

De flor em flor: um olhar sobre a estética visual e a formação do imaginário

RESUMO

Ao longo dos anos, o clássico perraultiano *Chapeuzinho Vermelho* encontrou inúmeras variações, passando por processos de depuração que atenuaram os indícios da eroticidade e da tragicidade da história da menina. *De flor em flor* (2017), do autor JonArno Lawson, ilustrado por Sydney Smith, obra em análise nesta pesquisa estabelece uma relação com a história da criança devorada pelo lobo. Este estudo, ao buscar aproximações e deslocamentos da obra original de Perrault, busca observar como uma obra, que se dispõe a recordar que a vida é feita de pequenos gestos, nos incita a olhar para os problemas da vida contemporânea: a cidade que embrutece e devora os homens, a sua sensibilidade descolorida no espaço urbano. Para isso, o artigo apresenta uma reflexão sobre a literatura e a formação do imaginário infantil, discorre acerca do trabalho estético com a ilustração literária e, mais especificamente, com os livros de imagem (CAMARGO, 1998; RODRIGUES, 2011; LINDEN, 2011). A análise da obra nos permite demonstrar, de forma mais abrangente, a força da linguagem visual na formação do imaginário, fator essencial que influencia diretamente na produção de sentidos da criança leitora. Ao refletir sobre as aproximações e distanciamentos entre *Chapeuzinho Vermelho* e *De flor em flor*, foi possível observar que a diversidade das composições contemporâneas e as diferentes formas de expressão produzem resultados cada vez mais singulares, uma vez que o projeto gráfico é marcado pela singularidade de seu formato, pelos pequenos e singelos gestos da menina do casaco vermelho, pela transformação sutil que ocorre na narrativa e leva o leitor a refletir sobre significado das pequenas coisas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil. De flor em flor. Livro de imagem.

Michele Cristina Brites Moreira
michele_brites@hotmail.com
Universidade Tecnológica Federal do
Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.

Ana Paula Pinheiro da Silveira
apsilveira@utfpr.edu.br
Universidade Tecnológica Federal do
Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.

INTRODUÇÃO

“Ler é mais importante do que estudar”. A frase de Ziraldo, que ficou famosa e foi reiteradamente repetida por ele em entrevistas, revela a força da construção do imaginário infantil, no contato com a leitura, desde a tenra idade.

É difícil recordar-se dos conteúdos aprendidos nos primeiros anos escolares, mas as histórias atravessam a nossa formação, a nossa memória discursiva, prontas para serem despertadas e ressignificadas a fim de continuarem a nos encantar ou alimentar as nossas crenças. Chapeuzinho Vermelho é um exemplo dos contos de fadas que continua a permear o nosso imaginário. Inspirados nesse conto, muitos outros textos foram produzidos: *Chapeuzinho Amarelo* (BUARQUE; ZIRALDO, 2010); peças publicitárias do Boticário (AlmapBBDO, 2005); HQ da *Turma da Mônica* (SOUSA, 2008) e, com o advento das Tecnologias Digitais de Interação e Comunicação (TDICs), que colocam em relevo a hibridização das linguagens, é possível encontrar a releitura dessa obra feita por meio da remixagem e do uso da linguagem dos infográficos, como por exemplo, no vídeo *Patrocinado pelo destino*¹.

Denise Witzel, refletindo sobre a relação das histórias infantis e o poder de regular a vida social, faz uma denúncia pungente sobre o fato de os contos de fadas terem percorrido “longos e emaranhados caminhos, tramando-se interdiscursivamente com os fios dos textos místicos e com os de outros que falam de meninas lindas, obedientes, submissas, frágeis e meigas, além de bruxas astutas e de lobos dominadores” (2012, p. 180). A autora recorda que os contos de tradição oral, direcionados a toda a família, na França do século XVII, alimentavam o imaginário e a atmosfera de magia, imputando a um “herói”, rei, príncipe, princesa o feito de salvar os camponeses da miséria e do sofrimento.

Coube a Charles de Perrault a tarefa de reunir esses contos em uma coletânea² e inseri-los na tradição literária. Da versão Perraultiana até a dos irmãos Grimm, Chapeuzinho Vermelho sofreu uma série de apagamentos para silenciar a conotação de eroticidade e tragicidade que irrompe da cena da menina convidada a despir-se e deitar-se na cama com o lobo que a devora. Ainda que na versão mais conhecida, a dos irmãos Grimm, haja um lenhador que chega em tempo de salvar a menina, dando ao conto esse caráter “mágico” e de final feliz, o mundo em que habitam as crianças continua a ser voraz e lhes ceifar o corpo, a alma, os desejos e a infância³.

De flor em flor (2017), do autor JonArno Lawson, ilustrado por Sydney Smith, obra que, de algum modo, traz relações de intertextualidade com Chapeuzinho Vermelho, continua a atribuir novos sentidos e, neste estudo, o nosso objetivo é olhar para a relação entre as duas obras, depreendendo deslocamentos produzidos pelos autores que fizeram desse livro o vencedor do Prêmio FNLIJ Luís Jardim, na categoria o melhor livro de imagem.

1. A LITERATURA E O IMAGINÁRIO INFANTIL

Segundo Bruno Bettelheim (2002), o texto literário infantil, constitui uma das ferramentas mais importante na construção de significação na vida das crianças. O terapeuta elaborou conceitos, a partir de pesquisas com base nos contos de fadas, que demonstraram que a literatura auxilia o desenvolvimento infantil, assim como

as relações com os pais ou cuidadores e as heranças culturais assimiladas pelas crianças.

Bettelheim (2002) afirma, ainda, que a literatura é significativa desde que possibilite à criança entreter-se, aguçar sua curiosidade e, sobretudo, estimular a imaginação para constituir resultados satisfatórios relacionados ao desenvolvimento intelectual e emocional. Esse fator favorece a harmonia de aspectos como autoconfiança e autoconhecimento, qualidades essencialmente necessárias devido à complexidade do mundo e situações com as quais a criança, constantemente, se defronta. Nesse sentido, a literatura infantil oportuniza, de forma simbólica, como lidar com questões difíceis, favorecendo o crescimento, a maturidade e, conseqüentemente, o enriquecimento da vida da criança.

Na mesma linha, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1984) já haviam destacado que a literatura infantil, ao aproximar suas temáticas do universo afetivo e emocional da criança, representa, por meio de símbolos, a realidade da criança leitora, o que propicia que ela possa compreender os seus sentimentos e emoções e aqueles que têm sobre o mundo que a circunda.

Anelise Zimmermann e Neli Freitas concebem a imaginação como um processo criativo, pelo qual os elementos são combinados e reorganizados e, nesse exercício, as crianças criam sua visão de mundo, fantasias, lendas, sonhos, assim:

A capacidade de imaginar se encontra em relação direta com a riqueza e a variedade de experiências acumuladas pelo indivíduo, bem como com os estímulos ao processo imaginativo. Assim, menciona-se aqui o livro ilustrado como uma fonte de experiências para a imaginação criar combinações, podendo fazer surgir planetas tomados por baobás, fadas que fazem chover colorido e cartas de baralho que ganham vida e viram soldados. Todas essas experiências se acumulam e se multiplicam a cada leitura de um novo livro. (2018, p. 143)

Nessa perspectiva, “imaginar é inventar outras lógicas, é criar sentidos ainda não experimentados” (ZIMMERMANN; FREITAS, 2018, p. 143) e, para que isso ocorra, as autoras defendem que o livro precisa chamar a atenção do leitor, ser provocativo, motivado por vários sentimentos, como ser alegre, gracioso, despertar a curiosidade, o medo, em outras palavras, envolver o leitor e emocionar. Essa interação movimentada, de forma circular, a tríade leitor x livro x autor. Leitor e autor já não são mais solitários, mas são aproximados pela teia do texto: “Esse abraço a partir do texto é soma das diferenças, movida pela emoção, estabelecendo um encontro fraterno e possível entre leitor e escritor. Cabe ao escritor estirar sua fantasia para, assim, o leitor projetar seus sonhos.” (QUEIRÓS, 1999, p. 23 *apud* ZIMMERMANN; FREITAS, 2018, p. 144)

Propiciados pela literatura infantil, esses encontros devem ser fontes de experiências, nutridas nas relações sociais que as crianças estabelecem com seus pares, com a linguagem, com a cultura, que podem fomentar a imaginação e, conseqüentemente, resultar na construção de conhecimento. Sobre isso, as autoras afirmam que:

É por meio de combinações das experiências acumuladas pelo indivíduo, suas vivências e emoções que a imaginação se manifesta. Quanto mais rico for esse material, ou seja, quanto mais variadas

forem essas experiências, maiores serão as possibilidades de imaginar. Sob esse aspecto, o livro manifesta-se com um rico elemento de mediação à imaginação, pois entrelaça as experiências e a imaginação do escritor, do ilustrador e do leitor. (ZIMMERMANN; FREITAS, 2018, p. 148)

Nesse contexto, a leitura está diretamente relacionada à construção da imaginação e, por sua vez, do conhecimento. Luís Camargo (1998), Lajolo e Zilberman (2017), Zimmermann e Freitas (2018) são unânimes ao afirmarem que a literatura infantil é capaz de promover o desenvolvimento da criança, contudo, recordam a necessidade de uma adequada atuação dos agentes de educação, os quais têm a função de mediar os processos de iniciação da criança à leitura.

No contexto das TDICs, as obras têm recebido configuração cada vez mais híbridas, o que vai exigir uma mediação para a leitura do texto visual. Por isso, na próxima seção, aprofundaremos questões relacionadas aos livros ilustrados literários infantis.

2. O LIVRO ILUSTRADO INFANTIL

Em *Para ler o livro ilustrado*, a autora francesa, Sophie Van der Linden (2011), debruça-se sobre a temática da leitura de imagens e propõe a reflexão sobre a diferença conceitual e o desafio que envolve o entendimento de duas linguagens diferentes: texto e imagem. A partir dessa ideia, pressupõe que o alcance da imagem é universal e, tal qual o texto, demanda esforço no ato de leitura, já que

[...] ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação a outra... Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor. (LINDEN, 2011. p. 8 - 9)

Importante notar como Linden (2011) explicita a significação da experiência estética da leitura de um texto verbo-visual, com os livros ilustrados, pela relação das semioses, pela co-presença do verbal e do visual, que vão permitir ao leitor adentrar a poesia da obra. Isso, como muito bem evidenciado pela autora, depende da formação leitora, pois vai demandar letramentos da letra e da imagem.

Na mesma linha, Maria Lucia Costa Rodrigues, com o intuito de contribuir na formação dos leitores no atual panorama cultural, tem se dedicado a refletir sobre os textos contemporâneos, mais especificamente sobre as narrativas visuais⁴, e concebe que a imagem ocupa um lugar privilegiado na literatura infantojuvenil desde a década de 70, pois é quando ganha corpo e autonomia (2011, p. 76). Ela assevera, ainda, que “a narrativa visual é um texto completo e não necessita de reforço verbal, mas de interpretação, como qualquer texto literário” (2011, p. 78), pois contém os elementos fundamentais que estruturam as narrativas escritas, mesmo contando histórias com imagens, mantém uma lógica, um enredo, personagens, cronologia, espaço, ou seja, formas de conduzir a história.

A autora aponta que tais características tornam essas narrativas semelhantes ao texto literário, mas também indicam a sua singularidade, uma vez que:

As narrativas visuais em livros são histórias contadas por imagens, que só ocorrerão plenamente ao virar das páginas, e não de maneira isolada. A sua forma narrativa poderá variar: ser linear e, claro, dar saltos e deixar lacunas para o leitor pensar. Contudo haverá sempre um fio condutor que levará à próxima página e se manifestará com um começo, um meio e um fim. (RODRIGUES, 2011. p. 85)

É visto que o livro de imagens é dotado de características próprias que subvertem os meios tradicionais de leitura, pois “cada imagem narra, assim como cada imagem subsequente acrescenta informações para a construção dos significados” (ARAUJO, 2018, p. 102), de certa forma, é possível notar seu caráter provocativo, principalmente por não depender de um texto escrito, uma vez que tal formato utiliza como recursos estilísticos cores, traços, texturas, enquadramento, segmentação, dentre outros aspectos, que quando estimulados no leitor, produzem efeitos de sentidos e, mesmo que de forma inconsciente, “passam a desempenhar a função da escrita e da expressão verbal” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p.102).

Nesse processo, para Camargo (1998), o leitor precisa estar minimamente preparado para usar suas experiências como ponto de partida, ou seja, seu conhecimento prévio, pois isso tornará muito significativo o contato com a imagem e, nessa relação, ocorrerá a ampliação dos horizontes da própria consciência, da vivência pessoal e em sociedade, sobretudo, no âmbito das diversas culturas, no tempo que ocorrem e no espaço que se encontram, conforme afirma o autor:

O livro de imagem não é um mero livrinho para crianças que não sabem ler. Segundo a experiência de cada um e das perguntas que cada leitor faz às imagens, ele pode se tornar o ponto de partida de muitas leituras, que podem significar um alargamento do campo de consciência: de nós mesmos, de nosso meio, de nossa cultura e do entrelaçamento da nossa com outras culturas, no tempo e no espaço. (CAMARGO, 1998, p. 79)

Lee (2012) evidencia a liberdade de construção da história, associada à imagem, e defende que esse aspecto pode estar relacionado à visão de que “toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros” (BARTHES, 1984, p. 32), ou seja, com a imagem temos liberdade de significação. Entretanto, essa liberdade é cerceada quando temos um texto acompanhando uma imagem, pois segundo o filósofo francês, o texto exerce poder sobre a imagem.

Quanto à organização narrativa constituída nos livros de imagens, Ramos e Rodrigues (2018) revelam que o fio cronológico é sustentado por um esquema de imagens em sequência. O virar de páginas pode demonstrar o passar do tempo, a evolução da narrativa, alteração nos cenários ou a apresentação de novos acontecimentos. As imagens podem, ainda, revelar personagens protagonistas, isso dependerá do plano em que se encontra e o espaço que ocupa na sequência de imagens. Em certos momentos, o leitor será submetido a interpretar imagens

com sentidos que se expandem em diversas direções e provocam diferentes sensações. De acordo com as autoras,

As imagens, através de diferentes técnicas e recursos, resultam em estimulantes composições, onde a posição, a postura e a expressividade das personagens, os cenários, os jogos e as alternâncias de cores e formas, os planos e os enquadramentos, os contrastes de luzes e sombras, e a profundidade mantêm fortes significações na angulação narrativa, contribuindo para a sua progressão e imprimindo-lhe movimento e dinamismo. (RAMOS; RODRIGUES, 2018, p. 49)

Em Lee (2012), observamos esse movimento e dinamismo no seu processo de criação. Segundo a autora, ao colocar uma imagem na sequência da outra, uma história começa a tomar forma. Como mágica, a narrativa se constrói somente pelo poder que as imagens exercem. A ilustradora considera um dos maiores desafios para o autor criar livros de imagem que possam conduzir, com delicadeza, os leitores, para que possam se apropriar das diversas experiências de leitura, e reitera que um livro bem-sucedido oferece amplo espaço para a imaginação e isso faz parecer “que os livro-imagens dizem: Eu vou mostrar pra você apenas sinta.” (LEE, 2012, p. 148)

Nas palavras de Lee (2012), é possível perceber o potencial enunciativo que emana das imagens e a representação que oportuniza o conhecimento enquanto o pensamento visual é registrado. Ler um livro de imagem abre um espaço na consciência, o qual é preenchido com as possibilidades que a imagem oferece. A imaginação produz a lógica da sequência narrativa e, nesse exercício, o pensamento ganha autonomia e materializa seu discurso, processo que resulta na compreensão e construção de significação.

3. A SELEÇÃO DOS ASPECTOS VISUAIS E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO

A significação de uma obra está diretamente relacionada às escolhas do seu autor e, no caso de narrativas visuais, daquelas também realizadas pelo seu ilustrador. A técnica da ilustração, o estilo adotado, bem como as escolhas gráficas de tamanho e composição da página vão direcionar o olhar do leitor para fazê-lo ver, para levá-lo a uma experiência estética. Nesse sentido, a organização de todos esses elementos hibridizados e mobilizados na construção de sentidos são importantes na composição/organização do livro.

Como a análise de Linden (2011) se constitui a partir do livro ilustrado, especialmente àqueles que contêm imagens e texto, o que ela pontua a respeito da diagramação se relaciona à disposição entre texto e a imagem dentro do livro, e a ordem como são organizados, pois cada modelo se diferencia e indica um ritmo de leitura peculiar, por isso, é possível afirmar que “a disposição das vinhetas e dos blocos de textos se reconfigura de modo diverso a cada página, gerando uma leitura eminentemente dinâmica.” (LINDEN, 2011, p. 85)

Tais conceitos, que se referem aos livros ilustrados, podem, por sua vez, ser utilizados nos livros constituídos somente por imagens: “no livro ilustrado, a imagem é preponderante: a ocupação espacial do texto pode até inexistir - quando então é chamado, no Brasil, livro-imagem” (LINDEN, 2011, p. 87), por isso, nessa

seção, trazemos a contribuição dessa autora para embasar algumas das reflexões que traremos na análise.

Um dos conceitos trazidos por Linden (2011) se relaciona aos diferentes status das imagens, as quais não podem ser evocadas de maneira independente umas das outras, justamente pela ligação entre elas no espaço da página dupla ou no livro como um todo. O livro ilustrado é diversificado porque possui liberdade estrutural e pelas influências que recebe das histórias em quadrinhos, por este motivo possui dois polos de enquadramento da imagem: isoladas e sequenciais.

Quando texto e imagem se encontram em páginas separadas, são definidas como “isoladas”, no sentido de que são independentes e não interagem entre si. Em sua composição e expressividade, são severamente autônomas e suficientes, não se articulam com outras imagens.

Comum nos quadrinhos e vinhetas da HQ, as imagens sequenciais são articuladas entre si, dependentes umas das outras, encadeadas em uma relação semântica.

Entretanto, na visão de Linden (2011), o livro ilustrado desenvolve outros tipos de imagens, “entre a isolada e a sequencial, porque não raro se afirma no meio do caminho entre esses dois polos. Não sendo nem totalmente independente nem solidárias por completo, tais imagens poderiam ser qualificadas como “associadas.” (LINDEN, 2011, p. 45)

As associadas têm uma ligação por continuidade plástica ou semântica, apresentam uma coerência que dá independência a elas. Existe uma distância entre elas e as representações de espaço, de tempo, de personagens ou de significado.

Com relação às imagens, importa também compreender como a sua posição dentro do espaço da página pode influenciar a construção da significação. Sobre isso, Linden (2011) explicita a relevância do ponto de vista pelo qual o leitor vê a imagem, a forma como se observa a posição dos personagens, do cenário e tudo que compõe a cena, ou seja, o enquadramento⁵. São duas as definições de enquadramento: *plongée* “vista de cima para baixo”, e *contra-plongée*, que é o seu contrário, “vista de baixo para cima.ingelas” (LINDEN, 2011, p. 75)

Ademais, ainda são enumerados o desenquadramento, o campo e o extracampo. O desenquadramento tende a promover um corte intencional ao descentralizar o sujeito e o leitor precisa entender esse efeito, ver além do que está no quadro e o que pode ser significativo. Quanto ao campo é a superfície enquadrada e delimitada pela moldura. Já o extracampo é o espaço sugerido que vai além da moldura, este é construído de forma “imaginária por meio de linhas de fuga, objetos “cortados” pela moldura, portas ou janelas abertas, reflexos de espelhos etc.” (LINDEN, 2011, p. 77) e, a partir dessas construções, o leitor, por meio do seu conhecimento de mundo, elabora sua significação.

Linden (2011) explica, ainda, que existem implicações para a significação a maneira como as imagens estão inseridas nas páginas, pois

Uma imagem que se insere numa moldura bem definida, uma imagem emoldurada, mas sem contorno, ou ainda uma imagem que ocupa toda a superfície da página, sangrando a folha, resultam de projetos

sensivelmente distintos. Sem falar que as próprias molduras podem ser portadoras de significado. (LINDEN, 2011, p. 71)

A partir dessa perspectiva, a primeira função da moldura é delimitar a imagem, o que pode ser entendido como a definição de um espaço narrativo harmônico. A dimensão da moldura tem um efeito fundamental sobre a composição da imagem, pois além de promover a coerência, o espaço geométrico da moldura confere a centralidade para a imagem que, por sua vez, pode ser apreciada em seu conjunto. Contudo, ainda é preciso considerar as variadas formas que as molduras podem assumir no projeto gráfico (horizontal ou vertical) e, embora estejam mais relacionadas aos estilos dos ilustradores, certos tamanhos e dimensionamentos exercem consequências na interpretação de uma imagem.

Nesse sentido, a moldura pode ter função separadora ao distinguir a figura do fundo; em sequências de imagens, diferenciar uma sequência da outra para serem lidas separadamente, produzindo um efeito dinâmico, ou seja, determinando os ritmos de leitura. Por outro lado, os livros ilustrados podem conter imagens que “sangram a margem do livro”, preenchendo por completo o espaço da página ou da página dupla. Quando ocorre tal fenômeno, a página pode ser entendida como uma tela, situação que Linden (2011) nomeou de “espetacularização”: o suporte é anulado e a imagem causa o efeito de se estender além da página.

A diversidade e flexibilidade dos livros ilustrados constitui uma difícil tarefa. Nesse sentido, Linden (2011) admite que diagramação é responsável por organizar o discurso veiculado e proporcionar os efeitos desejados. Normalmente, as primeiras páginas do livro ilustrado carregam um importante papel de inserção, quando se trata de diagramação e, caso a variação ocorra já nas páginas duplas iniciais, o leitor se familiariza com uma diagramação evolutiva. Por outro lado, se ocorrer a padronização nas páginas iniciais e depois a variação, tal mudança pode ser entendida como uma ruptura e, com isso, se estabelece um efeito espetacular.

Importante explicitar que as escolhas de estilo, de técnica, de enquadramento, de diagramação estão, como já dito anteriormente, estreitamente relacionadas aos modos de narrar, de enunciar e de contar a história. Nessa perspectiva, revisitar esses conceitos permite compreender o seu projeto de significação ou que caminho o autor/ilustrador percorre para contar a história, no caso da obra de *De flor em flor*, um livro de imagem, que escolhas foram feitas para recordar/aproximar a história de Chapeuzinho Vermelho.

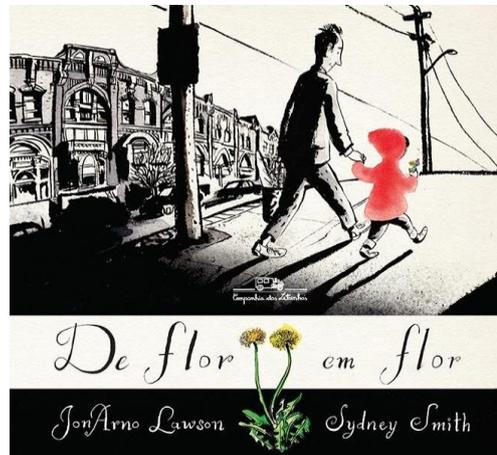
4. DE FLOR EM FLOR

Publicado no Brasil em 2017, pela Companhia das Letrinhas, escrito por JonArno Lawson e ilustrado por Sydney Smith, *De flor em flor* recebeu, na 44ª Seleção Anual do Prêmio FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em 2018 –, o Prêmio FNLIJ Luís Jardim de melhor livro de imagem.

No formato horizontal, 23,5 x 23 cm, em capa dura, composto por 40 páginas não numeradas, está no limiar entre o formato quadrado – que “marca uma forte prioridade da imagem sobre o texto” – e o horizontal – que “permite uma organização plana das imagens, favorecendo a expressão do movimento e do tempo, e a realização de imagens sequenciais.” (LINDEN, 2011, p. 53)

Produzido predominantemente em preto, branco e cinza, salta-nos aos olhos o vermelho do casaco com capuz da menina, protagonista da história, que vai pouco a pouco contagiando de sensibilidade e cores a narrativa.

Figura 1 – Capa do livro *De flor em flor*, 2017.



Fonte: LAWSON, JonArno e SMITH, Sydney (2017)

Na figura 1, capa do livro, estão presentes dois personagens, um homem segurando, na mão esquerda, uma sacola com alimentos, e na direita, a mão de uma criança, para a qual direciona o seu olhar, enquanto caminham tranquilamente em ritmo sincronizado.

O enquadramento demarca o espaço da cidade, uma construção em perspectiva que acompanha as linhas da fiação elétrica. Na parte inferior, dois retângulos, alternam-se as letras pretas sobre o fundo branco, para o título, e as letras brancas sobre o fundo preto, para os nomes do autor e ilustrador. Em primeiro plano, as flores dividem simetricamente o título que demarca o ritmo da narrativa, bem como os nomes de JonArno e Sydney Smith.

A capa, por sua vez, antecipa a técnica que será utilizada no livro e “consiste na combinação de um traçado (lápis, pena, caneta nanquim...) com uma cor, aquarela ou tinta.” (LINDEN, 2011, p. 35)

As tintas são diluídas para dar o aspecto de uma textura lisa e transparente, característica que pode ser observada no casaco vermelho da criança.

O desenho segue um *estilo linear* por “valorizar a linha, o contorno, o aspecto plástico e tangível dos objetos” (CAMARGO, 1998, p. 43), porém, são observados contornos bem marcados na maior parte da ilustração, o que causa um estranhamento é o casaco da criança, único ponto que não apresenta o contorno preto e, portanto, se diferencia do todo, o que nos leva a inferir que, eventualmente, essa ausência de delimitação temporal coloca em relevo uma figura transtemporal, isto é, a menina de capuz vermelho de Lawson e Smith nos remete a um outro espaço-tempo, ao da personagem Chapeuzinho Vermelho, de Charles de Perrault (1697). Em contrapartida, a cena fica mais iluminada no enquadramento da menina de capuz vermelho, no lado direito da página, e dada a ideia da perspectiva das linhas, acaba por ocupar um lugar mais centralizado.

A contracapa, na figura 2, contém, ao centro, a apresentação da obra em um texto curto, cheio de significação, revelando parte da narrativa:

Figura 2 – Contracapa do livro *De flor em flor*, 2017.



Fonte: LAWSON, JonArno e SMITH, Sydney (2017)

Figura 3 – Primeira página dupla do livro *De flor em flor*, 2017.



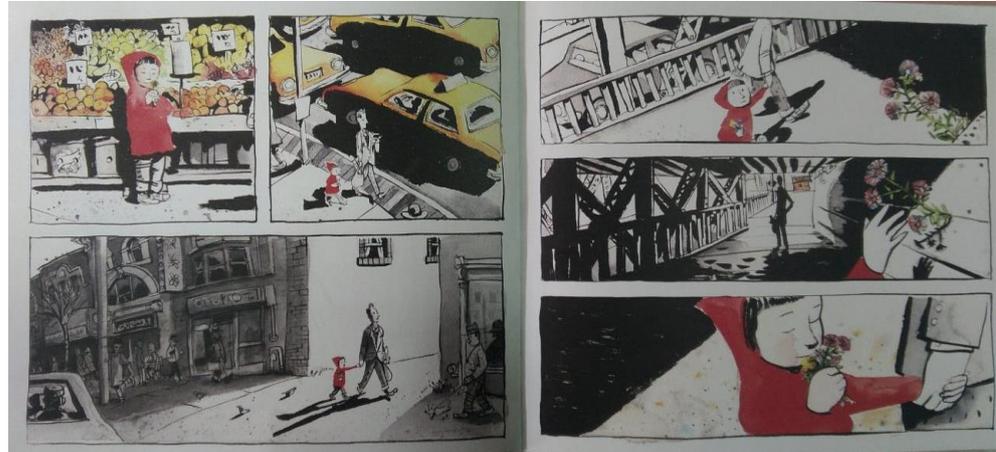
Fonte: LAWSON, JonArno e SMITH, Sydney (2017)

A página da esquerda da figura acima narra uma cena do cotidiano de um ambiente tipicamente urbano. No contexto apresentado, é possível relacionar o conceito de *campo*, postulado por Linden (2011), o qual confirma a ideia de que a imagem está enquadrada e delimitada e, com isso, não é possível enxergar além da moldura. Naquele contexto comum, delimitado pela forma, a criança promove a quebra da normalidade por ser diferente.

A página da direita é formada por uma sequência de nove imagens, enquadradas e delimitadas por molduras, permitindo a leitura individual de cada uma. Além da função *separadora*, proposta por Linden (2011), as imagens em sequência conferem um efeito dinâmico, determinando o ritmo de leitura. Nesta sequência de imagens, aquelas em *plongée*, vistas de cima para baixo, dão ideia do movimento cotidiano da cidade, e aquelas em *contra-plongée*, vistas de baixo para cima, despertam sensações específicas, podendo ser interpretadas como o ponto de vista da menina, quando olha para cima, capturando no universo sensível uma cena, um detalhe. Essa ideia parece ganhar força no último quadro da sequência, pois há um corte intencional para descentralizar o sujeito. Esse

desenquadramento cria um efeito de destaque, percebe-se mais nitidamente algum aspecto da imagem, nesse caso, a intenção da criança em colher a flor.

Figura 4 – Segunda página dupla do livro *De flor em flor*, 2017.



Fonte: LAWSON, JonArno e SMITH, Sydney (2017)

Após a colheita da primeira flor, algo de diferente se apresenta nas imagens sequenciais. Além do vermelho do casaco da menina, tons de amarelo e laranja aparecem nas duas cenas, assim como a flor colhida. Na primeira cena, enquadrada de forma estável, a menina ao centro contempla a flor, enquanto o homem escolhe algumas frutas. De olhos fechados, ela segura a flor com ambas as mãos e sorve lentamente o seu perfume, como se quisesse demonstrar a importância das pequenas coisas em contraste com a confusão da cidade que devora o homem. Na segunda cena, todos os carros agrupados são amarelos e ocupam a maior parte da cena, dando a ideia do barulho, da confusão, do espaço urbano. A escolha da narrativa vista em *plongée*, de cima para baixo, com um desenquadramento, permitindo que se veja parte dos carros, coloca ainda mais em relevo a ideia de que o espaço da cidade concentra a movimentação, a aglomeração e reduz à extremidade da calçada o movimento dos transeuntes.

Na sequência, percebe-se a variação quanto ao tamanho das molduras (verticais e horizontais). A terceira imagem, em formato horizontal, mostra a continuidade do trajeto no espaço urbano, porém, é possível mobilizar o conceito de *extracampo*, proposto por Linden (2011), quando o espaço sugerido vai além da moldura, ou seja, por meio de linhas de fuga, objetos cortados, portas ou janelas abertas permitem uma construção imaginária. Nesse caso, a escolha parece colocar mais em relevo que no contexto da cidade, algo inusitado e singular acontece, a menina colhe uma flor, gesto que carrega uma sensibilidade ímpar, e dá vida à cidade desprovida de cor, de alma, de sentimentos.

Ela é muito observadora, seu olhar está atento a tudo e a todos à sua volta e enxerga com o coração, percebe o que poderia ser invisível ao olhar de muitas pessoas. Sua sensibilidade é elevada ao ponto de fazer singelas homenagens, como⁶o deixar flores a um pássaro morto, ou a um estranho que adormeceu na praça e até a um cachorro preso em uma coleira, despertando, no leitor, o cuidado com o outro, adormecido no mundo contemporâneo.

Figura 5 – Sétima página dupla do livro *De flor em flor*, 2017.



Fonte: LAWSON, JonArno e SMITH, Sydney (2017)

Na sétima página dupla, a figura 5, podemos observar uma série de acontecimentos. É importante notar nesta sequência de imagens a função da moldura, de delimitar o espaço, o centro para o qual converge o olhar sobre a narrativa que mostra a primeira homenagem, contada em cinco cenas: três cenas na página da esquerda e duas na direita. A primeira composição fechada pela moldura mostra os dois personagens andando de mãos dadas em um caminho estreito, o lugar é bem arborizado e com muitas casas. No caminho à frente deles, é possível perceber um objeto no chão, entretanto, o ângulo de visão não permite saber o que é. Na imagem sequencial, o foco está na ação da personagem. A imagem pode ser vista de determinado ângulo no qual são observadas algumas situações que chamam atenção: o olhar da menina; a posição das mãos de ambos indicando um movimento de desenlace; as flores colhidas em outra mão; e um pássaro morto ao chão. As primeiras imagens sequenciais determinam o ritmo mais acelerado da leitura, entretanto, a próxima imagem, cuja composição é na horizontal, ocupa a metade da página, permitindo ao leitor poder demorar-se mais tempo observando os detalhes. Chama a atenção a atitude da menina diante da ave morta no caminho, ela fica por algum tempo abaixada, observando o pássaro, em suas mãos, as flores colhidas no asfalto.

Na página da direita, são apresentadas duas imagens no formato horizontal que dão sequência à narrativa. A primeira, sem moldura, reitera a abertura com um amplo campo de visão, mostra a menina em passos largos, o que sugere sua corrida para alcançar o homem que, de mão estendida, aguarda sua chegada para continuar a caminhada. A segunda imagem surpreende, porque é revela a intenção da criança, o acontecimento anterior. O enquadramento delimitado pela moldura coloca em relevo a ação realizada pela menina ao deixar flores sobre a ave morta, é como se a moldura servisse também para demarcar a importância da cena e a anterioridade do tempo em que a ação ocorreu, primeiro a menina colocou sobre o pássaro as flores e depois correu para alcançar o pai. Sua ação transforma em colorida a cena que antes era em preto, branco e cinza. E a menina que até então era a personagem em destaque, agora, sai de cena para que seja destacada a sua singela e nobre homenagem. O desenlace de mãos é natural, o homem solta a mão da criança para que ela realize a ação, ele sabe das intenções dela, tanto que aguarda com naturalidade a sua chegada, há uma relação de cumplicidade, de afeto, de cuidado e proteção.

Esse cuidado é reiterado ao final da narrativa, quando a menina chega em sua casa, vemos um ambiente permeado por carinho e simplicidade, que se desvela em um abraço cheio de ternura que recebe de sua mãe. E, tão logo passa pelos irmãos menores, em outra cena, eles aparecem cheios de flores. Sua trajetória acaba no quintal da casa, quando por um momento tira seu gorro e coloca a última flor em seu cabelo, enquanto observa os pássaros a voar.

5. DE FLOR EM FLOR, UM RECONTO?

Chapeuzinho Vermelho é uma história que possui inúmeras variações e pretendemos refletir sobre aspectos comuns entre o conto e a narrativa visual do livro de imagem, para tanto, serão verificados, nos estudos literários linguísticos, conceitos para embasar tal interpretação. Hércules Tolêdo Corrêa (2010) considera que os recontos e reendereçamentos são uma forma de retextualização, pois “ao se retextualizar um texto matricial, endereçado a um leitor de outra época e de outro espaço, o autor da retextualização põe em diálogo diferentes discursos, promovendo a interdiscursividade” (p. 246). A partir de tais conceitos, o autor esclarece o que se compreende como reconto e reendereçamento:

O primeiro diz respeito à apropriação de um conto tradicional em forma de paródia, paráfrase ou outra atualização intertextual ou interdiscursiva. Já o segundo refere-se à publicação de uma mesma obra (ou um reconto dela) destinada a um público diferente daquele do texto fundante. (CORRÊA, 2010, p. 247)

A partir dos conceitos propostos por Corrêa (2010), de que o diálogo entre diferentes discursos e épocas, mostra-se a interdiscursividade presente no reconto, e se assume que *De flor em flor* é uma retextualização do conto de Chapeuzinho Vermelho dada a apropriação de alguns aspectos da narrativa, os quais serão elencados no decorrer da análise em questão. Mas, para além da questão classificatória, ou de reconhecimento do interdiscurso, a presença da menina de capuz vermelho nos intriga e nos leva a problematizar a teia de sentidos inscritos no texto, dando espaço para refletir sobre que relações podemos depreender da obra *De flor em flor* se quisermos pensar em aproximação/distanciamentos e silenciamentos. Dado que *Chapeuzinho Vermelho* (PERRAULT, 1697) é um conto muito conhecido, não nos deteremos à sua análise, mas a partir da leitura do livro de imagem de Lawson e Smith (2017), já realizada nesse estudo na seção anterior, vamos estabelecer relações entre eles.

Começamos pelo aspecto mais simples que é o suporte e o formato do texto. Nesse sentido, podemos afirmar que as obras se apresentam em suporte físico no formato de livro, entretanto, a obra de Lawson e Smith (2017) foi produzida em formato de livro de imagem, enquanto as versões de Chapeuzinho Vermelho de Perrault e de Grimm foram produzidas em formato de livro ilustrado, ou seja, em *De flor em flor* as imagens compõem a narrativa. Já em *Chapeuzinho Vermelho* (PERRAULT, 1697), texto e imagem se complementam.

À primeira vista, *De flor em flor* pode lembrar a história de *Chapeuzinho Vermelho* (PERRAULT, 1697), já que em ambas as personagens utilizam uma capa com capuz vermelho. Essa ideia fica ainda mais evidente quando observamos que a história prioritariamente ilustrada em preto, branco e cinza, característica muito marcante na obra de Lawson e Smith (2017), dá o destaque à cor vermelha do

casaco da menina, em oposição ao cinza, cor predominante no espaço em que a narrativa acontece, mas que muda gradativamente com a perspectiva da personagem ao olhar o mundo adulto. Entretanto, o colorido que adentra o espaço, não se sobrepõe ao vermelho do traje, que mantém seu destaque do início ao fim. Esse recurso poderia, no discurso visual, simbolizar a importância da personagem, a sua voz frente à narrativa, elevando-a ao nível de protagonista, por outro lado, é aceitável pensar na releitura do conto de Charles Perrault face às semelhanças aqui descritas.

Da história de Chapeuzinho Vermelho vêm, em evidência, duas questões: uma de identidade de gênero. Ser mulher na sociedade do século XVII era um risco, por isso a necessidade de se manter “vigilante” para não se deixar seduzir pelo prazer e cumprir aquilo que os pais esperam de si; e a obediência, a menina que não cumpre com as prescrições da sociedade e se arrisca ao perigo é devorada.

No primeiro caso, a visão fica demarcada na versão de Perrault. Chapeuzinho Vermelho deve seguir rigorosamente as recomendações de sua mãe e ir até a casa de sua avó que está doente para levar-lhe alguns alimentos. No entanto, por ser uma menina ingênua, é manipulada pelo lobo, que a convence a seguir pela floresta para ver as flores e os pássaros. A menina, ao desviar do caminho, assume o risco por um prazer desconhecido. Há no conto a culpabilização da menina que se deixa seduzir, desviando-se do caminho. Ao entrar na floresta, ela se “desencaminha” e, por isso, é devorada, e o texto ganha um caráter moralizador, que assume a função de alertar “as meninas” sobre os riscos de andarem pela floresta. Para Bettelheim,

[...] quando a menina se despe e entra na cama com o lobo e este lhe diz que os braços fortes são para abraçá-la melhor, não sobra nada para a imaginação. Como Capinha não responde a esta sedução óbvia e direta com uma tentativa de escapar ou lutar, ou ela é estúpida ou deseja ser seduzida. (2002, p. 182)

No segundo caso, no conto de Grimm, emerge com mais força a desobediência à sua mãe, Chapeuzinho vai pela floresta, colhendo flores, e a cada uma que apanhava, aparecia outra mais bonita. Assim, “de flor em flor” – para estabelecer um paralelo – se embrenhava mais floresta adentro. Para Bettelheim (2002), ao deixar de fazer aquilo que devia – não sair da estrada – para fazer aquilo que lhe provocava prazer, a menina desobedece os conselhos da mãe: “A idéia de que Chapeuzinho lida com a ambivalência infantil entre viver pelo princípio do prazer ou pelo da realidade é sustentada pelo fato dela só parar de colher flores ‘quando já juntara tantas que não podia mais carregá-las.’” (2002, p. 183)

Podemos perceber aspectos que aproximam as duas narrativas de Chapeuzinho Vermelho, com a obra de Lawson e Smith (2017), como o nome do livro *De flor em flor* e a sua relação com o fato de a protagonista se embrenhar na floresta para colher flores enquanto a outra personagem o faz caminhando pela cidade, em companhia do pai.

Bettelheim (2002) recorda, ainda, que o conto de Grimm coloca em contraste duas figuras masculinas: a do sedutor, representado pelo lobo, como já dito, e a do caçador “a figura paterna responsável, forte e salvadora” (p. 184). E, nesse sentido, não podemos deixar de considerar que, em *De flor em flor*, a menina caminha na cidade, não há interdição, nenhum conselho que a distancie do perigo,

nenhum discurso ameaçador, em diferentes momentos ela se distancia sob olhar cuidadoso do pai.

Essa visão, de certa forma, subverte a moral da versão Perraultiana de que as meninas devem ficar distante dos lobos se não querem ser devoradas. A protagonista de casaco vermelho de Lawson e Smith, ao contrário, se lança ao desconhecido, observando a cidade, aproximado-se de estranhos, sem encontrar obstáculos para a sua ação, enquanto o pai lhe estende a mão a cada passo ou nos momentos de distração e a conduz ao lar, um lugar acolhedor e cheio de carinho.

Figura 6 – Quarta página dupla do livro *De flor em flor*, 2017.



Fonte: LAWSON, JonArno e SMITH, Sydney (2017)

Vale ainda ressaltar que ideia da sedução, de certa forma, distancia os efeitos de sentidos produzidos pelas obras, ainda que esteja presente tanto em *Chapeuzinho Vermelho* quanto em *De flor em flor*. No primeiro caso, é o lobo que exerce o papel do sedutor da menina; no segundo, há uma inversão, pois o leitor permanece seduzido pelas ações da menina. O projeto gráfico cumpre o papel de manter o olhar do enunciatário vigilante, assim como o do pai. Por meio do enquadramento, dos cortes, da sequenciação, da cor vermelha, da ausência de contornos da roupa da menina, revelando a sua importância na narrativa, somos conduzidos a olhá-la, a perceber detalhada e vagarosamente as suas ações e convocados a nos encantar pela singeleza de sua infância e de sua inocência.

(IN)CONCLUSÕES

Ao refletir sobre as aproximações e distanciamentos entre *Chapeuzinho Vermelho* e *De flor em flor*, foi possível observar que a diversidade das composições contemporâneas e as diferentes formas de expressão produzem resultados cada vez mais singulares. Desta forma, para que se possa compreender o conjunto de elementos que estão implícitos no livro de imagem, importa conhecer os conceitos relacionados ao assunto. Porém, a diversidade dos formatos exige uma constante atualização dos procedimentos, uma vez que não existe um método específico, ou seja, cada obra tem características únicas e, portanto, as ferramentas de análise devem ser igualmente atualizadas.

Verificamos que *De flor em flor* assume o formato retangular que favorece a expressividade do artista ao criar suas imagens. Na obra, ocorre uma variação na

diagramação, fato que evidencia uma liberdade expressiva, a qual está a serviço da narratividade, isto é, esta condição determina o ritmo de leitura. As diferentes composições demonstram que não existe uma estrutura fixa, característica comum nos livros contemporâneos, sobretudo, nos livros compostos apenas por imagens

Em relação à interdiscursividade, *De flor em flor* pode ser considerado um reconto, o que nos leva a considerar os diferentes contextos de produção e a intencionalidade discursiva de cada autor, já que quando ocorre um reconto, a finalidade é modificar a narrativa, mostrar outro ponto de vista da mesma história. Nessa perspectiva, ao buscarmos aproximações e deslocamentos da obra original de Perrault, é possível observar como a obra *De flor em flor*, que se dispõe a recordar que a vida é feita de pequenos gestos, nos incita a olhar para os problemas da vida contemporânea: a cidade que embrutece e “devora” os homens, a sua sensibilidade descolorida no espaço urbano. Neste caso, se faz necessário direcionar o foco mais atentamente para a obra de Lawson e Smith (2017) para afirmar que o projeto gráfico é marcado pela singularidade de seu formato, pelos pequenos e singelos gestos da menina do casaco vermelho, pela transformação sutil que ocorre na narrativa e leva o leitor a refletir sobre significado das pequenas coisas. O simples trajeto da menina e do seu pai pode simbolizar a trajetória de uma vida, de cuidado com o outro, que nos convida a olhar – somos constantemente direcionados a olhar – e a aprender com as crianças a cuidar dos outros e do mundo.

Sidewalk flowers: a look at visual aesthetics, and the formation of the imaginary

ABSTRACT

Over the years, the Perraultian classic Little Red Riding Hood, found numerous variations, undergoing purification processes that attenuated the signs of the eroticism, and tragedy of the girl's story. *Sidewalk flowers* (2017) by JonArno Lawson, illustrated by Sydney Smith, the literary work in analysis in this research, establishes a relationship with the story of the child devoured by the wolf. This study, looking for approaches and displacements of Perrault's original work, seeks to observe how a literary work, which is willing to remember that life is made of small gestures, incites us to look at the problems of contemporary life: the city that makes men simple-minded, and devours them, its sensitivity discolored in the urban space. For this, the study presents a reflection on the literature, and the formation of the children's imagination, discusses the new aesthetic work with literary illustration and, more specifically, with image books (CAMARGO, 1998; RODRIGUES, 2011; LINDEN, 2011). The analysis of this literary work allows us to demonstrate in a more comprehensive way the strength of the visual language in the formation of the imaginary, an essential factor that directly influences the production of meanings of the child reader. To reflect on the similarities and differences between Little Red Riding Hood and from *Sidewalk flowers*, it was observed that the diversity of contemporary compositions and different forms of expression produce increasingly unique results, since the graphic design is marked by the uniqueness of their format, the small and simple ones gesture of the girl in the red coat, the subtle transformation that occurs in the narrative and takes the reader to reflect on the meaning of small things.

KEYWORDS: Children's literature. *Sidewalk flowers*. Picture book.

NOTAS

¹ Tradução nossa de *Sponsored by destiny*. Disponível em: <https://youtu.be/Y54ABqSOScQ>

² *Os Contos da mamãe Gansa ou histórias do tempo antigo*.

³ Enquanto escrevíamos esse artigo, em isolamento, o relatório da World Vision denunciava que cerca de 85 milhões de crianças podem ter se tornado vítimas de violência durante a pandemia de covid-19. Disponível em: https://www.wvi.org/sites/default/files/2020-05/Aftershocks%20FINAL%20VERSION_0.pdf

⁴ Rodrigues (2011) usa narrativas visuais para designar aquelas compostas somente por imagens. Camargo (1998) assume, para os textos com essas mesmas características, a nomenclatura livro de imagem. Neste artigo, assumimos esse conceito de Camargo, já que a obra, *De flor em flor*, recebeu o prêmio FNLIJ (2018) na categoria Livro de imagem.

⁵ Termo que surgiu no cinema com o objetivo de caracterizar a posição da moldura associada à cena em representação.

⁶ Não apresentamos, neste artigo, as páginas que dizem respeito ao momento em que a menina se aproxima do homem adormecido na rua e do cão, para respeitar as leis de direitos autorais que nos impedem de fazer uso da obra completa.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Hanna T. G. Pereira de. **A formação estética na criação artística do livro-imagem**. Florianópolis: Perspectiva, 2018.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos Contos de fadas**. 19. ed. Paz e Terra: 2002.

CAMARGO, Luís. **Ilustração do livro infantil**. Belo Horizonte: Lê, 1998.

CORRÊA, Hércules Tolêdo. Contos, recontos e endereçamentos: uma mesma matriz, diferentes retextualizações para públicos e gostos diversos. In: _____; CECCANTINI, João Luís (Org.). **Teclas e dígitos: leitura, literatura & mercado**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história & histórias**. São Paulo: Editora Ática, 1984.

_____. **Literatura infantil brasileira: uma nova/ outra história.** Curitiba: PUCPress, 2017.

LAWSON, JonArno. **De flor em flor.** São Paulo: Companhia das letrinhas, 2017.

LEE, Suzy. **A trilogia da margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

RAMOS, Ana Margarida. RODRIGUES, Carina. **Quando as imagens substituem as palavras: a coleção “Imagens que contam”, da Pato Lógico.** Perspectiva. Florianópolis, 2018.

RODRIGUES, Maria Lucia Costa. **A narrativa visual em livros no Brasil: histórico e leituras analíticas.** Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade) Universidade da Região de Joinville. Joinville, 2011.

WITZEL, Denise Gabriel. Discurso, poder e a moralidade (in) desejada da Chapeuzinho Vermelho na mídia. **Caderno Espaço Feminino**, v. 25, n. 2, 2012.

ZIMMERMANN, Anelise; FREITAS, Neli Klix. **O livro ilustrado e a imaginação: escritor, ilustrador e leitor em uma trama interativa.** Perspectiva. Florianópolis, 2018.

Recebido: 05 fev. 2021

Aprovado: 21 mar. 2021

DOI: 10.3895/rl.v23n40.13810

Como citar: BRITES, Michele Cristina; SILVEIRA, Ana Paula Pinheiro da. *De flor em flor: um olhar sobre a estética visual e a formação do imaginário.* *R. Letras*, Curitiba, v. 23, n. 40 p. 46-64, mar. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.utfr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

