ao leitor criança personagens que invertem o ângulo de visão usual, que, de maneira geral, era direcionado àqueles mais conhecidos pela participação no Movimento da Inconfidência Mineira. Retira-os do seu lugar de figurantes e coloca-os como protagonistas, dando-lhes assim nova dimensão. Eles não apenas representam o questionamento àquelas suas representações em obras literárias nacionais das quais parecem ter emergido, mas rompem também com sua inexpressiva representação nos livros didáticos.

Evitando trazer personagens consagrados em obras escolares, como Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes ou de outros vultos do período da Inconfidência Mineira, traz Chica, que de ex-escrava tornou-se senhora de muitas posses e cuja filha casou-se com um inconfidente; Dirceu, criação do poeta e inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, construído como um homem cujo sofrimento transforma-se em poesia ao ter que deixar o seu país e distanciar-se da amada, preenchendo de nostalgia a narrativa de Cruz através da sensibilidade do poeta.

Bárbara Eliodora, tida apenas como amor da vida do poeta e inconfidente Alvarenga Peixoto, protagoniza a narração, representando o heroísmo de todos os familiares e amigos dos que fizeram parte desse Movimento, que viram seus laços de convivência sendo desfeitos

pela opressão da coroa portuguesa, através do degredo, e que também sofreram a pena imputada aos seus entes queridos.

O autor mineiro recupera, dessa forma, figuras históricas como Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, e igualmente Chica da Silva, negligenciados nos manuais de História Nacional, já que, quando são mencionados, aparecem como curiosidade, como apenas nomes relacionados ao Movimento da Inconfidência Mineira, como se fossem enfeites para os textos escolares em geral, que privilegiam sempre os mesmos heróis em detrimento de tantos outros que fizeram também parte da História.

A recuperação de uma memória marcada pela versão oficial dos fatos não parece um trabalho fácil a ser construído e trazido para o leitor criança, já que coloca a literatura à margem da pedagogia. Recuperando esses vultos históricos, que também merecem protagonismo, pode-se dizer que Nelson Cruz contribui para a ampliação dos horizontes de expectativas do leitor infantil, a partir da perspectiva crítica que visa questionar a tradição e valorizar outros personagens da História do Brasil.

As escolhas do autor mineiro apontam para esse comprometimento, sobretudo não se permitindo adotar uma postura pedagógica, de vez que é exatamente longe dessa índole que se encontra o valor artístico de uma obra. No entanto, as obras contam com a seção “De olho na História”, uma parte acessória à narrativa que explica exatamente todo o trabalho adaptativo pelo qual passaram as personagens e que pode auxiliar aquele leitor mais iniciante a compreender o enredo.

A partir de um trabalho minucioso de adaptação, essas figuras históricas tornam-se objetos estéticos, adquirem humanidade a partir da ficção literária. Os sujeitos narrados, a princípio tratados como coadjuvantes da História Nacional, agora se equiparam a outros tantos heróis reconhecidos, já que também sofreram em consequência do comprometimento com uma causa ou movimento. O elo que poderia ligar as obras de Nelson Cruz à obras de cunho pedagógico rompe-se a partir do trabalho estético dedicado à linguagem verbo-visual.

Ainda surgem das páginas da obra contribuições para que se alterem os horizontes de expectativa do jovem leitor, graças à construção desses personagens. A mulher surge como heroína, ao recair o acento narrativo sobre sua atuação, mesmo que em sonho, a partir da memória ou do desejo de ir ao encontro de seu amado. Também as narrativas são construídas a partir da fantasia dos narradores, como em *Chica e João*, quando Chica recorre à memória para trazer ao leitor a história da sua vida. Em *Dirceu e Marília*, Dirceu, movido pelo desejo, gostaria que os fatos que lhe sucedem tivessem sido diferentes e imagina um reencontro final que não aconteceu na realidade, e em *Bárbara e Alvarenga*, a narradora vai ao encontro de

seu poeta Alvarenga apenas em sonho. A introdução do intimismo e suas emoções se coadunam com o pensamento mágico da criança, proporcionando bases de identificação e, por meio dela, de reconhecimento do papel da subjetividade na história, o que os livros didáticos não contemplam.

Mobilizando figuras históricas periféricas e valores menosprezados, como o sonho e a poesia, alterando posições hierárquicas típicas da sociedade brasileira – não só do século XVIII –, promovendo o sofrimento dos perseguidos a tema para a criança, Nelson Cruz propõe uma literatura infantil carregada de afetividade e potencial crítico. Aliada a um projeto ilustrativo que se alimenta habilmente das conquistas das modernas artes visuais e cinematográficas, sua obra consegue uma aproximação ao jovem leitor sem quaisquer laivos de imposição ou autoritarismo, pelo fascínio das imagens e a sinceridade das personagens, com todos os requisitos para emancipar o público visado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O autor, ao produzir uma obra, insere-se na realidade sociocultural do tempo em que vive, do qual faz parte, com ela dialogando ao representá-la, por meio de sua vivência, de seus interesses e projetos, mas não é simples refletor dos acontecimentos sociais; ele os transforma e combina, cria e devolve o produzido à sociedade na forma de um objeto cultural, nesse caso livros destinados ao leitor criança.

Cruz é realista em *Chica e João*, mas a obra não é representação da vivência dele em seu tempo. Trata-se do que ele sabe e intui sobre um episódio histórico, filtrado pelo que ele vive em seu tempo, um tempo de maior valorização do negro. Seja por transfiguração fantasmática e onírica ou pela criação de um futuro aparentemente inusitado, como em *Bárbara e Alvarenga*, seja pela recuperação idealizada de um passado, distante ou próximo, como em *Dirceu e Marília*, a literatura é sempre um registro privilegiado de seu tempo, mesmo que seu autor não seja engajado.

A busca pela veracidade do texto ficcional, especialmente daqueles que remetem à história, empreendida por um autor, pode estar na recuperação da paisagem e na descrição dos personagens, no vocabulário típico de um povo, de uma determinada época histórica, nos costumes da gente. Na criação do autor há uma configuração temporal que se estabelece e que, mesmo tendo em vista o distanciamento entre “o que aconteceu” e “o que poderia ter acontecido”, trabalha com o “efeito de real”.

Se o texto histórico busca propor uma versão do passado convincente e próxima o mais possível do acontecido um dia -- mas nem por isso deixa de ter aspectos ficcionais --, também o texto literário leva em conta essa aproximação. Embora a trama seja, em si, criação do autor, busca atingir esse efeito de apresentar uma versão plausível e convincente dos acontecimentos que mobiliza.

O trabalho de pesquisa investigativa do escritor e a produção dessa ficção representa a luta por uma sociedade de valores igualitários, o respeito à cultura de outrem, a descoberta de que há em todo brasileiro um pouco da cultura de várias raças e etnias, seja na genética, seja na cultura, seja na arte em geral, seja no dia a dia. Significa também o resgate de saberes, histórias populares do Brasil através de palavras e ilustrações. E importa para o cumprimento de uma legislação brasileira que visa promover uma Educação Inclusiva. Pela riqueza das ilustrações, mostra a tendência contemporânea de dar maior qualidade artística à literatura infantil, proporcionando aos pequenos o contato com a arte desde cedo.

Hoje, vive-se em um clima mental de fragmentação, de dessistematização do conhecimento, e essa parece ser uma tendência de época, já que visões do passado histórico são constantemente recicladas, reutilizáveis alternadamente como pontos de informação.

O relacionamento com o passado não é mais primeiramente definido pela história, mas antes por uma variedade de práticas, grande parte delas visualmente marcadas. Sendo assim, os textos históricos bem como os literários criam uma dependência relativa à recepção e às interpretações dos seus leitores, embora seja claro que a leitura do texto histórico tem certo fechamento às livres interpretações, diferentemente da obra literária.

A liberdade de leitura, propugnada pela teoria da Estética da Recepção, tem sido retomada e compartilhada por críticos que refletem sobre a narrativa ficcional histórica. Nesse sentido, a ação do leitor é de uma importância fundamental, pois, ao interagir com o texto, atualiza-o, conferindo-lhe um significado para seu presente.

Os prováveis leitores das obras de Nelson Cruz seriam crianças de nove anos em diante, pelo menos é o que indica a própria coleção na contracapa. Mas, como todo texto artístico, as histórias contadas podem agradar desde os menores até os adultos. Elas terão, em razão disso, um efeito diferente em cada leitor, e não se pode prevê-lo, já que o mesmo depende de vários elementos como repertório linguístico, conhecimento prévio sobre o tema, a afetividade (por exemplo, a identificação do leitor com o enredo lido), tempo disponível para leitura, ambiente, estado de ânimo do leitor. Inclusive um mesmo texto literário pode causar efeitos distintos no mesmo leitor, em diferentes momentos de leitura.

As obras de Nelson Cruz, na coleção “Histórias para Contar História” se distinguem pelas possibilidades de identificação dos leitores jovens com seus personagens. Crianças, mas não apenas elas, desejam ser heróis e precisam tê-los, não só como seres de fantasia, mas homens históricos, de carne e osso, superiores, que realizam façanhas, vivem amores, lutam, sofrem, capazes de vencer desafios e ameaças, recorrendo à força, à inteligência, à ajuda sobrenatural. E essas obras se propõem a fazer a conexão entre passado, presente e futuro, possibilitando que a figuras como a do negro, a do homem colonial da época da Inconfidência Mineira, sejam imagináveis e críveis através do diálogo da História com a literatura.

A figura de Chica, como personagem histórica que passou para a ficção, remonta a sua menção desde os cantos de XIII a XIX do *Romanceiro da Inconfidência* (1953), na poesia de Cecília Meireles, até a telenovela *Xica da Silva*, produzida pela TV Manchete em 1996 e 1997, passando pelo balanço da *Xica da Silva* de Jorge Ben (1976). Desde sua primeira aparição no discurso literário, alternam-se narrativas ora positivas, ora negativas sobre ela e seu relacionamento com João Fernandes, mas a maioria das versões remete ao estudo de

Joaquim Felício dos Santos, seu sobrinho-neto, que publicou em 1976 o romance *Xica da Silva*, o qual serviu de base para tantas outras criações.

Em *Chica e João*, Nelson Cruz registra na ficção uma das mais polêmicas passagens históricas - a figura de Chica da Silva e seu casamento com o ouvidor João Fernandes de Oliveira, que, apaixonado, fez da ex-escrava uma rainha, e em poesia construiu para ela um castelo e um mar. Porém heranças de família fizeram com que o contador viajasse a Portugal com os filhos e nunca mais retornasse. Como se adentrasse no mais íntimo da personagem protagonista, o leitor desloca-se por pensamentos e devaneios que se iniciam a partir de sua vida de escrava, o encontro com João até o sofrimento por estar distante dele e de seus filhos. Apesar de sua importância histórica e de tantas menções em outros textos, o autor preferiu adentrar um terreno menos explorado e retratar a personagem como uma mulher comum, apaixonada, que revive suas memórias.

Em *Dirceu e Marília*, o autor mineiro, além de retomar um episódio do Brasil colônia, a Inconfidência Mineira, narra o enredo amoroso dos protagonistas. Na ficção desse autor, Dirceu evoca sua amada, a partir do seu desejo de encontrá-la, enquanto segue para o exílio, em um misto de declarações de amor, memórias e despedida. Em pensamento, beija as mãos de Marília, vê seu desespero, imagina-a saindo a sua procura, enquanto ele, Dirceu, vai ao encontro dela, seu maior tesouro. Ao invés de retratar esses importantes personagens como patrimônio histórico, trazendo Tomás Antônio Gonzaga, que era o homem por trás da personagem Dirceu, o autor preferiu carregá-los de sentimento e humanidade, na esteira do lirismo do poeta inconfidente.

No cenário de São João D'el Rei, Nelson Cruz traz protagonistas cujos nomes fazem referência a importantes personagens da literatura e da Inconfidência Mineira: Bárbara Eliodora e Inácio José de Alvarenga Peixoto. Nessa obra, o leitor assiste de perto à revolta de Alvarenga, quando prisioneiro, ao compor um poema de indignação, evocando as lembranças dos entes queridos que deixou para trás, lamentando o rompimento abrupto com a vida familiar, devido à condenação que lhe foi imposta pela Coroa portuguesa.

A partir do trabalho do autor mineiro, Alvarenga transforma a tristeza em versos, sua companhia constante no caminho ao exílio. A narrativa é trazida ao leitor de maneira surreal: um sonho de Bárbara assume a perspectiva narrativa, e a guia ao encontro de Alvarenga, que, por sua vez, conduz a caravela com a força de seu poema. As oníricas ilustrações acompanham o ritmo emocionante da narrativa e trazem um cenário inventivo.

A hipótese levantada no início desta pesquisa era que as obras da coleção “Histórias Para Contar História”, da Editora Cosacnaify, apresentam elementos que mobilizam ou

expandem as expectativas do leitor criança, numa perspectiva emancipatória, a partir do efeito trazido pela leitura. A análise com base nos princípios da estética do efeito de Iser confirma que as obras do autor mineiro contribuem para a emancipação do leitor criança seja a partir da estrutura formal das obras, seja pelo trabalho para tornar literário um momento de rebelião contra um regime opressivo na História do Brasil, seja pelas conversas com outros textos, pela presença de certa dose de fantasia que mobiliza a criança, bem como pelo tom de oralidade através da perspectiva dos narradores em primeira pessoa.

Ainda há o projeto ilustrativo atual, que surpreende o leitor a cada virada de página, seja pela ocupação das mesmas, pela técnica usada nas imagens, pelos diálogos entre o verbal e o visual. Percebe-se que não há uma infantilização da ilustração como em muitas obras destinadas a esse público. Ao contrário, há um refinamento artístico que conduz o leitor/espectador ao apreço pela arte.

Além disso, as ilustrações pouco mostram, elas parecem subjetivas, sugerem interpretações ao leitor, por vezes parecem sair da tela de algum filme, fato que aponta a outra característica marcante nas obras: a identificação com a arte fotográfica e cinematográfica, marcando o ângulo de visão de acordo como a relação que estabelecem com o verbal.

Convém ainda, considerar que as ilustrações são legíveis para o leitor criança, desde que ele esteja em idade escolar (anos finais do Ensino Fundamental), porque na primeira infância ele não compreende, por exemplo, rostos de perfil²⁰. Elas têm qualidade estética e, assim, podem ampliar os horizontes de compreensão artística se forem apresentadas a um leitor de idade não muito tenra. Além disso, são expressões subjetivas do narrador criado pelo autor, que introduziu nelas também as suas emoções e sentimentos. Elas não são infantilizadas - pelo contrário - aparecem em tons escuros demais para serem infantis, mas nem por isso devem deixar de ser postas à disposição da criança. Elas se tornam surpreendentes ao proporem em um livro infantil uma composição com tamanha qualidade estética e estimulam o leitor a preencher as lacunas que são inerentes às produções artísticas dessa ordem.

Os temas tratados na obra e os personagens poderiam se tornar inapropriados se fossem apresentados ao leitor como são mencionados historicamente. Mas o toque poético de Nelson Cruz lhes confere uma fantasia perfeitamente aceitável pela criança, já que nesse âmbito todos os problemas, por meios nada convencionais ou inaceitáveis na “realidade”, podem se resolver. Assim as ilustrações de impacto serão aquelas que os pequenos ainda não

²⁰ As imagens que acompanham o texto e, com mais rigor, as que o completam, devem fixar com maior clareza possível os traços das ilustrações, tendo assim, como as palavras, um sentido suscetível de ser retido ou de penetrar na bagagem intelectual ou afetiva da criança. Por exemplo, a criança não compreende até certa idade a figura de perfil, de maneira que seria inútil oferecer-lhe representações que antecipem as suas possibilidades de compreensão (SORIANO, 1995).

estão prontos para receber, mas que não podem ser previstas, pois dependerão do ato da leitura, dos horizontes de expectativa e do conhecimento de mundo do pequeno leitor.

Nas obras do autor mineiro, palavra e ilustração interagem de forma que uma precisa da outra para que o leitor possa construir o significado do enredo. Ele necessita transitar entre as duas linguagens e a obra vai por esse movimento de leitura estabelecendo um apelo afetivo com o leitor.

Ainda o fato de Nelson Cruz dar protagonismo a personagens tratados com certa insignificância nos livros escolares de História, subverte a ordem e colabora para a emancipação do leitor, que poderia estar esperando que dessas obras emergissem personagens já conhecidos como heróis nos registros oficiais.

Em razão de tudo que foi dito, pode-se dizer que as obras de Nelson Cruz fazem jus aos prêmios recebidos e que, pelo fato de estarem disponíveis nas bibliotecas escolares de todo o Brasil, poderão cooperar para o alargamento dos horizontes de expectativas do leitor criança, a partir dos nove anos, a partir da formação de leitores críticos, com autonomia e quem sabe apreciadores da arte em todas as suas formas de realização.

Para finalizar, as três obras de Nelson Cruz contribuem para a emancipação do leitor, por que estabelecem muitas conversas, seja com a História do Brasil ou com a literatura do período arcádico, seja com as artes visuais e a arquitetura. Toda essa gama de intertextos produz uma obra rica em detalhes, que já merecia este olhar crítico a algum tempo, justamente como ainda ocorre com parte da literatura destinada aos pequenos, que, mesmo que já tenha alcançado maior *status*, carece de mais estudos.

REFERÊNCIAS

- ARMÁS, Jesús Díaz. La imagen en pugna con la palabra. *Saber (e) Educar*, Universidad de la Laguna, n. 13, 2003.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- BAUM, L. Frank. *O mágico de Oz*. Tradução de Luciano Machado. São Paulo: Ática, 2002.
- BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- BOULOS JÚNIOR, Alfredo. *História, sociedade e cidadania*. 8ano. São Paulo: FTD, 2012.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: história e geografia*. Brasília: MEC/SEF, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Fernanda Lopes de Almeida. São Paulo: Ática, 2005.
- CASTANHA, Marilda. *Agbalá, um lugar continente*. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- _____. *Pindorama, terra das palmeiras*. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2002.
- COELHO, Nelly Coelho. *Literatura, arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- CRUZ, Nelson. *Chica e João*. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- _____. *Dirceu e Marília*. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- _____. *Bárbara e Alvarenga*. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- DAVI, Tânia Nunes. *Subterrâneos do autoritarismo em Memórias do Cárcere* (de Graciliano Ramos e de Nelson Pereira dos Santos). Uberlândia: EDUFU, 2007.
- DEFINA, Gilberto. *Teoria e prática de análise literária*. São Paulo: Pioneira, 1975.
- DOMÈNECH, Josep M. Catalá. *A forma do real: introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Summus Editorial, 2011.
- DOMINGUES, Joelza Ester. *História em documento*. 8º ano. São Paulo: FTD,
- FARIA, Maria Alice. *Como usar a literatura infantil na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2012.

- FLORES, Carla Cavichiolo (org.) *Encontros com a história* – 8º ano. Positivo, 2012. Disponível em <http://www2.editorapositivo.com.br/pnld/anos finais/historia8/ehh064.html> Acesso em 04/12/2016.
- FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o Contratador de Diamantes - O Outro Lado do Mito*. Companhia das Letras: São Paulo, 2003.
- GADAMER, HG. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. de Enio Paulo Giachini. 9ª ed. Petrópolis: Vozes; 2008.
- GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. (org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: COSTA LIMA, L.(org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.p.417-441.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: CosaNaify, 2010.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulkenbian, 1979.
- ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Trad. Maria Angela Aguiar. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS/ Série Traduções*, Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Letras-PUCRS, v.3, n. 2, 1999.
- _____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- _____. La Estructura apelativa de los textos. In: WARNING, Rainer (ed). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor Dis. S. A., 1993.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis. *Poétique*, v. 10, n.3 p. 261-74, 1979.
- _____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- _____. Sur l'expérience esthétique en général et littéraire en particulier. Entretien avec Charles Grivel. *Revue des Sciences Humaines*. v. 49, n.1, p. 7-21, 1980.

JORNAL SOU DE MINAS UAI. Disponível em <http://www.soudeminasuai.com/2010/10/o-autor-e-ilustrador-mineiro-nelson.html>. Acesso em 03/12/2016

JORNAL - O tempo boletim digital. Disponível em <http://www.otempobetimdigital.com.br/mobile/cmlink/o-tempinho/curiosidades/%C3%BAltimas/hist%C3%B3rias-de-um-brasil-distante-1.984477>. Acesso em 03/12/2016

KIEFER, Barbara. *Charlotte Huck's Children's Literature*. [S.l.]: McGraw-Hill, 2010, p. 156.

KITAHARA, Cátia. Blog. Disponível em <https://catiakitahara.com.br/2008/03/13/historias-para-contar-historia/>. Acesso em 04/12/2016

KOCH, Ingedore. *Coesão textual*. São Paulo: Contexto, 1989.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E.D.A. *Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1986.

MARTINO, José. *1789 - A Inconfidência Mineira e a Vida Cotidiana nas Minas do Século XVIII*, Excalibur, 2014. Disponível em http://www.academia.edu/20224533/1789_-_A_Inconfid%C3%Aancia_Mineira_e_a_Vida_Cotidiana_nas_Minhas_do_S%C3%A9culo_XVIII Acesso em 03/03/2017.

MEC/SEESP. *Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva*. Documento elaborado pelo Grupo de Trabalho nomeado pela Portaria Ministerial. nº 555, de 5 de junho de 2007, prorrogada pela Portaria nº 948, de 09 de outubro de 2007.) Disponível em http://peei.mec.gov.br/arquivos/politica_nacional_educacao_especial.pdf Acesso em 23/03/2015.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3. ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1994.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

NUNES, Benedito. *A Crise do pensamento: ciclo de preleções*. Belém: Ed. da UFPA, 1994.

O' SAGAE, Peter. *Resumo do cenário: blog de notícias e da vida social em torno da literatura infantil e juvenil*, 2008. Disponível em <http://resumodocenario.blogspot.com.br/2008/02/histrias-para-contar-historia.html>. Acesso em 09/02/2017.

PENNAC, Daniel. *Como um Romance*. Tradução de Leny Werneck. 4ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatagy. História e literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz. (org.) *História e literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia: EDUFU, 2006.

_____. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. *Revista de história das ideias*. Vol. 21, 2000.

_____. *A burguesia gaúcha: dominação do capital e disciplina do trabalho*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* t.1. 1ª Ed. Vol 126. Tradução de Clado Ribeiro de Lessa, (1938). Disponível em <http://www.brasiliana.com.br/obras/viagem-pelas-provincias-do-rio-de-janeiro-e-minas-gerais-t-1/pagina/129/> Acesso em 19/02/2017

SANTANA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

SORIANO, Marc. *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*. Trad., adapt. y notas de Graciela Matos. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995.

VAN DER LINDEN, Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: CosacNaify, 2011.

VICENTINO, Cláudio. *Projeto Radix: História*, 8º ano. São Paulo: Scipione, 2009.

WARDING, Rainer. *Estética de la recepción*. Espanha: Visor, 1989.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. (Primeira edição de 1973: *Metahistory: the historical imagination in nineteenth century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.)

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 10. ed. São Paulo: Global, 1998.

_____. Literatura infantil: livro, leitura, leitor. In: _____(org.) *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

_____. *Leitura: perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Ática, 1995.