

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

Tamires Henrique Lacerda Camerlingo

**O PROJETO POÉTICO DE ÂNGELA LAGO: REDES DA CRIAÇÃO**

**DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA**

São Paulo

2020

TAMIREZ HENRIQUE LACERDA CAMERLINGO

O PROJETO POÉTICO DE ÂNGELA LAGO: REDES DA CRIAÇÃO

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica pelo Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica. Área de concentração Processos de Criação na Comunicação e na Cultura sob a orientação da Professora Doutora Cecília Almeida Salles

São Paulo

2020

BANCA EXAMINADORA:

---

---

---

---

---

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao CNPq, por todos os meses de subsídio

Processo:154102/2016-4

## **DEDICATÓRIA**

*Para Cecília, Diana e Erson. Com toda  
minha admiração e carinho.*

## RESUMO

Este trabalho tem como tema central estudar o projeto poético de Ângela Lago. Em particular, objetiva examinar esse tema nos arranjos tradutórios feitos a partir da interação entre palavra e imagem. O problema proposto para esta pesquisa é como é feita as conexões de linguagens nos livros ilustrados? Qual o modo que a autora desenvolve para unir tradição e modernidade? Com essa especificação do problema a hipótese a ser testada é que as histórias de Lago são constantemente construídas na tentativa de resgatar costumes, culturas e valores para disseminá-los na sociedade de hoje. Desta forma, a autora poderia encontrar na utilização de recursos gráficos, textuais e visuais um modo inovador de refuncionalizar o conjunto de elementos da composição narrativa. O *objeto* de estudo dessa pesquisa, a autora Ângela Lago, tem sido reconhecida nas últimas décadas por suas inúmeras produções artísticas. Suas obras são marcadas por traços e fragmentos de inúmeras histórias de outrora que são retomadas na contemporaneidade. O mundo de ontem, hoje e amanhã se misturam em suas pinturas e versos de modo a criar novas realidades e significações. A proposta dessa pesquisa é compreender a partir dos conceitos da semiótica como Ângela Lago cria um modo peculiar de resgatar contos do passado. Para isso será utilizado como aporte as teorias dos filósofos Octavio Paz (2012), e Antoine Compagnon, (2010) e das teóricas e críticas Cecilia Salles (2015) Sophie Van der Linden (2011). Alocada na Linha de Pesquisa: Processos de criação na comunicação e na cultura, essa tese visa mostrar a importância da análise semiótica do projeto de criação poética de Ângela Lago.

**Palavras-chave:** Ângela Lago. Redes de criação. Ilustração. Tradição. Criação

## ABSTRACT

This work has as its central theme to study the poetic project of Ângela Lago. In particular, it aims to examine this theme in the translation arrangements made from the interaction between word and image. The problem proposed for this research is how language connections are made in picture books? What is the way the author develops to unite tradition and modernity? With this specification of the problem, the hypothesis to be tested is that Lago's stories are constantly constructed in an attempt to rescue customs, cultures, and values to disseminate them in today's society. Thus, the author could find in the use of graphic, textual and visual resources an innovative way to refunctualize the set of elements of narrative composition. The object of study of this research, the author Ângela Lago, has been recognized in recent decades for her numerous artistic productions. His works are marked by traces and fragments of countless stories of yore that are taken up in contemporary times. The worlds of yesterday, today, and tomorrow mingle in their paintings and verses to create new realities and meanings. The purpose of this research is to understand from the concepts of semiosis how Angela Lago creates a peculiar way of rescuing stories from the past. For this purpose, the theories of philosophers Octavio Paz (2012) and Antoine Compagnon (2010) and theorists and critics Cecilia Salles (2015) Sophie Van der Linden (2011). Allocated in the Research Line: Creation processes in communication and culture, this thesis aims to show the importance of semiotic analysis of Ângela Lago's poetic creation project.

**Keywords:** Angela Lago. Creation networks. Illustration. Tradition. Creation

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - La Journée de Mademoiselle Lili de Lorentz Frölich (1862) .....	24
Figura 2 - Sangue de Barata de Ângela Lago (1980) .....	26
Figura 3 - O fio do riso de Ângela Lago (1980) .....	27
Figura 4 - Poeminhas da terra de Márcia Leite (2016) .....	30
Figura 5 - Meu gato mais tonto do mundo de Gilles Bachelet (2004) .....	30
Figura 6 - Sua alteza a Divinha de Ângela Lago (1990) .....	34
Figura 7 - Sua alteza a Divinha de Ângela Lago (1990) .....	36
Figura 8 - De Morte! de Ângela Lago (1992) .....	38
Figura 9 - De Morte! de Ângela Lago (1992) .....	39
Figura 10 - O Cântico dos Cânticos de Ângela Lago (1992) .....	42
Figura 11 - House of Stairs de Escher (1951) .....	43
Figura 12 - O Cântico dos Cânticos de Ângela Lago (1992) .....	43
Figura 13 - Cena de rua de Ângela Lago (1994) .....	46
Figura 14 - A festa no céu de Ângela Lago (1994) .....	47
Figura 15 - Um ano novo danado de bom! de Ângela Lago (1996) .....	49
Figura 16 - João felizardo: o rei dos negócios de Ângela Lago (2006) .....	50
Figura 17 - Sete histórias para sacudir o esqueleto de Ângela Lago (2002) .....	52
Figura 18 - O Príncipe Jacu de Ângela Lago (2014) .....	54
Figura 19 - Sangue de Barata de Ângela Lago (1980) .....	62
Figura 20 - O fio do riso de Ângela Lago (1980) .....	63
Figura 21 - Psiquê de Ângela Lago (2010) .....	65
Figura 22 - João felizardo: o rei dos negócios de Ângela Lago (2006) .....	67
Figura 23 - O Cântico dos Cânticos de Ângela Lago (1992) .....	68
Figura 24 - Margina à esquerda de Ângela Lago (2009) .....	70
Figura 25 - Sete histórias para sacudir o esqueleto de Ângela Lago (2002) .....	72

Figura 26 - Psiquê de Ângela Lago (2010) .....	75
Figura 27 - O personagem encajado de Ângela Lago (2006) .....	78
Figura 28 - Capas de livros de Ângela Lago publicados pela RHJ .....	82
Figura 29 - O personagem encajado de Ângela Lago (2006) .....	85
Figura 30 - Trilogia da Casa de Ângela Lago (1993) .....	87
Figura 31 - O Cântico dos Cânticos de Ângela Lago (1992/ 2013) .....	88
Figura 32 - Sua alteza a Divinha de Ângela Lago (1990) .....	90
Figura 33 - De Morte! de Ângela Lago (1992) .....	92
Figura 34 - Sua alteza a Divinha de Ângela Lago (1990) .....	92
Figura 35 - O Príncipe Jacu de Ângela Lago (2014) .....	93
Figura 36 - Um ano novo danado de bom! de Ângela Lago (1996) .....	101
Figura 37- O caixão rastejante e outras assombrações de família de Ângela Lago (2015) .....	105
Figura 38 - Sua alteza a Divinha de Ângela Lago (1990) .....	108
Figura 39 - Psiquê de Ângela Lago (2010) .....	110
Figura 40 - A festa no céu de Ângela Lago (1994) .....	111
Figura 41 - Cena de rua de Ângela Lago (1994) .....	114

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I: O LIVRO ILUSTRADO E SEUS DESDOBRAMENTOS</b> .....	17
1.1 Redes de Criação .....	18
1.2 A multimodalidade no livro objeto .....	20
1.3 Ângela Lago .....	26
1.4 A pluralidade em uma linguagem nacional .....	54
<b>CAPÍTULO II: RELAÇÕES PALAVRAS E IMAGENS</b> .....	57
2.1 Ambientação e Cenário .....	59
2.2 Caracterização de personagens .....	70
2.3 Perspectiva narrativa .....	76
<b>CAPÍTULO III: PARATEXTOS EDITORIAIS</b> .....	81
3.1 Formato .....	81
3.2 Títulos e Capas .....	84
3.3 Guardas .....	88
3.4 Frontispício .....	90
3.5 Quarta capa .....	93
<b>CAPÍTULO IV: TRADIÇÃO E MODERNIDADE</b> .....	96
4.1 A experiência do narrador .....	96
4.2 Seres inacabados .....	98
4.3 As medidas do tempo .....	102
4.4 O pensamento em rede .....	105
4.5 A construção de conexões .....	109
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	116
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	119

## INTRODUÇÃO

As palavras possuem textura. Quando pronunciamos cada uma delas achamos nos lábios a matéria que lhe deixa corpulenta. Tem palavras que não são pronunciadas. Mas a mente é capaz de bordá-las em uma tela do imaginário. As palavras são fios. Fios que em um tear do cérebro constroem as mais diversas rendas. Não se pode tocar em um tecido sem estar pronto para a sinestesia que ele lhe proporcionará. A arte do tear não está nos olhos, mas no sentir do movimento, no caimento, na descoberta. Escolher uma palavra é tomar uma decisão grandiosa. Palavras sozinhas não são nada. Elas necessitam estar expostas em algum lugar, ainda que este lugar seja a imaginação. E na imaginação encontramos um grande espaço para a criação de desenhos. Não há palavra que persista sem a concretização de uma imagem, e não há imagem que perdure sem a necessidade de palavras para descrevê-las. A imagem é como as mãos das Moiras fiandeiras. São capazes de tecer Universos e Deuses, mas nada fazem sem o fio condutor da vida. Palavra e Imagem são dois elementos distintos no dicionário, entretanto, na prática, fazem parte do mesmo corpo ativo. A tela que enxergamos após uma delonga de tear não é uma pintura qualquer e sim o resultado do trabalho entre matéria e sujeito. E se a partir de agora conseguirmos perceber que imagem e palavra não se dissociam, então estamos prontos a admirar o processo criativo de Ângela Lago.

Ângela Maria Cardoso Lago, ou amigavelmente Ângela Lago, foi uma escritora e ilustradora brasileira que ressignificou, dentro e fora do país, a literatura infantojuvenil. A autora, natural de Belo Horizonte (1945), percorreu diferentes campos antes da literatura infantil e juvenil. Formou-se em Serviço Social (1968), na Universidade Católica de Minas Gerais. Nos anos seguintes, acompanhando o marido, viajou a diversos países. Sendo nos EUA, na Inglaterra ou na Venezuela, Lago sempre aproveitou os ensejos da vida para aprimorar suas técnicas em artes gráficas. Quando retornou ao Brasil, envolveu-se, timidamente, com a literatura infantil, publicando no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, dirigido por Murilo Rubião. Mas passou a ter reconhecimento somente nos anos oitenta, quando publicou suas duas primeiras obras inteiramente escritas e ilustradas por ela: *O Fio do Riso* (1980) e *Sangue de Barata* (1980). Concomitantemente, destacou-se por ser uma entre poucos autores que importaram tecnologia (computador e notebook) para desenvolver sua arte. A autora, por ordem no destino, faleceu em 2017.

Mas o seu legado ficou eternizado na história da literatura e em outras áreas de manifestação artística. Lago produziu por mais de quatro décadas, deixando a humanidade mais de quarenta obras escritas e ilustradas exclusivamente por ela. Seu trabalho perdura e renasce a cada vez que alguém abre um dos seus livros. Suas obras são marcadas pela pluralidade de significados e principalmente pela tradução das mais diversas culturas no contemporâneo.

A literatura infantojuvenil é um território relativamente novo dentro da Crítica Literária e dos estudos acadêmicos. Antes da Era Vitoriana pouco se sabia sobre a criança e o jovem. Os pequenos eram vistos como homens menores, que possuíam as mesmas responsabilidades e funções de um adulto. É a partir do final do século XIX que a criança passa a ser considerada dentro dos livros. Uma literatura destinada aos pequenos começa a ser desenvolvida e nomes como o Lewis Carroll, Bruder Grimm, Gebruder Grimm e Hans Christian Andersen, surgem entre autores da época. Pela primeira vez na história a criança era entendida como um sujeito de especialidades e necessidades diferenciadas. O Brasil acompanhou os avanços nesse campo e apareceu no século seguinte com figuras que iriam consolidar o espaço da criança dentro da literatura. Monteiro Lobato, pioneiro, arquitetou um mundo no campo ocupado e protagonizado por crianças e figuras folclóricas brasileiras. Mais tarde, seu trabalho ganhou cores e formas nas mãos do ilustrador Rui de oliveira. Monteiro abriu caminhos para outras vozes como Ruth Rocha, Lygia Bojunga e Ana Maria Machado. As mulheres cumpriram com a tarefa de narrar histórias para os miúdos sem perder a qualidade estética que se espera de uma boa literatura. Não foram escritoras, foram escritoras mulheres que romperam com os paradigmas e preconceitos sociais com uma literatura destinada ao público mirim. A partir desses autores o país foi ganhando novas faces e a fase infantil adquirindo maior respeito.

Quando Ângela Lago surge no meio artístico ela se depara com algumas barreiras. A primeira delas era a noção deturpada que o público tinha diante do livro ilustrado. Muito se conheceu sobre o livro com ilustração, aquele no qual a imagem figurava uma parte ou toda narrativa repetindo a linguagem verbal em todos os caracteres. Mas pouco se entendia a respeito do livro de imagem. Objeto distinto que tende a unir duas linguagens para a construção de um todo narrativo. Lago nascia em um solo ainda desestruturado. Tinha como função revelar um novo modo de ver e entender o livro. Suas ilustrações timidamente foram ganhando espaço. O público começou a notar que o estilo

de Ângela Lago era não ter estilo. Suas produções não se repetiam. Cada obra era um acontecimento diferente. Traços, cores, riscos, fonte, gramatura, capa, entre outros elementos que constituem a experiência narrativa, eram sempre distintos em suas obras.

Hoje temos um grande acervo deixado pela autora. Uma coleção que necessita ser estudada. A proposta desta pesquisa é adentrar em seu processo criativo. Podendo enxergar ao longo do tempo os pontos de recorrência em suas obras. Algumas questões devem ser trabalhadas nesta tese, tais como: como é feita as conexões de linguagens nos livros ilustrados? Qual o modo que a autora desenvolve para unir tradição e modernidade? Como ela arquiteta suas narrativas de modo que possamos encontrar um fio condutor em seu projeto poético? Responder essas questões é uma tarefa árdua e só pode ser feita após muito laboro. Com auxílios de alguns teóricos buscaremos não uma resposta fixa para cada indagação, mas uma reflexão diante do cenário.

Lago estrutura grande parte de seu trabalho na união entre duas linguagens: a verbal e a visual. Esse traço faz com que suas narrativas sejam concretizadas a partir da interação contínua entre os dois códigos. Sendo assim, torna-se indispensável apreender a relação dos diferentes sistemas comunicativos presentes em suas obras. Por este motivo esta pesquisa se dividirá em quatro capítulos complementares

O primeiro capítulo “O livro ilustrado e seus desdobramentos” deve iniciar a discussão a respeito do conceito de redes de criação proposto por Cecilia Salles. É indispensável a abordagem das conexões feitas para criação de objetos artísticos arquitetado a partir de múltiplas linguagens. É de suma importância também que para mostrar as conexões a pesquisa apresente um pouco sobre a história do livro ilustrado e a multimodalidade destes elementos, assim este trabalho apontará as diferenças entre os clássicos com ilustração e o livro imagem. Apoiaremos nossa discussão nos conceitos de Sophie Van der Linden (2011) e Rui de Oliveira (2008). Os teóricos abordam dois pontos distintos em seus estudos. O primeiro, de maneira didática, contextualiza toda a história do livro ilustrado pelo mundo. A obra *Para ler o livro ilustrado* é uma das primeiras a considerar a importância e efetivação do gênero. O segundo *Pelos jardins Boboli* explana as características mais intrínsecas de um livro de artista, tornando-se crucial por se tratar de um estudioso brasileiro. A trajetória de Lago também deve ser contextualizada. As obras devem explicar as principais características de cada período de sua pesquisa.

No segundo capítulo “Relações palavras e imagens” trabalharemos alguns conceitos discutidos por Maria Nicolajeva e Carole Scott em sua obra *Livro ilustrado: palavra e imagem* publicada em 2011. Discutiremos alguns conceitos e como eles são aplicados dentro da produção de Ângela Lago. Entenderemos um pouco mais sobre a importância da ambientação, de cenários, da caracterização de personagens e da perspectiva narrativa. A obra dessas teóricas surgiu no meio da produção desta tese e nos serviu como uma luz para iluminar os caminhos que Lago percorreu no desenvolvimento de suas narrativas. A teoria proposta pelas autoras é de caráter generalizador, isto é, se adequam a realidade do universo de livros ilustrados. E neste capítulo adentraremos um pouco neste mundo para apreender melhor as relações plurais que codificam as obras de nossa autora estudada.

O terceiro capítulo “Paratextos editoriais” é inspirado na obra de mesmo nome de Gérard Genette publicada em 2009. A intenção nesta etapa da pesquisa é desenvolver uma reflexão a respeito dos elementos paratextuais que muitas vezes ressignificam a obra. Elementos como formato, títulos, capas, guardas, frontispícios e quarta capa; são todos parte de um corpo que se chama livro. Estas partes dentro da obra de Ângela Lago foram todas exploradas, às vezes por intenção da artista, às vezes por medida da editora; todos esses elementos ganharam vivacidade dentro do projeto poético de Lago. É sobre isso que discorreremos neste módulo: os modos de ressignificação das obras a partir de elementos extratextos verbais e visuais internos.

No quarto e último capítulo “Tradição e Modernidade” daremos atenção as discussões a respeito da união entre a tradição e a modernidade nas obras de Ângela Lago. Será abordado como o conceito de tradição moderna proposta por alguns filósofos como Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012), e Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade* (2010), se aplica nas mãos da artista. Analisaremos algumas obras da autora e procuraremos compreender como momentos da história da arte influenciaram na produção de suas obras. Pensaremos também a maneira pela qual mitos, lendas e fábulas, foram ressignificados na voz da autora. Como se dá essa construção de tempo e espaço através de recursos visuais e verbais. A fim de elucidar com maior clareza as conexões que levam o projeto da autora a ser algo complexo, no sentido de pensamento em rede, recorreremos aos estudos de Edgar Morin (1998), sobre a teoria da complexidade.

Esta pesquisa sobre Ângela Lago não fora iniciada no Doutorado em Comunicação e Semiótica. Peço licença aos estimados leitores de meu trabalho para me colocar somente aqui em primeira pessoa dentro da redação. Eu comecei meus estudos na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2012 no curso de especialização em Literatura pertencente ao programa de Literatura e Crítica Literária. Ao longo dos dois anos de curso tive acesso as mais diversas literaturas, somente no último semestre do curso tive aulas sobre literatura infantojuvenil. Em um momento em particular me deparei com o livro *Psiquê* (2010) em cima da mesa da professora. Nunca tinha ouvido falar de Ângela Lago e desconhecia o mito de Eros e Psiquê. Tomada pela curiosidade anotei o nome da obra e dias depois a comprei para minha própria apreciação. O curso chegou próximo do fim e era necessário escolher um objeto de pesquisa para a monografia final. Eu tinha dois impasses: queria trabalhar com *Psiquê* e gostaria de ter como orientador um professor que não possuía o menor afeto por livros ilustrados. A sabedoria do meu primeiro orientador Erson Martins me fez ver que quem conhece bem a teoria da crítica literária pode orientar qualquer espécie de trabalho na área. Assim, juntei minhas duas vontades e finalizei o curso de especialização. A vontade de cursar o mestrado logo em seguida me corrou e sabendo que não aprofundei como queria as teorias sobre o mito e suas ressignificações, decidi entrar para o mestrado em Literatura e Crítica Literária, tendo como objeto de pesquisa novamente *Psiquê* de Ângela Lago. Desta vez eu sabia que a dedicação seria maior devido a delonga do tempo que teria a meus dispor para trabalhar com esta obra. Para minha felicidade me presentearam com uma orientadora que sabia e dominava com muita facilidade a teoria acerca da literatura infantojuvenil. Diana Navas me guiou com tranquilidade por dezoito meses dentro do universo mítico de Eros e Psiquê. Antes mesmo de defender o mestrado, entrei no processo seletivo para o doutorado em Comunicação e Semiótica da mesma faculdade. Fiz esta escolha por acreditar que o programa me possibilitaria novos olhares diante da imagem, visto que novamente eu queria estudar Ângela Lago. Desta vez, de uma forma mais abrangente, gostaria de pontuar as mais diversas obras da autora traçando um panorama mais amplo sobre sua produção. Encontrei em meu percurso a professora Cecilia Salles, que não era minha orientadora. Mas de fato me apaixonei pelo modo humilde em que ela se colocava diante do conhecimento e pedi a ela, já com o doutorado no meio do caminho, que fosse minha orientadora. Felizmente, com uma resposta positiva, pude continuar minha pesquisa em harmonia com a linha de pesquisa. Confesso que tive muitas dificuldades

neste final de processo. Creio que parte disso se deve por estar há oito anos pesquisando o mesmo assunto. Admito que muitas vezes fraquejei e pensei em desistir, pois quando temos assertividade que sabemos tudo sobre algo, nos deparamos com o choque de que na verdade não sabemos nada ainda. Este é um trabalho de muitos anos, com qualidades, mas também com defeitos. Eu solicito a cada leitor que adentre ao universo da minha estimada autora e ilustradora. E espero que consiga mostrar a vocês um pouco da importância dela dentro da literatura e das artes como um todo.

## CAPÍTULO I

### O LIVRO ILUSTRADO E SEUS DESDOBRAMENTOS

Os estudos da pesquisadora Cecilia Salles sobre o processo criativo tiveram suas primeiras discussões em seu livro *Gesto Inacabado*, publicado em 2011. Esta obra é fundamental para compreendermos como as pesquisas em torno dos percursos criativos se desenvolvem. A partir da metodologia da Crítica Genética, como era nomeado no início de seus estudos, a autora traz uma abordagem didática sobre os documentos de processos na arte, na ciência e na comunicação. O que nos desperta maior interesse para o desenvolvimento deste trabalho é a complexidade das apropriações que o artista faz para desenvolver sua obra, ou especificamente, a construção de um projeto artístico de uma determinada autora e ilustradora ao longo de sua vida.

Quando mencionamos a crítica genética logo nos vem em mente o surgimento desses estudos nos anos 60, na França, organizado por Louis Hay, com a colaboração de inúmeros pesquisadores, que tinham como propósito estudar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. É comum desde então associar os estudos genéticos a rascunhos, manuscritos, ou outros vestígios que possam anunciar as etapas da construção de uma obra artística. Entretanto, esta visão foi ampliada com o grande número de pesquisas que se desdobram no estudo do processo de construção da obra de arte, em sentido amplo, acompanhando seu crescimento e execução. Crescimento e execução podem significar arquitetura de um projeto ou também reverberações e significações que uma obra possa ter quando é tida como finalizada. Assumimos, portanto, a concepção de que todo objeto artístico é inacabado, sendo assim está em constante movimento, fazendo com que os estudos a seu respeito sejam constantes e intermináveis. Ou como Salles definiu o olhar diante da criação natural do artista:

O interesse desses estudos é o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador. Ultrapassando os limites da obra entregue ao público, a arte é observada sob o prisma do gesto e do trabalho. Na verdade, o crítico passa a conviver com o ambiente do fazer artístico, cuja natureza o artista sempre conheceu. (SALLES, 2011, p. 23)

Ao olhar a crítica de processo por esta noção temporal acabamos por lidar com o que a autora chama de “à estética do inacabado”. Um trabalho feito a partir das relações entre os pequenos índices e o todo. Estando em constante movimento o crucial é estabelecer nexos entre as diversas camadas do processo criativo. Este método se baseia nos estudos das singularidades buscando generalizações, uma sustentada pela semiótica de Charles S. Peirce. cremos que a teoria geral pode nos ajudar a compreender as linhas mais específicas de nosso objeto de estudo. Longe de definir um caminho ideal para análise de objeto artísticos, buscamos aqui, humildemente, entender as especificidades de cada linguagem e suas interações e conexões dentro de um determinado projeto.

### **1.1 Redes de Criação**

A palavra projeto em suas significações exploradas pelo dicionário Aurélio remete a um desejo, intenção de fazer ou realizar (algo) no futuro. Aqui, em nossa pesquisa, entenderemos esse desejo como a realização de um plano poético. Isto é, compreender que na prática criadora existem “fios condutores”, como Salles nomeia, que estarão presentes nas obras de seu criador e serão responsáveis pela singularidade de sua produção como um todo. Não existe prática criadora deslocada de seu solo, o artista está em constante envolvimento com o seu contexto histórico, social e científico; ele é envolvido e afetado por seus contemporâneos. O tempo e o espaço da criação podem ser considerados únicos, mas estão envoltos por tudo que acontece ao redor do artista. A intenção aqui não é dizer como o tempo e o espaço influenciam a obra, mas sim como eles passam a fazer parte dela. Para além dessas questões ainda está um ponto refutável que é o princípio ético do seu criador como Salles discute:

O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista; princípios gerais que norteiam o momento singular de cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no conteúdo das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto. (SALLES, 2011, p. 46)

Conhecer o tempo e o processo de criação de suas obras é uma forma do artista galgar o caminho de seu projeto poético. Todas essas questões entre espaço, criticidade, contexto, momentos, entre outros pontos que suscitamos; podem ser entendidas como uma grande rede com fios interligados que constroem os projetos poéticos. Tudo está em constante

envolvimento e impossibilitado de ser desprendido a pena do rompimento desta grande conexão. O conceito de redes nos revela um estudo do projeto artístico entendendo a simultaneidade das ações, a ausência de uma hierarquia entre uma obra e outra, uma não linearidade na análise e um constante estabelecimento de nexos. Os nexos, ou os pontos de ligações dessa rede de criação se estabelecem por diversas etapas. A comunicação é uma delas; a voz do artista é sempre um ato social, como mencionava Paz. A obra de arte carrega em si marcas da singularidade do projeto geral que a norteia. Outro ponto incitador é a leitura particular; é de se compreender por parte do artista que a leitura de sua obra feita por outras pessoas lhe atribuirão significados múltiplos e levarão seu texto a um novo patamar que até então por ele era desconhecido. Há uma distância entre a intenção do artista e a leitura de sua criação. Isto não é objeto de negatividade, mas sim uma parte indispensável na concretização da obra. “O texto é o resultado da estreita colaboração entre um autor e um leitor. Se é certo que não existe texto sem autor, não é menos certo (e tautológico) que não existe sem leitor” (BORGES, 1987). Há também de se memorar a “materialização do sensível”; a construção artística se desenvolve dentro de operações lógicas e sensíveis. A criação parte e se alimenta das sensações, como aludi Salles em o *Gesto Inacabado* (2011), o objeto artístico ele é antes de tudo algo sinestésico. As efusões de sentidos durante a sua leitura, apreciação, toque, folhear; são o que permite ao leitor o deslocamento de seu mundo banal o familiarizando com o mundo das sensibilidades. Como último ponto, aqui citado, nessa rede devemos destacar o “encontro de métodos”. Este tópico é dividido sobre dois pontos de vistas: rotina e procedimento lógico. A rotina do artista é a empreitada de sua sequência de gestos particulares que norteiam sua obra. Salles argumenta como é importante a observação do modo de ação do artista:

Os estudos do processo, como parte de sua própria metodologia, necessitam observar o modo de ação do artista, que é, muitas vezes, tratado como sendo somente desse método que o artista lança mão. É como essa preocupação que se pergunta se o artista faz ou não esboços e anotações, quais cores de canetas usadas e quais seus horários de trabalho, estamos agora no campo da rotina de trabalho: como e quando a obra é construída. (SALLES, 2011, p. 65)

Os objetos de análise, que aqui nesta pesquisa se desdobrarão sobre livros, podem ser considerados como formas pessoais únicas de organização. O procedimento lógico, todavia, não é dispare da rotina. A relação complementar entre ambos cai no discernimento das operações lógicas que acontecem do desenvolver de uma obra, ou

projeto como todo, que nos revelam o modo de criação do artista. Esta espécie de método que anuncia a essência do artista fascinava Valéry (1984:78): “aprecio um homem quando ele encontrou uma lei ou um processo – o resto não é nada, isto me impressiona, há 40 anos – que as especulações feitas com rigor conduzem a mais estranhezas e perspectivas possíveis e inesperadas que a fantasia livre – que a obrigação de coordenar seja mais produtora de surpresa que o acaso”. A obra de arte, em sua maioria, procura alcançar um resultado, mas a forma como ela foi criada, o seu processo, as suas camadas nos orientam melhor a respeito de seus métodos.

Discorreremos um pouco sobre os pontos de ligação em redes de criações, ou como Salles nomeia “nós” da rede, para entendermos com mais clareza a multimodalidade no livro objeto. O livro-objeto, ou como alguns teóricos preferem chamá-los de livro de artista, é o nosso ponto de partida para compreensão de nosso objeto de estudo.

## **1.2 A multimodalidade no livro-objeto**

O livro-objeto é um desdobramento do conceito de livro proposto por Gutemberg. Ele materializa a união entre texto escrito e às artes plásticas. Saindo do tradicional livro escrito, este modelo extingue as barreiras entre o verbal e o visual. Conhecido também como livro de artista, nomenclatura menos usual por sua vez, é a emancipação dos códigos e dos signos em um mesmo espaço. Produzido em menor escala quando comparado a outras produções literárias, o livro-objeto também requer uma leitura, todavia uma leitura desautomatizada se comparada aos padrões convencionais. Este tipo de obra é orquestrada por uma quantia significativa de imagens e trabalhos com o projeto gráfico. No livro convencional as palavras bastam na condução do fio narrativo. No livro-objeto as palavras fazem parte, mas não dirigem sozinhas a obra por completo. Há, inclusive, livros em que elas nem ao menos aparecem; deixando às imagens e ao projeto gráfico todos os encargos para a construção de um significado.

Esse universo arquitetado por meio da pluralidade de linguagens traz à tona um dos pontos que Salles menciona: o sensível. O mundo sensível no livro-objeto é visto sob dois planos: o primeiro da sensibilidade do autor e de toda a equipe na criação do projeto; e o segundo no plano da sensibilidade sinestésica propriamente dita. É comum na leitura

desse tipo de livro aguçar e utilizar os diferentes sentidos do corpo. A leitura deixa de ser algo estático, pensando em posição do leitor, e passa ser algo dinâmico. É evidente que em uma narrativa de um livro tradicional a leitura muitas vezes nos transfira para uma outra dimensão, a da imaginação. Mas aqui, neste tipo de livro, nós temos o imaginário transplantado para o sensitivo. As imagens, os traços, a gramatura do papel, o trabalho com a capa, entre outros recursos, são todos laboro de um mundo imaginário que deseja se fazer expressar para além das palavras.

Os livros-objeto tem sido mais comum na categoria infanto-juvenil. O virar da página, a cor, a expressividade da imagem, costumam ser mais aceitos por quem está na fase mais lúdica. Brincar, mexer, olhar, sentir, rever, imaginar, voltar, seguir, parar, contemplar, fechar e novamente abrir; é assim que se estabelece os diferentes modos de leitura deste espécime. Para Odilon Moraes, o conteúdo deste livro é como uma alma:

Quer dizer que o objeto chamado livro tem um corpo, isto é, forma, tamanho, cor, tato, cheiro (por que não?) etc., que é como ele se apresenta para nós, aos nossos sentidos. Mas ele também vai ser lido. Seu conteúdo, o qual chamei de alma, vai ser revelado à medida que percorremos seu texto, vemos suas imagens, passamos suas páginas, adentramos seu interior, sua atmosfera, os caminhos que ele nos propõe imaginar. (MORAES, 2008, p.49)

O livro-objeto se fortifica no entrelaçamento da produção visual e da literatura. No Brasil muito incentivado pelos poetas concretistas, este tipo de livro fazia tentativa furtivas de extrapolar a escrita de modo que a estruturação proposital dos fonemas representasse a forma concreta de uma palavra. Dar-se por isso o nome livro de artista, visto que a obra passa a adentrar no âmbito das artes visuais e plásticas. No mundo este tipo de recurso já vinha de mais distante quando os primeiros livros ilustrados foram criados.

Ler um livro ilustrado é embarcar em uma viagem rumo ao infinito. É permitir-se adentrar a um universo mágico e diversificado de interpretações. Não é somente ater-se as palavras ou as imagens, mas entender que ambas formam um único corpo. Ao se deparar com a obra, o leitor é surpreendido pelos detalhes, pela relação viva entre texto verbal e linguagem visual, e plasticidade (entendemos por plasticidade a arquitetura do projeto gráfico). O livro ilustrado é antes de tudo um acontecimento. Entrar em seu mundo é soltar-se das amarras convencionais e sentir uma nova experiência.

Aos poucos, teóricos tentam diferenciar a história do livro com ilustração e a do livro ilustrado, propriamente dito. Por muito tempo livros com imagens apenas ilustravam a palavra. Hoje já entendemos que a imagem pode possibilitar a criação de significados plurais para além da mera representação da escrita. Essa diferenciação é muito importante para entendermos que o livro ilustrado não é um instrumento meramente repetitivo. Mais do que isso, Linden acrescenta que há décadas já encontramos livros unicamente feitos de imagens narrativas, isto é, ausência total de palavras:

Ao longo de sua evolução histórica, o livro ilustrado infantil conheceu grandes inovações. A Imagem foi gradativamente conquistando um espaço determinante. Hoje, ela revela sua exuberância pela multiplicação dos estilos e pela diversidade das técnicas utilizadas. Os ilustradores exploram ao máximo as possibilidades de produzir sentido. (LINDEN, 2011, p.8)

Pensar em imagem também é tocar em uma questão que assombra a história do livro ilustrado: a de ser um recurso para não alfabetizados ou leitores iniciantes. As narrativas arquitetadas no livro ilustrado são em sua maioria pontos de indagação. A construção do sentido não se faz unicamente pela leitura da imagem, mas sim pelo reconhecimento dela num espaço, tempo e contexto. Priorizando as relações que o leitor pode fazer com a sua realidade. Por isso, podemos dizer que num cavo, numa sombra e na falta de palavra, às vezes se esconde a inteireza do conto. Para tanto, não seria possível dizer, então, que o livro ilustrado é destinado unicamente a crianças. O livro ilustrado é para ler, e antes de ler, é feito para existir e suscitar presença num lugar antes vazio.

Os primeiros livros com ilustrações foram feitos a partir da xilogravura. Até o século XVIII essa técnica permitia produzir um maior número de livros, em um menor período de tempo. Surgiu nesta época os primeiros livros destinados à criança. Mas a xilogravura por ter um traço muito impreciso ainda não prezava pela qualidade da imagem de origem. Já no século XIX, na Era Vitoriana, a publicação de livros com ilustração ganhou maior fervor. A industrialização fez com que o livro infantojuvenil se popularizasse (não podemos esquecer da limitação que este gênero literário tinha e por isso se divulgou aos poucos). A nova classe trabalhadora era assalariada e consolidou-se como uma classe média que necessitava de uma maior oferta de produtos de entretenimento e informação, incluindo desde livros, a revistas e jornais.

Pela primeira vez na história a criança passa a ser entendida como um indivíduo que merece atenção as necessidades de sua idade. Oliveira (2008), comenta que a criança, neste período, é vista como criança e não mais como um adulto pequeno, como era feito até então. Ao mesmo tempo a ilustração ganhava certas regras e códigos que são utilizados até hoje. Encontrou-se no livro para crianças uma forma de propagar os valores e costumes da sociedade. O Império Britânico não era o único a se utilizar deste meio de comunicação. Charles Perrault, na França, e Jacob e Wilhelm Grimm, na Alemanha, seguiam paralelamente com técnicas e intenções semelhantes.

O público infantil exigia imagens mais aprimoradas. E a cor era parcela fundamental para este acontecimento. Não se pode apresentar o surgimento de ilustradores profissionais sem pensar na dificuldade que era produzir em larga escala um desenho com fidelidade ao autoral. As cores começam a aparecer com maior frequência após a metade do século. A cromolitografia, muito explorada pelo americano John Bufford, permitiu um trabalho com até cinco cores. Oliveira, comenta que é a partir das inovações tecnológicas o livro ilustrado tem sua potência de divulgação:

Portanto, assim como tantas outras linguagens que se estabeleceram a partir de inovações tecnológicas, a consolidação da imagem narrativa, associada ao texto literário destinado às crianças, foi muito favorecida pelo surgimento das novas tecnologias de reprodução, fenômeno que se prolonga em nossos dias com a utilização da computação gráfica. (OLIVEIRA, 2008, p. 17)

É importante esclarecer que antes ao século XIX já existiam pintores que ilustravam obras de alguns escritores, como Dante e Boccaccio. Mas essas pinturas tinham um valor encarecido pelo trabalho meticuloso que davam. Muitas vezes as reproduções eram feitas por diferentes especialistas e não condiziam com o traço original do artista que as produziu. Por isso, as obras tinham cópias reduzidas e para um grupo seletivo de leitores. Esse fato é determinante para que no futuro, com o novo público e uma nova demanda, o processo de cópia da ilustração fosse repensado.

A escrita para crianças fez com que alguns nomes surgissem no mundo da arte. Em Genebra, em 1835, Radolphe Töpffer inicia uma criação nova de livro ilustrado. Ele fez o que chamamos hoje de história em quadrinhos. Suas narrativas eram compostas de imagens que se posicionavam acima da escrita. Seus textos eram processos interacionais. E uma linguagem era substancial para o entendimento da outra. Töpffer, pedagogo,

enunciava seu trabalho como “literatura em estampas”. É importante a figura desse autor, pois sua profissão mostra um olhar peculiar para o livro ilustrado.

O desenvolvimento das técnicas de impressão permitiu que em 1860, o editor francês Hetzel pensasse em um projeto artístico unicamente destinado a crianças. Pela primeira vez na história surgiria uma obra ilustrada para os pequenos leitores. Seu trabalho é consolidado com a publicação de *La Journée de Mademoiselle Lili*, em 1862, ilustrado por Lorentz Frölich.



Figura 1: *La Journée de Mademoiselle Lili*, 1862, Lorentz Frölich.

A chegada do século XX deu início a um traço diferenciado nos livros ilustrados. As obras passaram a ter certa primazia da imagem em relação a escrita. Em 1919 publica-se o livro de Edy-Legrand, no qual o desenho ocupa maior espaço narrativo dentro do livro. O olhar do leitor é redirecionado para as imagens, o que antes era feito para a escrita.

Com as guerras a produção de livros ilustrados entrou em queda. Algumas das poucas obras feitas neste período se perderam e outras, de caráter ideológico, foram posteriormente proibidas pela lei de censura de 1949. Em meados dos anos 50, felizmente, o publicitário Robert Delpire conseguiu organizar projetos com ilustradores americanos nos quais o livro surgia com um conceito de diagramação. Desta vez a preocupação estava para além da escrita e da imagem. O projeto artístico era pensado desde a capa, a

gramatura do papel. Formato, tamanho, textura, entre outros detalhes, tudo orquestralmente organizado para o ebulir de sensações e significados. Moraes afirma, no presente, que o livro de artista, isto é, o livro com projeto gráfico engendrado, é um corpo detentor de alma que passa a existir na ligação com o leitor:

Por projeto gráfico de um livro entende-se uma série de escolhas e partidos que definirão um corpo (matéria) e uma alma (jeito de ser) para esse objeto. O que isso quer dizer? Quer dizer que o objeto chamado livro tem um corpo, isto é, forma, tamanho, cor, tato, cheiro (por que não?) etc., que é como ele se apresenta para nós, aos nossos sentidos. Mas ele também vai ser lido. Seu conteúdo, o qual chamei de alma, vai ser revelado à medida que percorremos seu texto, vemos suas imagens, passamos suas páginas, adentramos seu interior, sua atmosfera, os caminhos que ele nos propõe imaginar. (MORAES, 2008, p.49)

O desenvolvimento do livro ilustrado foi se concretizando nas mãos de editores como François Ruy-Vidal e Harlin Quist. A dupla arquitetou a publicação de *O Pequeno Polegar*, em 1974, que desconstruía a ideia de imagem pedagógica. Desta vez a pintura não repetia a escrita, como também não possuía nem um caráter educativo. Ao contrário disso, o projeto enuncia, como diz Linden, “inúmeras ressonâncias simbólicas”. E o sucesso foi tamanho que nos 80 os editores organizaram publicações de grandes clássicos infantis inteiramente ressignificados pelo poder da imagem suscitadora de sentidos.

O fim do século trouxe uma ferramenta que iria mudar para sempre o modo como era entendido e publicado o livro ilustrado: o computador e suas mais variadas formas de inteligência em maquinários. A questão da publicação em série que era tão laboriosa no século anterior, foi transformada com a evolução das técnicas de impressão. Um trabalho que antes era comedido por não ter meios que possibilitassem a fiel reprodução, passou a ter espaço neste recente contexto. O mundo presenciava o estouro da inteligência artificial. E para os artistas de livro ilustrado isso foi como asas que os possibilitaram a voar mais longe.

No Brasil alguns escritores e ilustradores passaram a ter mais destaques, ainda que poucos estudados na época, dentro da ilustração literária. Autores como Ciça Fittipaldi, Roger Mello, Guto Lins, Rui de Oliveira, Graça Lima e, particularmente, Ângela Lago; iniciaram a década de 80 com obras que renovariam o acervo cultural brasileiro, e além disso se preocupariam com a reflexão sobre o processo criativo de suas próprias obras, bem como o estado da arte no contexto da época dentro do país. Em específico, nesta tese, iremos estudar o trabalho da última artista citada: a mineira Ângela Lago.

### 1.3 Ângela Lago

Ângela Lago começou em 1980 o seu legado para a literatura. Se destacando por um traço peculiar dentro do ramo: escreve e ilustra as próprias obras. Sua carreira culminou em mais de quarenta livros inteiramente escritos e ilustrados por ela. Seus livros criados ao longo de quatro décadas se destacaram por possuir uma linguagem poética tanto no campo visual, quanto no campo verbal.

As obras da autora, quando vistas em conjunto, podem anunciar um projeto de criação artística construído ao longo do tempo. Quando pensamos nesse termo adotamos a teoria de criação artística proposta por Salles (2015, p.19) na qual “a criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade”. E o conceito de poesia discutido por Paz (2012, p.21) no qual ele observa que a poesia é “conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro.”

Desta maneira entendemos o projeto de Lago como uma natureza que possui suas particularidades, mas que tudo está em constante interação para a fruição do ecossistema geral. Começaremos pelos seus primeiros livros publicados em meados dos anos oitenta. As obras denotam um traço mais simplista. As cores ainda em tons suaves, a delimitação das páginas e os espaçamentos dão indícios de um trabalho ainda em experimentação.

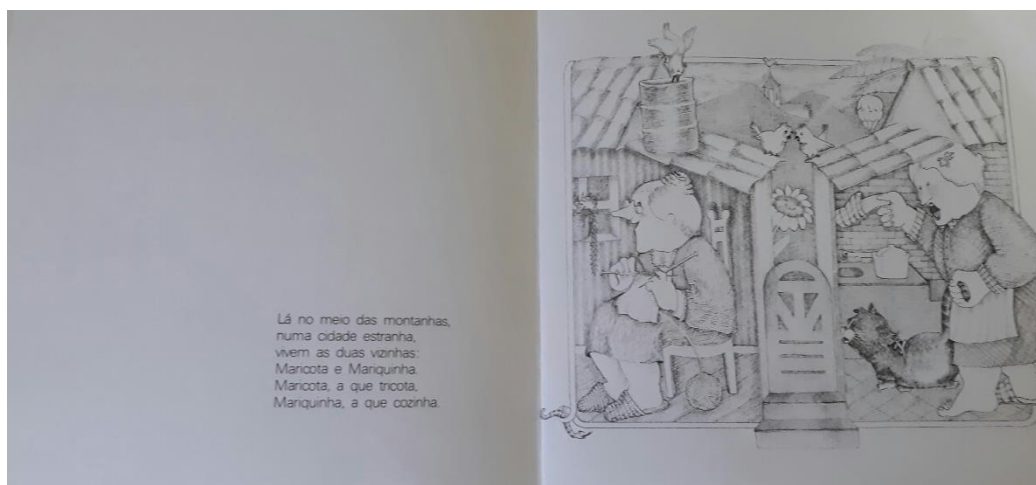


Figura 2: Sangue de Barata de Ângela Lago, 1980.



Figura 3: O fio do riso de Ângela Lago, 1980.

Ambas as obras, publicadas em 1980, possuem aspectos semelhantes. As personagens são construídas visualmente por formas mais arredondadas. O plano de fundo se confunde com as pessoas, não colocando um distanciamento entre as duas partes. Objetos, animais e texto se apresentam na mesma perspectiva. O que pode ser até um caráter proposital, visto que se adentrarmos ao conteúdo da narrativa perceberemos que não há distinção temporal dos acontecimentos. A escolha da artista é um plano horizontal. As imagens, tal como a escrita, são lidas da esquerda para a direita. A borda é vista nas duas imagens como algo que transborda o enquadramento. Esse recurso permite certa dinamicidade ao longo das narrativas. A questão do enquadramento nesse primeiro contexto é substancial visto que, diferente das obras futuras de Lago, esses livros mesclam o estilo e a variedade de molduras. Chegando até mesmo, ao fim da narrativa, extingui-las por completo, como uma maneira de propagar o desprendimento as normas. Linden declara isso como uma recorrência do livro ilustrado em ser um objeto que não está estandardizado:

Se existe no livro ilustrado grande variedade de molduras é sem dúvida porque as imagens não necessariamente se ajustam a uma organização sequencial que implique justaposição. A sucessão de molduras variadas produz um efeito dinâmico. Multiplicidade, distribuição de molduras de tamanhos e formas diferentes, uma única moldura no espaço da página: a sucessão de imagens emolduradas cria, nos livros ilustrados, ritmos infinitamente variáveis, mesmo que em relação a uma página dupla. (LINDEN, 2011, p. 73)

As imagens, nessas duas obras, transpõem em pequenos atos as molduras. Ainda, timidamente, as personagens se apresentam ora centralizadas, ora deslocadas do que seria uma proposta de quadrado visual. As margens são sutilmente pinceladas com traços de bichos e pessoas. Essas primeiras obras da autora anunciam um projeto em construção. Primeiro, em *Sangue de Barata* (1980), a autora inicia a narrativa verbal com trocadilhos de palavras. Entre a “Maricota, a que tricota, Mariquinha, a que cozinha” há um espaço preenchido pelo som. A anáfora existente presenteia o texto com uma espécie de musicalidade que atrai o leitor na primeira estrofe. Somos capturados por um recurso muito antigo, que visava a fácil memorização e o ritmo para entreter, alfabetizar e letrar crianças: as parlendas. Retiradas do folclore brasileiro, as parlendas são brincadeiras que por meio de um jogo linguístico e sonoro tentam atrair as crianças para sua memorização. Ângela Lago ao escrever dessa forma resgata em sua obra costumes nacionais que por muito tempo foram valorizados no universo infantil. A apropriação dessa característica denota o modo distinto da autora em preservar e ressignificar tradições. A tradição para Benjamin não se trata apenas da transmissão de conhecimento de geração a geração. De acordo com o filósofo a tradição está mais para o modo como as coisas são propriamente sentidas:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho (BENJAMIN, 1994a, p. 114).

É no ato da leitura que se compreende a carga histórica contida nos versos. A narração musicalizada traz vida aos inúmeros contadores que pudera em tempos antigos perpetuar essa narrativa. Ao falar da Maricota e da Mariquinha, Lago não trata apenas de duas mulheres, mas sim de um coletivo de pessoas que são ali naquele instante reavivadas. A imagem não contradiz a escrita. Pelo contrário, lhe acrescenta mais informação.

A relação entre imagem e texto, deve ser minuciosamente considerada em um estudo narrativo de livros com diagramações. É de suma importância entender as instâncias que nutrem as relações, tentando compreender se texto e imagem podem fazer mais do que repetir um ao outro, completar ou se contradizer. Linden, em *Para ler o livro ilustrado* (2011), faz três distinções de relações: relação de redundância, relação de colaboração e relação de disjunção.

A relação de redundância, segundo a pesquisadora, corresponde a uma forma isotópica entre imagem e texto, ou seja, ambos remetem a mesma narrativa de forma congruente. Não são idênticos por tratar-se de linguagens diferenciadas, mas abordam aspectos semelhantes, comportando-se independentemente. A leitura da imagem e do texto poderia ser dissociada e não acarretaria danos à compreensão global. Os livros infantis mais tradicionais exemplificam bem esta relação. Memoremos a ilustração clássica de Chapeuzinho vermelho, a garotinha, quase sempre loira de olhos azuis, vestindo uma capa vermelha e segurando uma cestinha com flores e biscoitos. Inúmeras vezes nos deparamos com esta ilustração fechada, na qual imagem e escrita traçam o mesmo plano. Ainda que a ilustração possa evidenciar um detalhe diferente ao enunciado escrito, ela não desconstrói seu sentido. A compreensão da história, portanto, se faz tanto a partir das palavras, como das imagens, visto que ambas codificam o mesmo desenvolvimento.

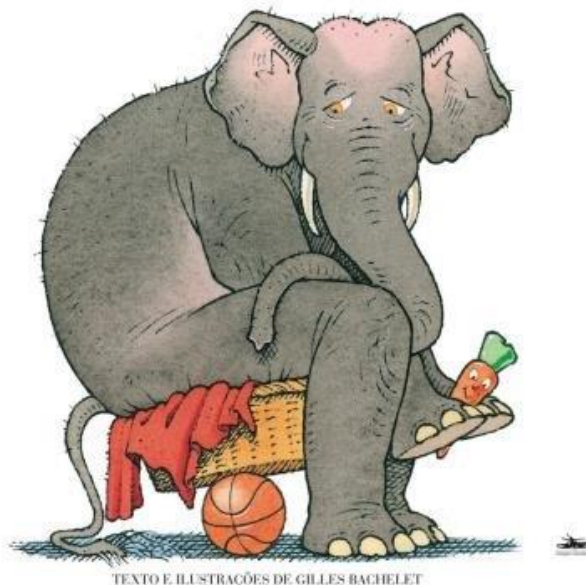
A relação de colaboração trabalha com a noção de complementaridade, as narrativas se auxiliam de forma que uma possa preencher as lacunas deixadas pelo meio de comunicação da outra. Nesta relação, o sentido do texto é construído a partir da construção das duas narrativas em um plano único. A significação encontra-se na interação da imagem e texto, não podendo ser separados. Gráficos e textos estão a todo momento dialogando. Em algumas passagens torna-se indispensável à interação de ambos a garantir os múltiplos significados da narrativa. Os desenhos, em diferentes passagens, ilustram detalhes que não estão presentes na escrita. A noção de complementaridade é evidente, considerando que até mesmo o distanciamento da ilustração em relação à escrita é proposital para gerar novas interpretações. Um exemplo desta relação está no livro escrito por Márcia Leite e ilustrado por Tatiana Mões, *Poeminhas da Terra*. A obra retrata a cultura indígena e o folclore brasileiro. Em cada página a autora canta um poema ritmado repleto de figuras de linguagens. Este é enriquecido pelas ilustrações que transparecem personagens, bichos, plantas e ações que não foram mencionados na linguagem verbal:



Figura 4: Poeminhas da Terra, 2016.

A relação de disjunção é a mais rara nos livros ilustrados. Nela o texto e a imagem não se complementam, tão pouco abordam o mesmo conteúdo. Imagem e texto trabalham o tempo inteiro aspectos narrativos dissociados, desta maneira o campo de interpretação é aberto e o leitor em inúmeras vezes fica desorientado a procura de um sentido definido. É importante destacar que na relação de colaboração pode haver divergências entre o texto e a imagem, mas isso ocorre de forma proposital a criar um sentido único. Já na relação de disjunção essas divergências só apresentam contradições desconexas. *Meu gato mais tonto do mundo*, de Gilles Bachelet narra com palavras a história do autor que tenta de todas as maneiras distinguir a raça de seu gato muito desajeitado. Entretanto, as ilustrações evidenciam ao invés de um gato, um imenso elefante.

MEU GATO MAIS TONTO DO MUNDO



TEXTO E ILUSTRAÇÕES DE GILLES BACHELET

Figura 5: capa do livro *Meu gato mais tonto do mundo*, de Gilles Bachelet.

Nesta obra, texto e imagem seguem paralelamente e em contradição. Percebemos na escrita um felino e nas imagens um elefante, as narrativas não apresentam pontos de intersecção que possam desvendar influências. O sucesso da obra e o seu caráter cômico está exatamente nas vias contraditórias.

Elucidamos cada relação para tentarmos entender como as obras de Lago seguem um movimento que permeia todas as relações supracitadas. Como vimos anteriormente na figura 2 a autora faz um jogo com as palavras. Ao passo que a imagem ilustra um amontoado de objetos, bichos e pessoas; em planos diferentes, mas construídos com linhas simples e somente dentro do contraste entre o preto e o branco do grafite. A ilustração tem em partes um caráter repetitivo, o que designaria uma relação de redundância. Embora pequenos detalhes apontem ao que levaria a próxima relação: colaboração. As cobrinhas envoltas nos cabelos de Maricota e no fechamento da moldura são particularidades que revelam mais do que a linguagem verbal. Há uma representatividade cultural na figura da cobra que nos leva entendê-la mais do que um simples ofídio. Esse detalhe é um prenúncio da narrativa visual para salientar ao leitor o que irá ocorrer no futuro da narrativa verbal.

Na primeira página de *O fio do riso*, figura 3, a relação de redundância também é identificada. A imagem é apresentada ao centro repetindo a linguagem verbal. A mulher e a menina, tal como Maricota e Mariquinha, são delineadas com formas mais arredondadas. Os versos, ritmados, se utilizam de seus fonemas para apreender a atenção. Essas peculiaridades definem as escolhas de procedimentos de Lago em suas primeiras criações. Voltadas a um universo mais infantil do que juvenil, essas duas obras, como discute McDowell, tem um tom mais ativo ao que se remete a percepção do leitor diante delas:

Os livros para criança geralmente são mais curtos; tendem a privilegiar um tratamento mais ativo que passivo, com diálogos e incidentes em lugar de descrição e introspecção; protagonistas criança são a regra, as convenções são muito utilizadas; a história se desenvolve dentro de um nítido esquema moral que grande parte da ficção adulta ignora; os livros para criança tendem a ser mais otimistas que depressivos; a linguagem é voltada para a criança; os enredos são de uma classe distinta, a probabilidade geralmente é descartada; e pode-se ficar falando sem parar em magia, fantasia, simplicidade e aventura. (MCDOWELL, 1973, p.141)

Primeiramente, se adentrarmos a definição apresentada por McDowell, notamos que ambos os livros possuem em média vinte páginas. Trata-se, portanto, de narrativas curtas

moldadas a partir do trabalho entre o visual e o verbal, sem primazia de um dos códigos em detrimento ao outro. Isto é, imagem e palavra aparecem em mesma quantidade dentro do espaço livro. A descrição dos lugares e dos incidentes são feitas com musicalidade. E no plano visual o sensorial é estimulado pelas diferentes sobreposições de ambientes que constituem profundidade, ainda que feito por duas cores. As protagonistas ora é uma barata, ora uma criança. O esquema moral lateja as convenções da sociedade. Em *Sangue de Barata* a noção do que é certo ou errado é trabalhada com o suposto assassinato da Barata. Crime cometido pelas duas vizinhas de língua peçonhenta como pintou a artista. Já em *Fio do Riso*, a protagonista Nina se diverte com os julgamentos que faz dos bichos que encontra no mundo fantástico da fada mágica. As obras também são mais otimistas do que pessimistas, mesmo que tratem respectivamente de um delito e de solidão, trabalham isso de forma divertida e muito irônica. E por último, as probabilidades são totalmente descartadas visto que seria impossível, no mundo real, uma barata falar e fadas existirem no outro lado da linha do aparelho telefônico.

As relações são pré-anunciadas por Lago nas capas de suas obras. Primeiro, nos dois livros anteriormente citados, a autora escreveu em sua capa “Histórias e desenhos de Ângela Lago”. Nota-se que a terminologia *ilustração* não é utilizada. As narrativas, analisadas com generalidade de relações redundantes, mostram-se pouco adeptas ao conceito de livro ilustrado. Nas definições de Linden, o livro ilustrado tem imagens que vão além da mera representatividade da escrita:

Livro ilustrado: obras em que a imagem é especialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens. (LINDEN, 2011, p. 24)

As imagens em *Fio do Riso* e *Sangue de Barata*, não tem caráter de preponderância em relação a escrita. Respeito mostrado pela autora diante das definições de livros ilustrados. Anos após essas publicações o modo de contar de Lago evidencia um novo projeto. Em *Sua alteza a Divinha*, publicado em 1990, a autora traz na capa o título “Sua alteza a Divinha, contada por Ângela Lago, com a amável colaboração de ilustradores anônimos antigos”. O termo “ilustração” agora aparece com fervor. Não mais estamos lidando com desenhos, mas sim ilustrações; que de acordo com a voz da autora foram construídas a partir da corroboração de antigos anônimos. [não sabemos se a palavra “anônimo” vem como aprovação do fato de ser antigo ou se é adotada como forma de

incontestabilidade (um sujeito sem identidade torna-se intransponível visto que não se pode constatar sua legibilidade)]. A imagem nesta obra embaralha-se constantemente com o texto. Poder-se-á afirmar que uma linguagem é construída a partir da existência da outra. Em um misto de idade média e concretismo a artista estrutura sua narrativa estritamente em uma função completiva. Esta função se estabelece, de acordo com Linden (2011), quando uma expressão completa o sentido da outra, ou até mesmo, quando a expressão secundária intervém no sentido da expressão primária, fazendo com que o texto significativo só exista na relação de ambas as expressões. O costume rotineiro de leitura é desautomatizado nesta obra. O leitor é induzido a entender modo diferenciado de compreensão textual. Um modo que se distingue pela colaboração das imagens em pró da criação artística. De acordo com o pesquisador Landowski a maneira como sentimos o mundo é feita pelo nossos cinco sentidos:

O universo inteiro é uma espécie de texto que lemos continuamente, não só com nossos olhos, mas com os cinco sentidos. O problema é, então, conceber as categorias suficientemente gerais que nos permitam reconstruir, em toda a sua variedade e riqueza, a maneira pela qual o mundo se apresenta a nós – e pela qual ele significa para nós –, ao mesmo tempo como mundo inteligível e como mundo sensível (LANDOWSKI, 2001).

Com base nesse conceito entendemos a necessidade de Lago em apropriar-se da imagem na composição textual.

*Sua alteza a Divinha* conta a história de uma princesa que se recusa a casar com todos os homens de seu reino. Quando se sentiu pressionada aceitou a condição do matrimônio apenas com o rapaz que adivinhasse três charadas feitas por ela e, mais do que isso, ainda fosse capaz de criar adivinhações que ela mesma não saberia decifrar. A brincadeira feita com as palavras adivinhar e o nome próprio Divinha já precipita as trocas que serão feitas ao longo da história. Uma narrativa empenhada em desestabilizar a leitura convencional, fazendo com que imagem e texto se confundam a todo instante motivando o leitor a retomar cada ilustração que completa a linguagem verbal:



Figura 6: Sua alteza a Divinha, Ângela Lago (1990).

Um ponto recorrente presente em quase todas as obras de Lago até os anos noventa é falta de numeração das páginas. A ausência da contagem faz com que o leitor se perca na velocidade da história narrada. Colocar um número é estabelecer antes de tudo uma marca no tempo e no espaço, criando um passado, um presente e um futuro. A noção de tempo e espaço que temos diante de uma narrativa ilustrada pode ser entendida fora do alcance na manipulação humana, partindo mais dos sentidos que não dominamos e se estabelecendo pela experiência como ocorre na falta de enumeração das páginas. Segundo a pesquisadora Santaella, há uma distinção a ser feita ao que se refere a noção sobre o tempo:

Antes de tudo, no entanto, é preciso discutir, mesmo que brevemente, a própria noção de tempo. Fortemente influenciados pelas teorias bergsonianas da duração, os teóricos da imagem, especialmente os de linha francesa, tendem a considerar o tempo como uma dimensão inseparável da nossa experiência, quer dizer, como uma dimensão inextricavelmente psicológica. Sem negar tentativa de considerar a instância de um tempo, que não é dependente do modo como o tempo é percebido e experimentado pelo ser humano, é de fundamental importância para se compreender as imagens cuja temporalidade se constitui num traço objetivo, isto é, num aspecto que faz parte de suas próprias naturezas, não devendo, portanto, ser confundido com os atributos que o ato de perceber uma imagem a ela acrescenta. (SANTAELLA, 1997, p 76)

Assim, quando analisamos essas obras de Lago, devemos nos atentar aos dois tempos instaurados no objeto livro: o tempo exterior a ele, que é no caso imutável e ocorre na natureza fora do controle do sujeito e o tempo interior a obra que se constrói a partir do modo de leitura sugerido pelo autor e vivenciado pelo leitor.

Na figura 6 vemos o herói da narrativa, o Louva-a-deus, o único capaz de decifrar as adivinhações e propor uma indecifrável como instituiu Divinha em suas exigências. Este livro, diferente dos outros dois anteriormente citados, possui moldura do começo ao fim. Há uma margem que uniformiza todas as páginas e o estilo dessa narrativa. Em alguns momentos, certos personagens e objetos ultrapassam essa linha, entretanto, ela não se extingue em nenhum instante da narrativa como ocorreu em *Sangue de Barata* e *O fio do riso*. Este fator que é um traço da autora que irá nortear quase todas suas produções futuras e fazer das margens um espaço de produção de frutíferos significados.

Observamos ao lado esquerdo da página o nome por extenso do Louva-a-deus; já ao lado direito sua figura é retomada pela imagem que o ilustraria. O diferencial de ambos os lados é forma como é delineada a personagem. A imagem do Louva-a-deus não está unicamente representando a escrita, mas se portando como palavra em meio ao texto verbal. Para além disso tudo, também está disposta para o leitor a imagem de uma montanha desenhada pelo formato do trecho “primeira montanha”. Temos nesse instante da narrativa a hibridização das linguagens que se entrelaçam a ponto de se tornarem uma só. Semelhante ao que os poetas concretistas faziam, Lago dá autonomia as palavras de modo que elas possam projetar formas espaciais dentro do papel. Segundo Augusto de Campos a poesia concreta extingue barreiras criando um texto aberto e dinâmico:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas de expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora de ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual” – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, a disposição do poema. (CAMPOS, 1987, p. 34)

Lago ao estruturar a “primeira montanha” com palavras em seu aspecto real está moldando o texto para que este seja funcional. Isto é, presente aspecto tátil aquilo que deveria ser somente visual. As montanhas, transcritas pela autora, são escaladas pelo herói tanto no plano conceitual, quanto do imaginário que é concretizado pela forma em que se dispõe as palavras. Notamos também em outras partes da mesma obra a utilização desse recurso:

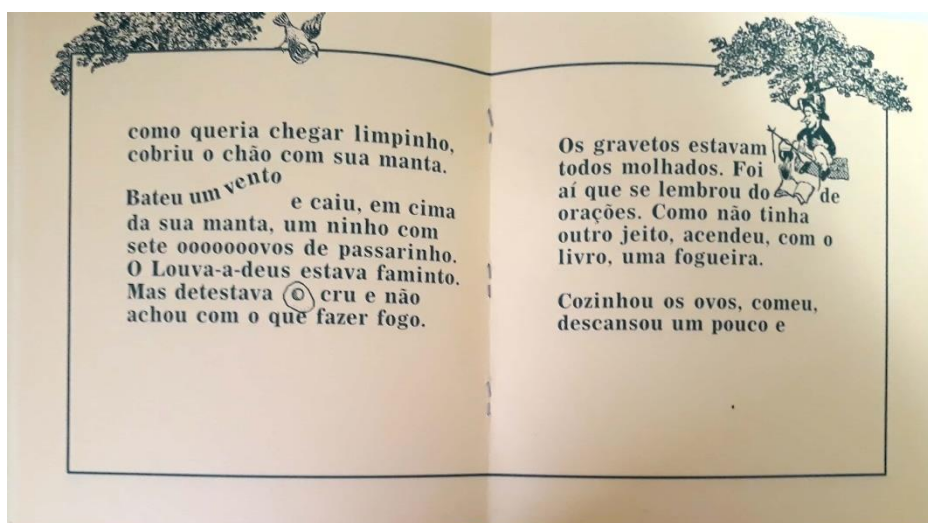


Figura 7: Sua alteza a Divinha, 1990. Exemplo de reorganização textual.

“Bateu um vento” simula o vento atingindo as palavras de maneira que as desconectam da linha, fazendo com que a ação de cair, “caiu”, seja mais dura e rápida, comparada a anterior. É importante entender como esses jogos entre as duas linguagens, verbal e visual, são importantes na construção do sentido geral do texto de Lago.

*Sua Alteza a Divinha* é uma obra bicolor. A história é tecida inteiramente no contraste entre o verde das palavras e desenhos, e o papel amarelado. Essa característica retoma as narrativas medievais, que ilustradas por xilogravuras só permitiam a impressão de uma única cor no papel. As xilogravuras, segundo Gombrich (2015), foram por muito tempo uma maneira habitual de estampar papel devido a seu baixo custo. Tratava-se “de um método muito barato” que logo se tornou popular. De acordo com o crítico obras que eram inteiramente ilustradas por xilogravuras eram nomeadas como “livros xilografados”; podemos afirmar, portanto, que *Sua alteza a Divinha* é um desses casos.

As cores, verde e amarelo, não foram escolhidas aleatoriamente. O amarelo salta aos olhos como uma cor mais ativa, que possui dinamismo e impulsividade. Já o verde, resultante da mistura entre o amarelo e o azul, traz mais leveza e conexão com a natureza. A interação dessas duas tonalidades surti espaços que se opõem à vida cinza das grandes cidades, trazendo um ambiente mais campestre. Ao passo que também denota um espaço alegre e vivido. O amarelo traduz a personalidade da protagonista, moça energética e jovem. Ao mesmo tempo o verde, comumente relacionado a tranquilidade, dá vida ao Louva-a-deus. As cores dessa obra interferem diretamente no modo de recepção do leitor.

Os estímulos psicológicos que elas proporcionam estão ligados na maneira de compreensão da história. Segundo Farina as cores marcam tempo em nossas leituras de mundo:

As cores constituem estímulos psicológicos para a sensibilidade humana, influenciando no indivíduo para gostar ou não de algo, para negar ou afirmar, para se abster ou agir. Muitas preferências sobre as cores se baseiam em associações ou experiências agradáveis tidas no passado e, portanto, torna-se difícil mudar as preferências sobre elas. (FARINA, 2011, p.96)

Assim, pode se dizer que a forma como apreendemos a obra de Lago muito se faz pelas inferências sentimentais e históricas que cada cor possui. Não podendo ser dissociada, portanto, a cor na estruturação do todo significativo.

Outro aspecto relevante ainda nesta obra é distinção feita pela autora, na capa, a respeito da ilustração: “com a amável colaboração de ilustradores anônimos e antigos”. Como vimos anteriormente o termo “ilustração” ainda não havia aparecido em livros da autora até 1990. Todavia, em *Sua alteza a Divinha*, esta corroboração é citada como autoria da tradição. Mas há de ser notar nos desenhos que permeiam o livro que as imagens tiveram intervenções de Lago. A princesa, por exemplo, tem a cabeça muito maior que o corpo. O Louva-a-deus ora possui pernas longas, ora tem braços longilíneos e moles. Todas as personagens ilustradas, bem como os objetos e bichos, portam características que não são originais ao desenho medieval. A própria figura heroica da narrativa é pincelada como Mendes (2007) chama de o famoso “matuto brasileiro”. As escolhas de Lago para moldar suas personagens revelam a escolha de determinados procedimentos no âmbito da ilustração.

Após dialogar com a arte medieval, Lago dá seguimento em sua produção com toque mais renascentista. Entendemos aqui por renascentismo a ideia que a palavra vem de renascença ou como Gombrich (2015) afirma “significa nascer de novo ou ressurgir”. *De Morte!*, publicado pela autora em 1992 traz alguns aspectos semelhantes ao seu livro anterior, *Sua Alteza a Divinha*. Ao que se refere o formato do livro texto, ambas as obras têm o mesmo tamanho, espessura do papel e desenvolvimento de cores. A plasticidade tátil dos dois livros é semelhante. A maneira como estão dispostos textos e imagens constituem uma espécie de padronização de sua produção neste período. Um notável aspecto neste novo livro é a capa na qual a autora apresenta a obra. Desconsiderando os aspectos da tradição folclórica que serão trabalhados no segundo capítulo dessa tese,

atemo-nos para a frase na qual Lago afirma ter tido ajuda do pintor e ilustrador renascentista Albrech Durer:



Figura 8: De Morte! (1992)

A “mãozinha” mencionada por ela na abertura desta obra é similar a “colaboração” da anterior. Lago deixa explícito nessas duas produções referências de movimentos artísticos que culminaram na produção de suas ilustrações. Se antes adotava o termo “desenho”, agora passa a usar “ilustração” seguido do direito autoral de outros pintores. Essa técnica adotada neste momento de sua carreira faz com que haja uma ligação entre sua maneira de desenhar e a autoridade de outros renomados ilustradores para validar a relevância de seu trabalho. Não se sabe ao certo se este recurso era a brecha que a autora encontrou para interagir no universo dos ilustradores. Em *De morte* as pinturas de Durer não apontam em nenhum momento com preponderância dentro da narrativa. O que se tem do pintor é uma ascendência na ilustração da autora. A Morte, o menino Jesus, o Velho e o próprio Diabo, são todos desenhados a maneira de Ângela Lago. Ainda que o tom das ilustrações seja renascentista, a forma como são delineadas são de exclusiva autoria da artista. O jogo bicolor também continua nessa produção. E as palavras persistem em se embrenhar com as imagens às custas de um novo sentido. Lago exorbita de toda sua imaginação para fazer com que verbal e visual se instaurem num mesmo plano, formando um novo signo. Essa tendência parece ser na sua produção um momento único, no qual a autora quis explorar ao máximo o aspecto concreto do texto escrito se fazendo valer como imagem. É uma característica que permite dinamicidade a um contexto que se não fosse

feito dessa forma poderia não despertar tamanho interesse. Santaella (1997), discute esse fator como a forma relacional da linguagem e da imagem em coexistir, lugar no qual a palavra está escrita na imagem e vice-versa.

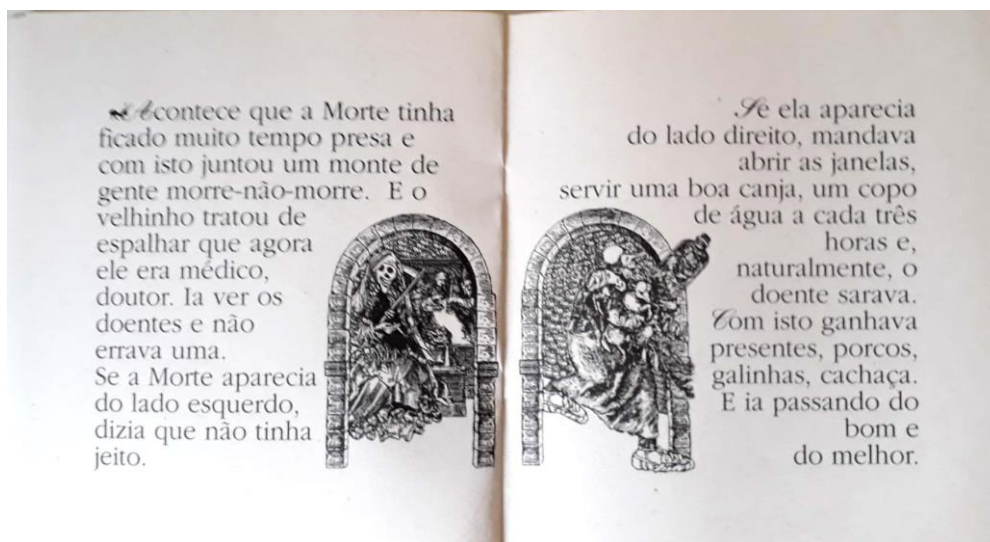


Figura 9: As páginas mostram a abundância de texto escrito em *De morte!*

Um aspecto significativo em *De morte!*, é a abundância de texto verbal comparado às obras citadas anteriormente. Há neste modelo um revelador sobre Lago: a presença de textos verbais mais extensos. Seus livros antecedentes tinham narrativas verbais mais curtas contrapostas com um maior número de ilustrações. Essa disposição entre as duas linguagens enuncia algumas funções textuais que dão um norte as produções da autora. Segundo Linden (2011) há seis funções que podem ser encontradas em um livro ilustrado e podem auxiliar a compreensão das obras de Lago: *função de repetição* comporta a instância secundária apenas como repetição da instância primária, estabelece relação de redundância, sendo indispensável em alguns textos que visam instaurar um ritmo proposital de conforto ou efeito de contradição; *função de seleção* elege um aspecto da narrativa a ser ilustrado; *função de revelação* como o nome propõe: a descoberta de algo obscuro. A imagem tende a revelar algo até então despercebido no texto; *função completiva* ocorre quando a segunda expressão dá suporte indispensável à instância prioritária. As informações se completam e a construção do sentido é feita através da interação do conjunto. Texto e gráfico traçam planos a construir significações com base complementar; *função de contraponto* caracteriza-se pela quebra de expectativas. A expressão primária pode se contrapor a secundária ao não mencionar aspectos que até

então estava sendo tratado como objeto central da narrativa. O contraponto em muitas narrativas age como objeto principal a qualificar a comicidade ou a ironia; *função de amplificação* se estabelece por expressões que podem ampliar os sentidos sem contradizer ou repetir a instância primária. A imagem pode suplementar o texto verbal ou contrário, texto ampliar o sentido expresso anteriormente na imagem sem comprometer sua significação inicial.

Em *De Morte!*, presenciamos quase todas as funções. Na maior parte da obra a função de seleção predomina, de modo que se escolhe um período da narrativa verbal para ser ilustrada na narrativa visual. Para além disso temos também o caráter de revelação da imagem diante da escrita. A Morte, por exemplo, quando mencionada no texto verbal traz à tona a conotação de um estereótipo negativo, todavia ao ser desenhada é figurada de sapatos de salto alto, cigarro na mão e boca sorridente. Este fato pode ser analisado tanto como uma revelação diante da persona da Morte, como também um contraponto, visto que as expectativas do leitor são rompidas a mercê do surgimento de uma outra Morte, a Morte ao olhar de Lago. Temos também a amplificação dos sentidos dentro do texto. A imagem quando revela um velhinho carregando uma garrafa com faces dentro, pode ampliar os significados que o texto escrito, sozinho, possivelmente não faria. Há uma preocupação desvelada com a interação entre as linguagens, de modo que a partir disso se faça a construção de sentido. *De morte!*, é um livro irônico. E que só é entendido dessa forma quando o leitor se dispõem a fazer a leitura do conjunto.

Os livros de Lago publicados até 1992 apresentam uma padronização no formato e na diagramação, isto é, no projeto gráfico. Todas as obras dela até esta data foram publicadas pela editora RHJ. Podemos dizer, que há um padrão seguido quando apontamos para a caracterização do projeto gráfico. A forma como tocamos o livro, sentimos sua capa, folheamos suas páginas também infere na dinâmica da leitura e na valorização comercial que ele possui. As obras até então publicadas dirigem-se por uma tendência que é rompida no mesmo ano em busca do novo.

Ainda em 1992 a autora publicou a obra *O Cântico dos Cânticos*, pela editora Paulinas. O livro que mais tarde foi republicado pela Cosac Naify em 2013, surgiu como um transgressor dos padrões encontrados até então nos trabalhos da autora ao que se refere o projeto gráfico. Segundo Moraes o design de uma obra é fundamental para a maneira como ela será entendida:

O design do projeto gráfico colabora inclusive na leitura simbólica do livro. A opção capa dura, por exemplo, ao mesmo tempo em que exerce a função de proteger o livro, agrega a ele um valor comercial “sugerido”. Como se proteção e durabilidade estivessem diretamente relacionadas à atributos estéticos e de permanência presentes no conteúdo da obra. (MORAES, 2008, p.58)

O que Moraes afirma na citação acima é que inevitavelmente um livro com um projeto gráfico mais elaborado em termos de custos chama a atenção e agrega um valor quantitativo a uma obra que deveria zelar pela qualidade em termos de conteúdo. Sendo isso positivo ou não, o que nos resta de Ângela Lago em *O Cântico dos Cânticos* é um engenhoso trabalho que desperta a atenção desde o toque da capa dura ao brilhantismo das imagens. Este livro surge em um formato novo em relação aos anteriores. Seu tamanho é bem maior, tendo como medida 48 cm x 34cm. A diferença é positiva se pensarmos que esta obra é narrada somente por imagens quebrando com os padrões. A disposição num espaço maior de papel permite o detalhamento minucioso das ilustrações. Temos nessa narrativa a exploração até os últimos limites das imagens. É definitivamente um marco na trajetória da autora. Já havíamos mencionado que as margens seriam um recurso de criação de espaço narrativo dentro de algumas obras da autora. Neste livro há um enquadramento preciso que delinea uma margem constante. A borda deste enquadramento é toda em arabescos, semelhantes as estampas mulçumanas:



Figura 10: O Cântico dos cânticos (1992), de Ângela Lago.

As uvas e as folhagens marcam a presença da terra e da vida. Se olharmos para dentro da imagem nos confundimos. Ao lado esquerdo, as estrelas e o sol em contraposição, como uma narração do passar da noite para o dia, transparecem a influência expressionista. Lago pinta um céu dubio e iluminado. Mais adiante, antes de nos atermos ao centro, temos a folha da narrativa desenhada dentro da própria narrativa. Um recurso dialético que dialoga com o objeto livro e a história, deslocando o poder do leitor em folhear as páginas. Como se tivesse um livro, dentro de outro livro. Agora, por sua vez, ao centro da imagem nos deparamos com uma ilusão de ótica motivada por figuras geométricas que nos tiram a noção de espacialidade. O plano geométrico que transforma as figuras fazendo com que elas se entrecruzem nos direcionam a uma sensação de infinitude. Dando cor as curvas e as retas a autora parece recriar as metamorfoses do artista holandês, Escher, a sua maneira de apresentar um poema bíblico a partir de imagens.

A figura 10 pode ser a primeira ou a última página ilustrada de O Cântico dos Cânticos. Isso se deve pelo fato dele ser o único livro de Lago que capacita a leitura de duas maneiras. A capa da obra se dispõe igualmente na frente e no verso, rompendo com a noção tradicional de um livro. Tanto na primeira imagem quanto na última temos o

enquadramento feito pelas bordas de ramos. Se adotarmos que a figura 10 é nosso ponto de partida, percebemos que existe uma divisão espacial que impede as duas personagens de habitarem o mesmo espaço. O jogo com o ponto de referência da imagem, ou melhor dizendo, com a falta de um único ponto que nos faz associar a pintura *House of Stairs* (1951), de Escher, ilustrada na figura 11 abaixo:

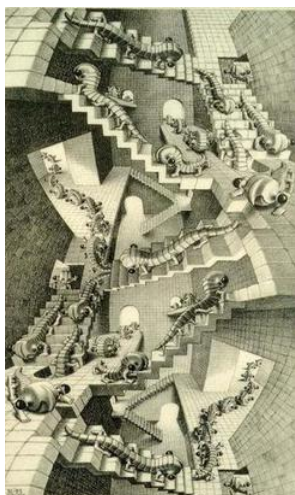


Fig. 11: *House of Stairs*, 1951.



Fig. 12: *O Cântico dos cânticos*, 1992

Nela também há a singularidade na subjetivação dos pontos iniciais e finais de cada elemento. As escadarias começam e terminam em planícies difusas, criando um ambiente impossível de existir na realidade. Escher faz tudo em duas cores, preto e branco; já Lago, como vemos na figura 12, constrói sua narrativa na passagem do azul para o amarelo, permeada ainda pelo rosa toda vez que as personagens parecem chegar perto de se encontrar. Há dois mundos criados pelas perspectivas dos ambientes, como também pelas cores que os pintam.

Farina (2011), afirma que o azul além de ser a cor mais preferida pela civilização ocidental, também remete ao eterno, aquilo que é duradouro, sendo para o autor a “cor do infinito, do longínquo e do sonho”. O amarelo por sua vez traz um dinamismo a narrativa e é comumente associado ao poder e a impulsividade. Já o magenta que está bem ao centro da obra, quando as personagens finalmente se encontram, dá o caráter de amabilidade, simbolizando o encanto e a inocência daquela relação. É interessante analisarmos a obra pela sua composição cromática, pois todas as cores carregam em si uma expressão cultural e um fator sensível que altera a percepção na passagem de uma cor para a outra.

As cores azul, amarelo e magenta, presentes na narrativa tem em sua síntese substrativa a origem de três cores que também aparecem na obra: o verde, o lilás e o laranja.

Pode-se entender também a mudança de cores ao longo da narrativa como a passagem do tempo. Na figura 10 temos a esquerda as estrelas e o sol, exprimindo como havíamos mencionado o tempo da noite para o dia. E este fator é confirmado na continuação da leitura, pois o azul dá espaço para os raios de amarelo a sua direita, que logo em seguida é contaminado pela excedente quantidade de rosa e laranja em uma única página, e posteriormente é resfriado por cores mais sóbrias como azul acinzentado, e por fim o amarelo novamente. Em uma narrativa isso poderia representar a noite, a aurora, o meio dia e o crepúsculo. Uma marcação temporal criada por Lago unicamente pelo trabalho com as cores. Demonstrando que a ausência de palavras não infere nos infinitos significados que podem ter uma narrativa unicamente feita por imagens.

*O Cântico dos cânticos* é, sem dúvida, um marco na carreira da autora. Ainda que seja feito a partir do poema bíblico, ele consegue construir uma unidade de sentido mesmo para aqueles que desconhecem a narrativa original. A obra não possui “pé nem cabeça”, como menciona Mendes (2007), em sua tese. Mas faz com que o processo de leitura seja enérgico, uma vez que se pode começar por qualquer lado. Duas personagens, diversas páginas duplas, uma paleta de cores primárias e muitas bordas em arabescos; tudo isso mais a genialidade pictórica em fruir com os desenhos faz da obra de Lago uma releitura única:

Apesar de ter sido produzido a partir da narrativa original, *O Cântico dos cânticos* de Ângela Lago foi elaborado com uma re-leitura subjetiva. Para começar; a autora transformou todo o texto escrito em imagens que compõem um livro sem princípio nem fim. O tema do amor permanece, mas aponta para outra direção que não a da celebração de um amor eterno, e o jardim edênico se transforma na decoração medieval que orna as molduras. (MENDES, 2007, p.84)

Essa obra ficou para sempre tatuada na história da literatura infantil brasileira. Mas não findou o trabalho da autora. Os anos noventa culminou num grande número de produções literárias da autora. Resultando em dezesseis livros em uma única década. A maioria fora publicado pela editora RHJ, que como vimos anteriormente era o lugar rotineiro de publicação de Lago em seus primeiros anos de carreira. As obras dessa editora continuaram por seguir certa padronização na formatação da capa e na padronização do projeto gráfico. Entretanto, quando afirmamos existir uma espécie de padrão é unicamente relativa a tamanho, gramatura e formato do livro texto. Lago publicou nesta

mesma década, pela RHJ, o livro *Cena de Rua*, em 1994. A obra ficou reconhecida internacionalmente e foi titulada entre os quinze melhores livros de imagens do mundo pela *Abrams Press*, de Nova York. Seu reconhecimento deve-se por inúmeros fatores artísticos e sua capacidade de trabalhar com uma problemática social. A história, que não possui palavras, é narrada por imagens que retratam a vida de um menino vendendo frutas no farol em meio aos carros. A linguagem extremamente expressionista conduz o leitor a uma temática delicada presente no mundo contemporâneo: o abandono e o descaso com o menor oprimido. A obra é pintada com cores fortíssimas. E que memoram em sua maioria as tonalidades de um semáforo: verde, amarelo e vermelho. Chamando atenção para o que cada cor representa na linguagem de trânsito, Lago traduz as sinalizações para a vida cotidiana do menino protagonista.

Primeiramente nesta obra nos deparamos com a moldura e a capa em preto. A cor impacta o leitor de Lago visto que é a primeira vez que sua obra se apresenta em uma tonalidade estritamente fechada. Farina (2011) em suas pesquisas no âmbito da psicologia chegou a conclusão que a cor preta tem um peso diante da sensibilidade das pessoas. Assim, Lago ao escolher dispor sua obra em capa e borda nessa tonalidade está convidando o leitor para a entrada num ambiente mais misterioso e delicado como o tema sugere. Ao abrir o livro nos deparamos com uma ilustração mais expressionista. Um traço marcado pelas pinceladas fortes e sem contorno a vista. Entendemos aqui como uma obra de caráter expressionista não somente por expressar sentimentos, mas também por memorar traços caricaturais que fogem um pouco da realidade. Van Gogh em uma de suas cartas, explicou que para pintar um amigo fez primeiro o retrato de aparência semelhante, após isso excedeu na vivacidade das cores e por fim alterou o cenário de fundo. Gombrich comenta este aspecto da caricatura e dos fortes tons como um recurso rotineiro dos expressionistas para marcar sua arte:

Van Gogh estava certo em dizer que o método por ele escolhido podia ser comparado ao do caricaturista. A caricatura sempre foi “expressionista”, pois o caricaturista joga com as presenças de sua vítima e as distorce para expressar justamente o que sente a respeito dela. (GOMBRICH, 2015, p. 564).

É neste sentido que *Cena de Rua* apresenta nas imagens e nas suas mais variadas formas de construção uma diversidade de sentimentos. O exagero nas aparências corporais das personagens que contracenam com a protagonista cria algo que Gombrich denominou de “enfear” a pintura. Trata-se de uma arte que não busca o embelezamento das coisas ou

das pessoas, mas sim o retrato daquilo que é verdadeiro. “... os expressionistas alimentavam sentimentos tão fortes a respeito do sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão, que eram propensos a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte nascera exatamente de uma recusa em ser sincero.” (GOMBRICH, 2015, p. 566).

Outro aspecto muito marcante desta obra é a velocidade com a qual a narrativa é apresentada. A montagem do livro é feita para que o leitor o leia da esquerda para a direita. A continuidade é alcançada por meio da disposição da personagem central que está quase sempre em movimento. Linden, estuda esse fenômeno da aceleração da narrativa feita por imagens através da página dupla:

A montagem é apreciada num primeiro momento em função do folhear do livro, do encadeamento das páginas duplas da primeira em direção à última. Ela pode se basear ao máximo nesse encadeamento de imagens e folhas. Trata-se então de superar a compartimentação por página e trabalhar com a ideia de continuidade. A leitura desencadeia literalmente um processo que se assemelha a uma câmera realizando um *travelling*. (LINDEN, 2011, p. 78)

Como em um filme, folheamos o livro de Lago rapidamente em busca do término da aflição que a narrativa nos impõe. Em um misto de suspense e solidão, a protagonista divaga entre os carros a procura não somente de ajuda, mas também de uma possibilidade. O menino pintado em verde é a metáfora da passagem. Todos passam por ele, e ele é sempre visto como o caminho livre a seguir, pois sua figura não causa nenhum impedimento as demais personagens. Os elementos que contracenam com ele são sempre pintados em estado de alerta, quando não estão em vermelho, sinalizando perigo, estão em amarelo sugerindo atenção:



Figura 13: *Cena de Rua* (1994), Ângela Lago.

Ainda em 1994 Ângela Lago passou a publicar em outras editoras. A editora Melhoramentos foi uma delas. Neste ano a autora publicou o livro *A festa no céu*. A obra repercutiu mundialmente, sendo impressa e divulgada até mesmo no Japão. Outro acontecimento fundamental para que ela fosse difundida nacionalmente foi a escolha da *Fundação Itaú Social* para impressão da segunda edição em 2011. Isto fez com que o livro alcançasse os lugares mais longínquos do país e possibilitasse a toda população, independente dos recursos financeiros familiares, o acesso à leitura.

A obra não foi escolhida pela fundação aleatoriamente. Era de interesse social que o livro tratasse dos costumes e da cultura brasileira. Ângela Lago sempre foi contemplada por sua capacidade em ressignificar o nosso folclore, e não foi diferente desta vez. *A festa no céu* traz a problemática de uma tartaruga que, por não possuir asas, se vê impedida de frequentar uma festa dada nas alturas somente para aves. O livro em seu aspecto visual se apresenta diferentemente das outras produções da autora. A ilustração, o desenho, ocupa toda a página dupla. Não há margens, nem resquícios de algo que poderia ser uma moldura. A pintura cobre todo o papel, em todas as páginas, do começo ao fim. A imagem tem um aspecto de infinitude, sem rompimento, ela parece ter continuidade eterna. Sendo, portanto, a equidade do céu que não apresenta tamanho finito.



Figura 14: *A festa no céu*, 1994, de Ângela Lago.

Outro ponto de relevância é a construção da linha do horizonte. Esse detalhe, indispensável, é feito de um ponto da esquerda para direita em uma linha diagonal. Essa maneira de pintar os dois espaços, terra e céu, dá um caráter de amplitude para a pintura. Se a linha estivesse disposta no sentido contrário, da direita para esquerda, não mais teríamos a atenção no céu, espaço livre, mas sim no chão, espaço fechado e contido por suas limitações.

As cores nessa obra dão destaque muito a questão do elemento terra. As variações na pintura são sempre suaves, mas de um misto arenoso. A própria textura do risco no desenho remete a rusticidade. Estamos tratando de um canário campestre. Os bichos que habitam a narrativa estão entre a água, a terra e o céu. Não podendo ser dissociados de seu contexto. Assim, deve-se a pintura retratar não somente suas cores, mas suas vivências como um todo. Rui de Oliveira tece uma grande teia a respeito da relação das cores com a narrativa:

Ao se ver uma ilustração, a cor não deve ser analisada a partir de seu próprio significado isolado. Ela em si mesma não sustenta qualquer critério de análise. Somente quando se relaciona com a luz, com a sombra, com o momento psicológico dos personagens ou com atmosférico da cena representada, ela realmente alcança a plenitude expressiva. Logo, a cor deve ser analisada a partir de sua relação com as outras cores. (OLIVEIRA, 2008, p. 51)

Para o autor e ilustrador, a cor em si mesmo não representa nada fora de seu contexto relacional com a história. Entender a cor é antes de tudo compreender como ela se aplica dentro de determinada história e qual seu dinamismo na construção do todo narrativo. Em *A festa no céu* as cores, juntamente aos traços marcados pelas fortes linhas que dão vida aos animais e seus ambientes, são elementos constitutivos de uma história que tende a memorar um ambiente distante do urbano e simples por natureza.

Ainda falando em natureza nesta obra, tomamos cuidado com a noção de natural. O natural é deixado de lado nesse livro, visto que os animais e até mesmo as árvores são antropomorfizados. A ilustração deixa evidente os caracteres humanos em elementos da natureza. Árvores com rostos, coruja lendo livro, pássaro se maquiando e até tartaruga de lacinho nas orelhas. Essas características que ingenuamente podem nos parecerem simples por se tratar de um livro rotineiramente adotados por crianças, são indispensáveis para uma função complementar entre texto e imagem. Se atentarmos nossos olhos para a escrita percebemos que há nela somente a descrição de uma festa no céu, cuja tartaruga

tem o desejo de participar. Não há na escrita nenhuma citação sobre as engenhosidades das aparências das personagens. Entretanto, a imagem nos revela aquilo que a escrita por si só não foi capaz, ou não quis, apresentar. A comicidade nas particularidades dos bichos e das árvores é designada pela ilustração. Tornando verbo e visual parceiros inseparáveis na construção da narrativa.

Há livros de Lago, como o último citado, em que a ilustração transborda toda a página dupla. As personagens são apresentadas em larga escala e a parte que permite a linguagem verbal é bem pequena comparada a linguagem visual. Mas há também, pensado pela autora, projetos que trabalhem com uma espacialidade diferenciada. Um caso específico citaremos aqui, é o livro *Um ano novo danado de bom!*, publicado em 1996, pela editora moderna. A obra traz em seu formato uma reflexão sobre o próprio ato de leitura. Suas margens em suas páginas figuram um livro dentro de outro livro. É como se ao abrimos a página nos deparássemos com um narrador já presente nos contando uma outra história.



Figura 15: Um ano novo danado de bom!, p. 18.

A história presente nessa obra retrata a vida de quatro princesas africanas que foram contrabandeadas a um homem branco. Com personagens e objetos pintados bem pequeninos, a autora dá espaço, nas margens que simulam um livro, para a construção de um ambiente que simule a passagem do tempo. Como visto na imagem 18 as bordas conseguem retratar a noite. Ao passo que o livro aberto dentro da borda segue com a primazia da escrita. É substancial notar que a temática da escravidão presente na triste história de nossa nação é abordada por Lago com um traço sutil e sem contorno. A delicadeza da ilustração nos revela pessoas sem faces, sem nome e sem identidade. A falta de uma linha que desenhe as características de cada um nos leva e entender que a

generalização se faz necessária para compreendermos que qualquer um de nós, povo mulato, poderia ser protagonista dessa narrativa.

A magia de uma ilustração dignamente brasileira está justamente em tratar de nossa formação como povo de uma forma respeitosa. Não se trata em Lago da cor ou do coqueiro desenhado na parte superior da página. Rui de Oliveira, discute isso como sendo a individualidade do artista:

A questão do nacional é muito mais complexa do que isso. Ela não existe sem a individualidade do artista, sem a sua particular leitura do povo, cultura e na tureza. A procura da brasilidade da imagem, se esta for a intenção do ilustrador, não é o frasco, é o perfume. A alma nacional não é a viola de coxo, mas o dedilhar pessoal do artista em suas cinco cordas. (OLIVEIRA, 2008, p. 117)

A ilustração aqui é um afrontamento ao processo colonizador que nada tem de inocente. É a vida de milhares de pessoas que fora por anos silenciada.

Outra obra que pinta o sujeito e seu espaço de interação sem contorno demarcado por linhas é *João Felizardo: o rei dos negócios*, publicado em 2006 pela editora Cosac Naify. A clássica história, escrita no passado pelos irmãos Grimm, de um homem que após trabalhar a vida toda ganha uma pepita de ouro, é abrasilizada na criação de um menino que recebe uma moeda de herança e passa a barganhá-la por tudo que encontra a sua frente.

O livro que apresenta a esquerda sempre a escrita e a direita a ilustração, nos envolve pelas impressionistas pinceladas que adiantam a todo momento a narrativa verbal.



Figura 16: João Felizardo: o rei dos negócios, 2006.

A técnica de pintura adotada na obra, juntamente a disposição da escrita na página nos faz querer tocar a tessitura do papel. É como se ao pintar as montanhas e o pulo do cavalo o livro nos convidasse a conhecer suas esferas. A este recurso Oliveira nomeia como

“*aspectos táteis*” da forma. O leitor é instigado ao desejo de posse daquela plasticidade volumosa. É um despertar de sentidos, originando uma experiência sensorial. A forma embrenhada em um misto de cores é dada pelo tom. E quando nos referimos ao tom estamos discutindo a construção da imagem pela iluminação. É a luz que determina na narrativa a construção das formas. O contraponto entre o claro e o escuro de cada cor é capaz de estruturar imagens opulentas:

É o esquema tonal – quer sejam quadrinhos, que seja ilustração – que constrói a atmosfera do ambiente e do momento representado. Por meio dele podemos expressar na ilustração o fantástico ou o fantasmagórico, o drama ou a alegria, o lirismo e a tristeza de um texto que está sendo interpretado. É também pelo tom que determinamos que gênero de luz estamos vendo na ilustração – sob a luz do luar, do sol ardente ou fonte de luz artificial. (OLIVEIRA, 2008, p. 136)

Falar em “atmosfera do ambiente” é tocar em um ponto intrínseco dentro dos livros ilustrados. O tom na obra não determina somente a passagem de tempo, como também é fundamental para expressar os sentimentos das personagens. Vimos em livros anteriores de Lago que as cores têm papel substancial na formação da narrativa, como em *Cena de Rua* (1994), o “esquema tonal”, a incidência de luz em alguns momentos e a ausência dela em outros, é o que contribui para a construção expressiva do momento narrado. O livro *Psiquê*, publicado em 2010 pela Cosac Naify, explorou até os últimos limites a noção de luz dentro da obra. A capa preta com pequenos furos redondos já desloca o leitor de seu lugar de comodismo diante do que se apresenta. Diferente de tudo que Ângela Lago já havia publicado, a história da princesa desamparada e do deus do amor ganha vida através de um projeto sinestésico de leitura. O livro possui uma diagramação diferente e uma variedade na escolha dos materiais de cada página. A primeira página é um papel espelhado que possui duas funções: a primeira de transparecer nos furos da capa pontos de luzes prateados; e a segunda de refletir o próprio leitor, como um espelho. Logo em seguida, na página que se segue, somos surpreendidos com a total falta de luz: a página dupla é um infinito de escuridão. Ao passar novamente para a próxima página nos deparamos com a dicotomia: ao lado esquerdo o espelho, o prata, o reflexo ocasionado pela possibilidade de incidência de luz; já ao lado direito a falta dela, o desalumiado. Assim, inicia-se a narrativa de *Psiquê*, por meio de um jogo aparentemente inocente com a presença e a ausência de algo substancial para a vida: a luz. Um início, estritamente significativo, construído sem nenhuma palavra ou imagem além do próprio nome em branco na capa da obra.

Outra obra que se utiliza da luz para expressar os medos dos pequenos leitores é *Sete histórias para sacudir o esqueleto* (2002). O livro, como já menciona no título, conta sete narrativas diferentes sobre assombrações, fantasmas e fatos inexplicáveis pelas leis da realidade. A obra, que foi publicada pela Companhia das Letrinhas, tem um grande instrumento a seu favor: a coloração fechada das páginas grossas. Escrita em letras escuras e posicionadas em um papel de tom semelhante é quase impossível ler sem aproximar-se ao máximo da página. Este recurso propicia a criança uma certa expectativa e até mesmo um suspense sobre o que está ali transcrito, visto que de longe é muito difícil decifrar. Como aquelas antigas brincadeiras de contar história no escuro, Lago reaviva a alma do narrador de terror nas figurinhas bizarras que ela desenha no papel, sendo até a imagem de caráter próxima aos desenhos que as crianças fazem em suas primeiras produções artísticas.

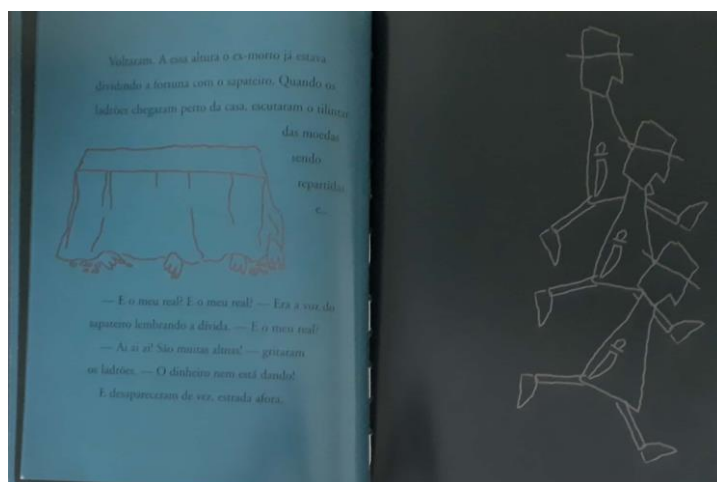


Figura 17: Sete histórias para sacudir o esqueleto, 2002.

A semelhança com as produções das próprias crianças, a escolha da página escura, a gramatura do papel, tudo são decisões tomadas para engendrar uma história que seja experimentada. Ciça Fittipaldi discute isso como sendo narrativas em processo:

Esse movimento, entre páginas, decorre como tempo e modula a narrativa em andamento. A proposta gráfica de paginação e diagramação cria, assim, para um conjunto de imagens narrativas, disposições de certas maneiras ao longo do livro e ao longo do texto impresso, estabelecendo formas de relacionamento das imagens entre si e de cada uma delas com o texto, exprimindo continuidades e descontinuidades, problematizando o texto, imprimindo ritmo e movimento, que são, também, constituídos das narrativas em processo. (FITTIPALDI, 2008, p. 99)

A proposta gráfica de Lago, na figura 17, nos mostra como diferentes recursos pode dar mobilidade a imagem. O desenho dos três homens ao lado direito da página repercute um movimento seguido e contínuo para a próxima página ou para baixo, visto que o último está quase caindo. Esse recurso já foi utilizado pela artista em outras obras, quando ela desejava tirar a estática de uma simples palavra como montanha, em *Sua Alteza a Divinha*. Essas estratégias imagéticas diante do desenho nos fazem compreender que toda imagem tem algo a falar por si mesma. Independente do texto escrito, a ilustração tem como principal função abrir um espaço para o imaginário. A imaginação é capaz de criar o antes e o depois daquela página escura da figura 17. Mas a criação só é possível se a narrativa possibilitar o novo, o indecifrável, o mágico e principalmente “devir”. Aquilo que pode vir a ser instigado pelas figuras abertas de cada folhear do livro.

A este despertar da imaginação proposto por uma presença em um pequeno espaço como é o desenho em uma página, pode-se diferenciar a pintura da ilustração. É comum, ao estudarmos livros ilustrados, recorrermos à história da arte para compreender as pinturas de nossos ilustradores. Com Ângela Lago, inclusive, já fizemos isso nesse capítulo. Associamos nossa artista ao movimento Expressionistas, as técnicas Impressionistas e até mesmo as xilogravuras medievais. Mas é de crucial importância entender que, embora, suas invenções memorem outras pinturas, elas são antes de tudo ilustrações. E como tal, são criatividade que tem por função narrar. Às vezes narrar solitariamente sem a presença da linguagem verbal, como em *O Cântico dos Cânticos*, mas sempre narrar. A pintura possui um “ritus” de percepção, como afirma Oliveira (2008), é feita para ser contemplada em um ambiente específico (museus, galerias de artes, entre outros), e está comumente condicionada a sua obra original. Já a ilustração é feita para ser reproduzida em larga escala, disposta em um livro e propícia para ler em qualquer espaço. Há de se convir que existem ilustrações que também são objetos de contemplações, mas isso não as eximem do fato de estarem inseridas em um fio narrativo.

Aliado, sem dúvida, à habilidade de manipular os materiais plásticos e à capacidade técnica de criar imagens visuais, o trabalho de ilustrar um texto, criando imagens narrativas, incorpora esse trabalho de tradução, entre dois códigos diferentes e com recursos de linguagem próprios, mas não se restringe à tradução como repetição ou transferência de um sistema de linguagem a outro; o texto poético não necessita das repetições imagéticas, não se valoriza com esclarecimentos visuais que podem torna-lo obvio. Pelo contrário, ele se desdobra e se expande em imagens provocadoras de poesia. (FITTIPALDI, 2008, p. 105)

A imagem narrativa tem seu tempo e espaço. Tal como o texto, ela possui elementos que encadeiam uma sequência de acontecimentos. O virar da página é sempre um momento inusitado, pois ele revela um novo mundo. É com esse novo lugar que Lago tanto se preocupava em suas obras. A autora constantemente deixa marcas em cada página que incite o leitor a querer a próxima. Um exemplo disso é o livro *O príncipe Jacu* publicado em 2014 pela editora Melhoramentos.

#### 1.4 A pluralidade em uma linguagem nacional

*O príncipe Jacu* conta a vida de um rei e uma rainha, bem brasileiros, que desejam incessantemente ter um filho. E certo dia, em suas lamentações, são ouvidos por uma Mula sem Cabeça que decide abençoá-los com um filho. O filho, entretanto, era um Jacu. Circunstância que não é empecilho algum para o filhote ser amado pelo casal. Todavia, a rainha esqueceu de aparar as asas do príncipe e ele acabou por fugir. O casal dessa narrativa é pintado como pessoas da vida comum. Não possuem castelos, pertences ou luxúria. A única coisa que lhes fazem rei e rainha são as coroas desenhadas em suas cabeças e a palavra que convence o leitor desde o início que eles pertencem à realeza. O príncipe, ao fugir, se lamenta freneticamente por ser um jacu. Se compara até mesmo ao jeca-tatu. Nessa passagem, a autora escreve que “ele voou e andou, até que...” as reticências dão lugar a uma ânsia pela palavra. O leitor espera no folhear da página encontrar a continuação para a frase, mas é surpreendido com uma imagem. Não há escrita na página seguinte. A imagem ocupa o lugar dos três pontos. E mais do que isso, uma imagem que não responde à pergunta “para onde o príncipe foi?”. A imagem só prolonga o voo que fora iniciado no conjunto de letras da página anterior.



Figura 18: O Príncipe Jacu, 2014.

A conexão entre o verbal e o visual nessa passagem é capaz de mostrar como os dois códigos, interagindo, podem prolongar o tempo da narrativa. A sensação de um longo voo não é dada somente pela escrita e suas reticências, mas também pela imagem enquadrada em sua moldura e espaçada pela dobra. As marcas da sequencialidade instauradas por Lago são fundamentais a continuação da leitura. Provando que uma linguagem é mais que suporte da outra, atuam em parceria.

Este livro é um bom ensejo para falarmos da importância dos livros ilustrados brasileiros. Primeiramente nos ajuda entender o projeto de Lago como aquele que não sucumbiu as imagens a serem figuras representativas do texto literal. Vimos ao longo desde capítulo que a autora utilizou diferentes técnicas para criar desenhos que não ecoassem à escrita, mas sim ampliasse seus significados. Para além disso, também está o fator de quanto dos seus livros trabalharam com o real. E o real, para nós, é o mais importante. O real, não é a mimeses do realismo, mas a magia das imagens que possibilita ao pequeno leitor entender a verossimilhança com a sua própria história. Por isso dar-se-á importância de Lago não ter um estilo único. A definição de um estilo faria das ilustrações objetos escravos a um modelo a ser seguido. Quando notamos que a autora não tem traços repetitivos, estamos notando também que ela arquitetou ilustrações e textos com singularidade e vida própria. Para cada livro, uma história, e para cada história uma ilustração diferente. O príncipe Jacu, por exemplo, é pintado de chinelo de tiras, comum no Brasil. Os braços, as pernas e os olhos são de um menino. Menino moreno que fica cada vez mais negro a medida que cresce. De Jacu só tem o nome, pois sempre foi humano no coração e em seu modo de sentir o mundo. O Brasil é pintado nas penas do jovem, nas montanhas que ele sobrevoa, nas árvores que o circundam e em todo o resto que está a sua volta. Se tivéssemos somente a escrita, nesse contexto, teríamos um pássaro filhos de reis. Mas na engenhosidade das imagens descobrimos as arestas nacionais, o folclore popular e as cores que pintam a nossa bandeira.

É de extrema relevância entender que embora estudemos um pouco do caminho da ilustração mundial, temos que nos ater a noção de ilustração no Brasil. Não se trata de minimizar o trabalho e restringir unicamente ao contexto brasileiro. Mas sim de enaltecer que a realidade da ilustração brasileira é bem diferente da europeia e a americana. Isso acontece pelo fato de que a nossa cultura é formada pelas memórias de diferentes povos. Somos um país marcado pela mestiçagem, então não seria certo ignorar que temos nossa própria realidade. Assim não faz sentido uma igreja de Minas Gerais ser

ilustrada com arcos góticos. É indispensável que nossos artistas ilustrem nossa literatura com característica que reavivem as nossas tradições. E uma reflexão aprofundada sobre a nossa ilustração está fazendo falta. Ana Maria Machado, já mencionara em 2008 a carência de um diálogo com a crítica:

[...] continua fazendo falta entre nós uma reflexão crítica aprofundada sobre a ilustração brasileira. E como nos faltam críticos nessa área, capazes de conjugar um conhecimento amplo do livro para crianças com um domínio teórico da retórica da imagem em geral e a capacidade crítica de lidar com a linguagem visual, creio que talvez os próprios artistas é que caiba a tarefa de fazê-la. (MACHADO, 2008, p. 17)

Refletindo sobre seu próprio processo de criação, Ângela Lago, em 2011, em uma entrevista concedida ao Itaú Cultural, afirmou que o seu maior desejo em relação a ilustração de seus livros é de “encantar”. O encantamento suscitado pela autora veio acompanhado de um discurso de que suas obras não eram para um público em específico, no caso a criança. Sua obra é antes de tudo, um livro. E sendo livro é capaz de envolver a qualquer um, independente da idade.

A autora conseguiu durante quatro décadas permear os mais diversos traços da ilustração. Suas criações nunca seguiram uma lógica condicional. Não há no processo de criação da artista uma linha de crescimento qualitativo. Pois essa menção é impossível visto que suas obras têm particularidades que as levam a serem entendidas como objetos únicos em um contexto plural.

Quando pensamos em ilustração podemos cogitar o nome de Lago. Mas quando tentamos discutir nossa cultura e trazer a imagem nossas raízes é de substancial relevância que propiciemos a Ângela Lago o lugar que lhe é de direito. Lugar este que resulta de um trabalho laborioso e respeitoso com a cultura de nossa nação. Não podendo, portanto, ser ignorado em estudos futuros.

## CAPÍTULO II

### RELAÇÕES PARALAVRAS E IMAGENS

Para compreendermos um pouco mais a respeito da palavra e da imagem em um livro ilustrado temos que saber primeiro como se desenvolve e se dá a formação destes objetos artísticos. Primeiramente temos que assumir que o livro ilustrado se constrói pela combinação de dois níveis de comunicação: o visual e o verbal. Dentro das convenções semióticas podemos dizer que ele é formado por dois conjuntos distintos de signos: o icônico e o convencional. As teorias aqui aplicadas são baseadas em sua maioria nos estudos de Maria Nikolajeva e Calore Scott, em sua obra *Livro ilustrado: palavras e imagens*, publicada em 2011 pela Cosac Naify. O signo icônico é todo aquele cujo significado seja por uma representação comum, como por exemplo a imagem de pedras de gelo na porta da geladeira é possivelmente para função de congelar. Já os signos convencionais são aqueles que estão dispostos dentro de um acordo de convivência entre os falantes de determinada língua. A palavra copo dentro da língua portuguesa remete a um determinado objeto, entretanto, se está palavra for deslocada para um espaço novo onde as pessoas não entendem a língua portuguesa nada irá significar dentro deste contexto. Os signos icônicos e convencionais existem na cultura da humanidade desde seus primórdios e deram origem a dois tipos de comunicação, o verbal e o visual. De acordo com Nikolajeva e Scott as figuras e a escrita no livro ilustrado podem ser signos icônicos complexos e convencionais complexos:

As figuras nos livros ilustrados são signos icônicos complexos, e as palavras, signos convencionais complexos; entretanto, a relação básica entre os dois níveis é a mesma. A função das figuras, signos icônicos, é descrever ou representar. A função das palavras, signos convencionais, é principalmente narrar. Os signos convencionais são em geral lineares, diferentes dos icônicos, que não são lineares nem oferecem instrução direta sobre como lê-los. A tensão entre as duas funções gera possibilidades ilimitadas de interação entre palavra e imagem em um livro ilustrado. (NICOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 14)

Esta tensão entre os dois tipos de signos pode gerar espaços criativos na leitura. Brechas que deverão ser preenchidas pelo leitor multiplicando assim seus significados.

Estabelecer o vínculo entre palavra e imagem não significa que toda obra irá se desenvolver a partir dele. Se pensarmos em seus extremos teremos um livro só com

palavras, por exemplo os clássicos romances; enquanto também podemos ter o livro só de imagens como um dicionário ilustrado. O livro ilustrado pode ser feito por uma parceria significativa em ilustrador e escritor, ou por uma contratação usual de diversos ilustradores para o mesmo texto verbal em diferentes tempos e publicações. Essa questão interfere diretamente no tipo de obra que teremos no fim da arquitetura do livro. Expelir as palavras também infere na narrativa. Uma narrativa exclusivamente ilustrada é uma forma de leitura estritamente complexa, visto que exige do leitor a verbalização de algo que está somente no plano visual.

A grande maioria dos livros ilustrados trabalham com relações harmônicas, simétricas e complementares entre palavra e imagem. Nesta pesquisa vimos isso com mais facilidade por tratar de uma artista que ilustra e escreve as próprias narrativas. Muito semelhante ao que Beatrix Potter fazia, Ângela Lago engendrou o equilíbrio na estreita relação entre os dois signos. Traço que possibilitou as duas artistas a construção de narrativas concertinas, podendo extrapolar os limites e estabelecer funções mais instigantes como a de reforço e contraponto. Se as imagens repetirem a todo tempo as palavras, nada restará ao leitor em seu processo de criação imagética. O que ele irá formular em seu pensamento é exatamente o que está enunciado pelos dois signos no livro. Entretanto, o autor quando é também responsável pelas imagens, pode escolher a todo instante qual dos dois códigos terá primazia em determinado momento e o que isso suscitará dentro da narrativa.

Nicolajeva e Scott nos atentam para um traço meticuloso a ser estudado quando falamos de livro ilustrado, a “dupla audiência”. Os livros ilustrados são facilmente indicados às crianças, mas contemplam um leitor também experiente: o mediador. Então, torna-se obvio que estes objetos artísticos tenham que satisfazer os pequenos, na mesma proporção que o adulto letrado. É dentro deste contexto que se inserem as variedades de contrapontos; elas são recursos que suscitam a imaginação do leitor nas mais variadas formas, cabendo as distintas idades e experiências afetivas. A primeira delas é de endereçamento, na qual as lacunas deixadas entre a palavra e imagem podem ser preenchidas de forma diferente de acordo com seu leitor. Adiante temos a relação do estilo, as palavras podem seguir um estilo, ao passo que as imagens outros, isso resulta na maioria das vezes em uma ironia planejada na construção da narrativa, sendo motivadora de humor ou até mesmo ingenuidade. O contraponto também pode se dar no

gênero, isto é cada signo pode enaltecer um gênero artístico, podemos ver em alguns livros de Ângela Lago, por exemplo, um texto realista, ao passo que a imagem é fantasiosa, e vice-versa. O ponto de vista também é importante, muitas vezes a história é sobre uma criança, todavia contada por um narrador adulto, o que torna a experiência na perspectiva totalmente diferente. A caracterização das personagens pode ser feita de forma distinta pelas palavras e pelas imagens, como em o Príncipe Jacu (2014), a narrativa verbal retrata a história do nascimento de um príncipe, ao passo que a visual mostra a rotina habitual de uma família que vive no campo e tem um filho meio incomum. O contraponto pode ser de natureza metafictícia. Quando isso ocorre as imagens não conseguem elucidar espaços e ideias que as palavras acenderam; um amarelo morto pode até ser um amarelado para o tom de marrom na imagem, mas nunca a ideia propriamente dita que a palavra impeliu. E por último o contraponto no espaço e tempo, como Nikolajeva e Scott elucidaram “a imagem, o texto visual, é mimética; ela comunica mostrando. O texto verbal é diegético; ele comunica contando.” Seria mais ou menos como entender que os signos verbais são adequados para a narração, o contar; ao passo que os signos visuais são fundamentais para a descrição. É por existir essas barreiras que a interação entre imagem e palavra se torna tão interessante. Essa relação contínua cria espaços e tempos impossíveis de existirem isoladamente.

Tudo em um livro ilustrado tem que ser ocasionalmente pensado. John Stephens utiliza a nomenclatura de “livro com ilustrações inteligente”. Para o autor as contradições existentes entre um signo e outro são o elo motivador de diferentes tipos de significados. A conexão entre ilustrador e escritor tem que ser coerente para que os diferentes códigos consigam agir e coexistir num mesmo livro. A não conexão entre diferentes ilustradores e autores pode levar o livro a uma demasiada catástrofe, o retirando de seu lugar onírico. Este pensamento nos leva novamente a questão da dupla autoria de Lago. Estudamos aqui uma autora que é responsável pela construção dos dois signos comunicativos dentro dos livros ilustrados. Veremos adiante como a artista trabalhou as ambientações em suas obras.

## **2.1 Ambientação e cenário**

Em um livro ilustrado a ambientação assente a natureza e a situação onde ocorrem os eventos da história. Ela é responsável pela construção do lugar no qual as ações são retratadas, incentivando o enredo conforme seu gênero, seja conto de fadas, fantástico, maravilhoso, ou também como é sentido a narrativa por parte do leitor, um tom mais tristonho, risonho ou nostálgico. Segundo Nikolajeva e Scott, as relações de ambientações não são muito diferentes em livros de romance quando comparadas aos livros ilustrados, entretanto a diferença está na interação palavra e imagem que gera novos sentidos a essas relações:

Em um livro ilustrado, a ambientação pode ser transmitida por palavras, por ilustrações ou por ambas. O texto visual desse tipo de livro é naturalmente adequado à descrição de dimensões espaciais, incluindo tanto cenas internas como paisagens externas, as mútuas relações espaciais entre corpos e objetos, o tamanho relativo deles, a posição, e assim por diante. Parecida com a caracterização, a ambientação demonstra muito bem a diferença entre diegese (contar) e mimese (mostrar). (NICOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 85)

As autoras comentam um fator importante que é o da descrição. A descrição, dentro da teoria narrativa, é o lugar que é permitido ao narrador. A ele caberá a função de detalhar verbalmente tudo que está naquele determinado momento e a isto se dá um caso intrínseco, as crianças geralmente pulam as descrições, acham elas enfadonhas tornando a dinâmica de leitura um pouco imprudente. O livro ilustrado tem exatamente por este fator um caráter de genialidade, nele as descrições são mínimas, pelo simples fato de existir uma imagem. A imagem fica responsável pela descrição visual ilimitada. Isso não quer dizer que a palavra perca o seu valor, mas que ela divide espaço com as imagens formando a todo momento cenários múltiplos visto que alternam constantemente e harmonicamente as combinações entre visual e verbal. Em livros pobres de ambientação, palavra e imagem se repetem a todo instante. Entretanto, o que vemos nas obras de Ângela Lago são imagens que expandem o que o texto descreve e textos que expandem o que a ilustração desenha por assim dizer. Eis nosso primeiro exemplo, o livro já antes citado aqui nesta pesquisa: *Sangue de Barata* publicado em 1980 pela editora mineira RHJ. O pioneiro da autora traz consigo uma ilustração engenhosa. À primeira vista notamos que não há ordem na montagem do cenário. Os bichos são colocados em forma de pastiche, um ao lado do outro, acima, abaixo, em todos os espaços que for possível serem inseridos. Há o que chamamos de espaços negativos, são as áreas vazias vistas na figura 25 entre um corpo e outro. A moldura, um outro ponto refutável, também merece um olhar. A

página dupla contém o que podemos chamar de uma moldura incompleta. A esquerda somente metade da moldura é delimitada, deixando ao nosso imaginário a completude das retas que delimitam esse espaço. O amontoado de personagens no cenário não é irrelevante, é necessário notar que dentro da narrativa procura-se a responsável pelo assassinato da barata. As personagens todas sobrepostas dão lugar ao sentimento de confusão que fica no leitor ao se deparar com as fofocas a respeito do crime. O texto verbal diz assim:

- “Curutaco-ta-tataco  
É licor de jenipapo”,  
Finalmente se ouviu  
O mundo se coloriu  
- “É bem fácil advinhar, “  
O gato pôs-se a gritar  
“faz licor a que cozinha.  
Maricota ou Mariquinha?”

O texto faz alusão ao mundo se colorir. Isso é sensível na obra tendo em mente que até esta página havia o predomínio das ilustrações em preto e branco. Após o mistério ter começado a se revelar com a fala do papagaio a ilustração ganha cor. O que antes era bicolor, agora passa transitoriamente da esquerda para a direita, conforme o olhar adestrado do leitor segue, a ser colorido. O papagaio e o gato “gritam” que as responsáveis são aquelas respectivamente que tricotam e que cozinham, em ritmo anunciam: Maricota ou Mariquinha. A sonoridade, o trabalho com a composição verbal, a estilística dos versos organizados em rimas são elementos próprios da linguagem verbal. Temos aqui nesta obra um bom exemplo de como verbal e visual se complementam.



Fig. 19. *Sangue de Barata* (1980), Ângela Lago.

Outra obra de Lago publicada no mesmo ano e pela mesma editora, *O fio do riso* traz consigo uma expansão em termos verbais e visuais. Sem moldura, a imagem convida o leitor a adentrar naquele universo imaginário de bichos eruditos. Coruja leitora, pato enobrecido por suas botas, elefante vaidosa e suntuosamente leve, visto que se equilibra em um balão inflável, jacaré literalmente com etiqueta e pica-pau contestador de Kant. Bichanos “empoderados” de conhecimento racional que impõe uma lógica sistemática a protagonista menina que tenta penetrar neste mundo distinto. Nina, uma menina sozinha, por um fio de telefone é levada a um mundo muito diferente do dela. Um lugar repleto de animais com características ou costumes humanos. Seres antropomorfizados que colocam em choque a capacidade de discernimento da garota. A ilustração nos revela detalhes minuciosos para entendermos quanto esse universo em que a criança está adentrando é ao mesmo tempo sério e cômico. A racionalidade das charadas impelida pelos bichos descontentes com as risadas de Nina mostram um mundo lógico em contraste com o grotesco figurado pelas imagens de animais em situações fora do habitual.



Fig. 20: *O fio do Riso* (1980), Ângela Lago.

“- O que foi que disse Kant?

Quanto pesa um elefante?

Quanto custa um jacaré?

Dois mais dois, quanto é que é?”

Os detalhes podem oferecer informações sobre a forma de raciocínio e até mesmo a ironia presente no jogo criativo entre imagem e texto. Primeiramente temos a figura de Kant desenhada e sendo atordoada por um pássaro que tem por costume bater em madeiras. Chegamos ao racionalismo continental e ao raciocínio dedutivo totalmente viáveis considerando as sequências desenfreadas de questionamentos. Questionamentos que não possuem lógicas decifráveis quando observadas as imagens. O elefante de Lago não pode ser pesado, ele é posto em cima de um balão, assim a noção de peso é contestada. O jacaré tem uma etiqueta desenhada no rabo, o que poderia ser considerado como seu preço em sentido literal ou ao fator dele possuir etiqueta (um conjunto de normas e padrões elitizados em seus costumes). Por fim indaga-se uma conta básica “dois mais dois”, mas que pautada em todas as questões anteriores pode ser irracional. O relativismo conceptual tanto estudado pelo filósofo Immanuel Kant é aqui aplicado na relação palavra e imagem. Nicolajeva e Scott discutem que:

Para muitos contos com dimensão histórica, o correto e cuidadoso delineamento da ambientação é tanto necessário como educativo. Os detalhes podem oferecer informações sobre lugares e épocas que estão muito além da experiência do leitor jovem, e o fazem de modo sutil, inofensivo, que propicia um entendimento das

diferenças de conduta e da moral do ambiente cultural em que a ação acontece. (NICOLAJEVA e SCOTT, 2011, p.87)

A inserção de Kant na narrativa é justificada pelo modo de construção das personagens e a forma como elas raciocinam. A teoria em torno relativismo nos mostra como em um livro para crianças a filosofia pode ser trabalhada de forma lúdica e cômica. Nessa ilustração de *O fio do Riso*, figura 20, percebemos o que as teóricas supracitadas chamam de ambientação mínima ou reduzida. Isso é um fenômeno pós -segunda Guerra Mundial no qual o imediatismo é favorecido. Assim opta-se por ilustrar não uma cena completa, mas sim parte dela formada por alguns objetos ou dando foco nas personagens e em seus detalhes.

Não podemos ver nestas duas obras de Lago, uma ambientação simétrica e imitativa. Este tipo de ambientação é muito comum em livros que tentam transmitir a atmosfera de uma determinada época. Conhecida por seu caráter de historicidade e nostalgia, essas ambientações tendem a criar cenários detalhados e totalmente preenchidos. Ao passo que a escrita atua como suporte da imagem, descrevendo assim o óbvio que já está visto na ilustração. Este tipo de ilustração se torna educativa e de viés inteiramente pedagógico, são conhecidos como livros ilustrados históricos. Dentro do projeto de Ângela Lago nos deparamos diversas vezes com contos e personagens comuns de um passado mítico e/ou folclórico. Mas em nenhuma de suas obras esse passado é retratado tal como ele ocorreu e com um olhar descritivo diante das ações. Lago traz a vida deuses gregos, princesas mandonas e até mesmo protagonistas de histórias de amor presente no velho testamento, mas todos em situações novas e ressignificados na contemporaneidade. Quando falamos em ressignificação estamos trazendo para o nosso discurso a noção de cenários mais complexos.

Em cenários complexos temos a distinção entre cenário e pano de fundo. O cenário é componente, isto é, faz parte da narrativa. A história não pode desenrolar em nenhum outro lugar que não seja naquele cenário. Ao passo que o pano de fundo não é essencial dentro da história, estão presentes na narrativa para dar continuidade ou outra ideia qualquer que não seja relacionada ao propósito do enredo. “O cenário pode contribuir muito para o conflito em uma história e para o seu esclarecimento, principalmente nos enredos que levam os personagens para longe de ambiente familiar (...)”, assim afirmam

Nikolajeva e Scott quando discutem a formação de cenários fantásticos como podemos ver em *Psiquê* de Ângela Lago, publicada em 2010 pela Cosac Naify. A leitura de *Psiquê* é a eterna recriação do vazio. É somente por sua presença que a narrativa acontece infinitas vezes sem repetições na mente de cada leitor. São nos inúmeros espaços, entre o acontecimento de uma imagem e o desvendar de um conjunto de versos, que a fabulação ganha vida. A obra não fecha portas, ao contrário, abre várias delas, dispondo os mais diversos caminhos. Como no episódio em que Psiquê chega ao castelo e tudo ao seu redor é exuberantemente misterioso.



Figura 21: *Psiquê* (2010), Ângela Lago. A sombra do que imaginamos ser Psiquê andando pelo castelo.

A ilustração figura, à frente, a imensidão dos troncos de árvores. Mas a luz representada pela grande incidência dos tons amarelados conduz o olhar para dentro do que se acredita ser o castelo. O secreto lugar que se revela aos poucos à donzela também se mostra recôndito ao leitor. Os vitrais e as poucas sombras são delineados a suscitar pistas dos conteúdos presentes no recinto. A palavra, então, pincela o novo que se exhibe à Psiquê: “*Seres invisíveis lhe servirão e tocarão música.*”. O verso, que vem ao centro da página direita, acompanha o caminhar da princesa por entre os cômodos. A continuidade da narrativa se dá no perpassar da imagem para a escrita suavemente. As lacunas instauradas entre um meio de comunicação e outro são preenchidas num piscar de olhos, mas a figuração deste palacete e dos seres que ali permeiam cabe a cada imaginário. Lago instiga a criação por meio de um ambiente expressivo, mas não delator.

Esta passagem retrata um exemplo da relação que imagem e texto possuem ao longo da obra. Evidencia-se que, embora a ilustração conceba certa agilidade e coerência à leitura, a escrita é indispensável à estruturação do contexto. A palavra não repete a imagem, tão pouco atua como suporte, mas edifica um novo pensar. Se pelo jogo de cores

e formas percebíamos Psiquê a desvendar a mansão, pelas letras nos conectamos com os seres invisíveis que atendem a todas as necessidades da bela moça. Não existe uma demarcação fixa de onde termina a imagem e se inicia a escrita. O que está presente, na verdade, é a heterogeneidade de ambos os códigos e sua fusão a partir das diferentes maneiras de apresentar a experiência da princesa.

Segundo Fittipaldi, a ilustração tem a mesma capacidade de contar história que a escrita. As duas linguagens abrem espaços que serão preenchidos pelo leitor, em razão disso é que se deve a diferenciação de cada leitura:

Toda imagem tem alguma história para contar. Essa é natureza narrativa da imagem. Suas figurações e até mesmo formas abstratas abrem espaço para o pensamento elaborar, fabular e fantasiar. A menor presença formal num determinado espaço já é capaz de produzir fabulação e, portanto, narração. (2008, p. 103)

A correspondência existente entre imagem e escrita, em *Psiquê*, exalta a relação de companheirismo que elas possuem. A imagem, ainda que seja capaz de figurar espaços e conduzir a narrativa, não se faz apreender separadamente da escrita. A história origina uma imagem, e a perpetuação desta imagem dará forças à continuação desta história. Deve-se a isso a dedicação de Lago em adequar o texto de forma que ele seja crítico e também analítico, tal como de elaborar imagens comunicativas que se expandem visualmente. O cenário contribui neste contexto a criação de um conflito e também para o esclarecimento dele:

O cenário pode contribuir muito para o conflito em uma história e para seu esclarecimento, principalmente nos enredos que levam os personagens para longe de seu ambiente familiar, situação que pode ocorrer tanto em histórias fantásticas como no cotidiano. Transferindo o personagem para um ambiente “limite”, seja guerra, catástrofe natural ou situação ligeiramente incomum na casa de um parente, o autor pode iniciar e ampliar o processo de desenvolvimento que seria menos plausível em um ambiente normal. (NICOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 95)

Psiquê é retirada de seu ambiente familiar. A princesa se vê obrigada a deixar a família e esperar num desfiladeiro o rumo para o seu futuro. Ser levada para um universo fantástico, onde seres invisíveis lhe propiciavam coisas boas e encontrar-se em um cenário estritamente complexo ao que diz respeito as proporções de sua montagem contribui para o desenvolvimento do enredo.

O contraste visto em *Psiquê* entre os ambientes pelos quais ela passa é comum na ficção infantil. É recorrente associar espaços urbanos a coisas ameaçadores, ao passo que os espaços rurais, ou campestres, são ligados a ideia da infância, do bucólico, do natural. Percebemos essa passagem entre esse ambiente hostil ao ambiente mais feliz em *João Felizardo: o rei dos negócios* publicado em 2010 pela editora Cosac Naify. O livro inicia em um cemitério em meio a um polo urbano. Como protagonista se apresenta João Felizardo e já intitulado pelo narrador como o rei dos negócios. João recebe sua herança, uma pequena moeda de ouro, e passa a andar pela cidade aparentemente sem rumo e destino. A cidade é pintada como um centro caótico e sem organização alguma. João começa suas permutas trocando primeiramente a moeda por um cavalo. O cavalo já inicia o processo de retirada homeopática da cidade de grande. Quando João faz a próxima troca que é por um burro o ambiente já passa a ser mais campestre. Percebe-se a entrada da vegetação e das cores terrosas. As demais trocas de Felizardo são todas por animais de fazenda, do campo: uma cabra, um porco até chegar em um pássaro. Quando o protagonista recebe o pássaro o cenário que o acompanha é ameno, calmo, com poucos pontos chamativos e de uma simplicidade extrema. João acaba com uma única pena e está com o vento voa para longe. A escrita perdura: “Uma pena tão leve que João Felizardo, o rei dos negócios, foi feliz por um imenso segundo.” A felicidade de João ao contemplar o voo de sua pena é transferida para imagem que configura um espaço simples, natural e de contemplação eterna, como um suspiro de felicidade.



Fig. 22. João Felizardo em seu último momento contemplativo

O contraste entre os cenários inicial e final contrapõe a noção de vida adulta e vida infantil. João ao receber a moeda é uma criança com obrigação de adulto: dar um fim significativo para sua herança. Entretanto, suas permutas mostram como a infância está

interina nele. Há no contraste a diferença entre o antiutópico que é a cidade grande e o utópico, o momento nostálgico no qual Felizardo torna-se realmente feliz por entender o que importa na vida.

Ainda falando em cenários complexos temos alguns livros em que o cenário se comporta como ator. A potência do cenário é tão grande que ele fica encarregado pela noção espacial e temporal. Pode-se verificar isto em livros inteiramente ilustrados como é o caso do *O Cântico dos cânticos*, publicado em 2013 pela editora Cosac Naify. A história inspirada no cântico do velho testamento é inteiramente retratada por cenários e composições de cores. Há a evidência de duas protagonistas que tentam encontrar-se e afastar-se dependendo de como você lê a obra. As dimensões históricas e geográficas alternam de acordo com a ambientação. A mudança no cenário muda o foco como as coisas são vistas e até mesmo entendidas. Uma variação que vai do pouco realista a ultrarromântica.



Fig. 23. Apresentação de um cenário romântico. Momento no qual as duas personagens finalmente se encontram para depois separar-se novamente

“Ao escolher um tipo específico de cenário, o ilustrador não só inicia nossa leitura da história em um certo nível, mas também coloca a história em um certo contexto histórico, social e literário.” Nikolajeva e Scott argumentando sobre as construções de gêneros a

partir de cenários complexos. As autoras dão ênfase a criação dos gêneros de contos de fadas, realistas, surrealistas e o absurdos. Apresentam brevemente a transitoriedade entre eles para nos enunciar a existência de gêneros múltiplos. Em *Maginal à esquerda*, publicado em 2009 pela editora RHJ, vemos uma expansão nos cenários que detonam sempre uma surpresa diante da multiplicidade de gêneros. Nas primeiras páginas do livro o pano de fundo é uma favela em Belo Horizonte. As casas dispostas uma sobre a outra a se empilhar nos morros são pintadas a moda expressionista. Em tons mais tênues que as personagens a frente. A história é narrada pela irmã do protagonista. Sempre alternando as páginas com a ilustração, sem uma ordem estabelecida, a palavra esclarece momentos que a pintura selecionou sagaz para enunciar. A narrativa é bucólica, trata-se de um menino que mora na periferia, tem o cunhado como dono da bancada de tráfico local de drogas e a mãe padece de câncer já em estado terminal sem tratamento atingível pela situação crítica financeira da família. A válvula de escape do garoto, que é chamado de miúdo por todos os irmãos mais velhos, é tocar violino. A menino começa em um projeto de música do bairro e acaba por tocar na orquestra em São Paulo. À medida que o menino toca para mãe o ambiente da casa se modifica. Sem música a casa é como todas as outras da redondeza: escura e simples. Quando a música começa a mãe do menino se enche de graça e orgulho, as paredes e as cortinas ganham cor e a face do miúdo resplandece em verde esperança. Em uma passagem a irmã explica que o miúdo fora por muito tempo menosprezado, mas agora era o motivo do sorriso da mãe:

“Ria quando falava dele. Antes, só elogiava

os mais velhos:

- Filhos do homem que foi meu até

morrer – cocorejava assim.

O miúdo era filho do acaso:

- Um bom acaso – ela agora cacare-

java entre risadinhas.”

A linguagem polida da narradora personagem é mesclada com palavras pejorativas e jargões populares ao longo de toda a narrativa. Do mesmo modo se constroem as imagens. Uma mescla constante de pinceladas fortes e sem delineamento. Os cenários mudam constantemente. Ora retrata os becos da comunidade, ora a sala /cozinha da mãe, ora a

desordem dos centros urbanos como São Paulo. Mostrando até mesmo que a comunidade em que miúdo mora tem mais organização espacial comparada a cidade grande.

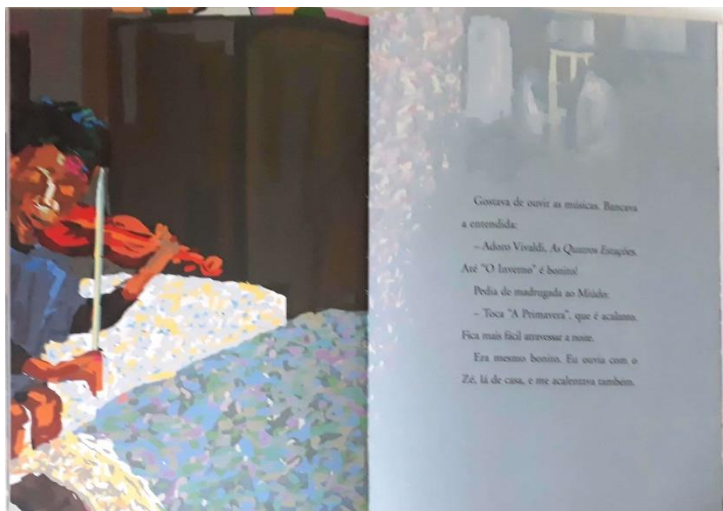


Fig. 24: Marginal à esquerda, 2009, Ângela Lago.

Acima, na figura 24, miúdo tocando seu violino dentro de casa. Reparem na vivacidade das cores que ambientam o lado interno de sua morada. Ao lado direito a mãe pedindo para ele tocar *As quatro estações* de Vivaldi, enaltecendo que até “O Inverno” é bonito quando o menino toca.

## 2.2 Caracterização de personagens

Em um livro feito somente pelo código verbal a apresentação das personagens é feita utilizando os mais variados recursos descritivos. Seja através da descrição física ou psicológica este tipo de narrativa requer a maior quantidade de facetas possíveis para caracterizar uma personagem externa e internamente. A apresentação pode ser realizada de forma direta ou indiretamente, o narrador pode optar por revelar logo no início todas as características daquela persona ou desvendá-la a partir de suas atitudes e/ ou com o passar do tempo. Quando nos deparamos com o livro ilustrado temos a nossa disposição uma gama muito maior de técnicas que possibilite a caracterização das personagens. Evidentemente essa quantidade maior não anula as teorias narrativas, pois em um romance é possível fazer descrições sinestésicas capazes de sugerir ao leitor sensações e

dimensões diferentes. O que acontece de fato no livro ilustrado é que estas sensações e dimensões sobre as personagens podem ser ampliativas ou contraditórias. Uma personagem pode ser apresentada verbalmente de uma maneira e ironicamente transparecer outra coisa na ilustração. Esse, entre tantos outros, são recursos utilizados pelo autor e ilustrador na hora da construção da personagem. Há também de se observar uma maior recorrência nos livros ilustrados na caracterização feita mais pela ilustração do que pela palavra:

As imagens possibilitam uma diversidade de caracterizações externas, enquanto as palavras podem ser usadas tanto para descrição externa como para “representação” interna. Alguns dos dispositivos mais comuns de caracterização adquirem uma dimensão específica nos livros ilustrados. Por exemplo, a descrição externa pode ser tanto verbal como visual, e esses dois aspectos podem confirmar ou contradizer um ao outro. Com mais frequência, a descrição externa verbal é omitida nos livros ilustrados, e somente a visual é usada, sendo mais eficiente. (NICOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 113)

Adentramos a algumas obras de Lago para ver como esta apresentação ocorre. O segundo conto de *Sete histórias para sacudir o esqueleto*, publicada em 2002 pela Companhia das Letrinhas, chamado “Encurtando o caminho” tem a apresentação da personagem principal conduzida por um narrador familiar, a própria Ângela Lago. Ela começa pelas palavras apresentando a tia “Tia Maria, quando era criança, um dia se atrasou na saída da escola, e na hora em que foi voltar para casa já começava a escurecer”. A primeira informação que temos sobre a personagem é o grau de parentesco com a narradora. A segunda informação é de caráter temporal “quando criança”. Isso nos norteia dentro do tempo e espaço que a personagem principal ocupa. O tempo era outro. Qual outro? De quando a tia era criança. E se a tia era criança possivelmente os fatos narrados são contestáveis partindo da ideia de que a narração é baseada em uma memória que pode ser ou não verossímil com o que é contado. A ilustração por sua vez é construída a partir de traços imprecisos que se assemelham as primeiras garatujas feitas por crianças. Nela está desenhada uma menina (sabemos se tratar de uma menina pelo triângulo feito para formar seu corpo sugerindo um vestido), passando por cima de uma cova com a numeração 15. A ilustração apresenta a fase infantil da protagonista, é de fato uma garotinha delineada de forma simplória em seu percurso sinuoso dentro do cemitério. A imagem reafirma as descrições verbais da narradora. A descrição física feita pela imagem contribui para validar a descrição verbal.

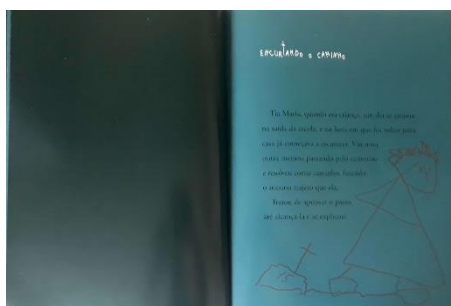


Fig. 25: Encurtando o caminho

Neste conto vimos que a caracterização pode ser feita pela interação entre as duas linguagens: visual e verbal. De forma que uma dê sustentabilidade a outra.

Falamos aqui no início que a apresentação da personagem pode ser psicológica baseada em suas ações. É o que acontece na coleção *Virando onça*, publicada em 2005 pela editora Rocco. Ângela Lago fez três livros com a mesma personagem principal: O bicho floral; A casa do bode e da onça; A flauta do tatu. A personagem onça é ilustrada da mesma maneira nas três obras e com comportamentos exclusivos que distingue a sua personalidade dos demais animais. A ilustração, assim como no livro anterior, são garatujas. Entretanto, desta vez, são todas coloridas. A onça é formada pela variação de quatro cores: o azul em suas patas, o amarelo em seu corpo, o rosa em sua cauda e o branco em apenas uma das orelhas. A apresentação visual da protagonista se dá na maioria das vezes pela variação de seus gestos corporais e principalmente pelas caretas que ela faz; o que lhe apresenta sempre como um ser ranzinza e curioso. Já a apresentação verbal é feita de forma indireta. Não se fala em nenhum momento que a onça é egoísta e rancorosa. Mas mostra-se por meio de suas ações esses traços em sua personalidade. No bicho floral, por exemplo, a onça prefere morrer de calor tomando conta de sua água a deixar o macaco beber “E ela tomando conta, encalorada, no maior tédio. Mas não ia deixar que o macaco bebesse”. Esta descrição do comportamento da onça diz muito sobre quem ela é. O mesmo acontece em *A flauta do tatu* “A onça vivia falando que seu prato predileto era sopa de tatu. E ainda provocava: - Você vai virar sopa!”. A audácia dela em viver ameaçando o tatu e zelar por sua fonte de água evitando o macaco por birra constrói uma personagem com características inteiramente humanas. Ela é egocêntrica, individualista e ameaçadora quando bem lhe convém. Personagens animais são frequentemente utilizados na literatura infantil. Muito disso se deve pela criança encontrar

semelhança nos comportamentos animais em sua fase inicial. Mas também ocorre por ser mais fácil retratar em animais aquilo que se ignora no homem, suas vontades naturais:

Porém, embora a criança possa ser vista como dotada de características animais, os animais são em geral transformados em seres antropomórficos com atributos humanos, como fala, motivação humana e frequentemente usam roupas e pertencem a uma condição social. Representar personagens principais como animais ou brinquedos é uma maneira de criar distanciamento, ajustar o enredo àquilo que o autor acredita ser familiar aos leitores infantis. (NICOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 125)

Outro traço peculiar de Ângela Lago é a caracterização por gênero. Nos livros infantis é comum utilizar-se de protagonistas masculinos, isso é apropriado pois a criança ainda está em processo de formação e a identidade de gênero ainda não é importante. Muitas vezes ao traçar um personagem masculino ou feminino suas ações não são ponderadas conforme os estereótipos de cada sexo dentro da sociedade. Lago por sua vez tem uma variedade significativa de protagonistas femininos e masculinos. Em seus dois primeiros livros *Sangue de Barata* e *O Fio do Riso* as protagonistas eram femininas, Nina e Maricota e Mariquinha foram encarregadas pela autora a aprontarem boas peripécias. Em *De morte!*, *O príncipe Jacu*, *Cena de rua*, *João Felizardo*, os protagonistas são todos masculinos. Entretanto, todos esses personagens, femininos ou masculinos, foram apresentados na narrativa por sua caracterização externa e não psicológica. Isso nos revela que João, por exemplo, poderia ser Maria: a rainha dos negócios, que nada iria mudar dentro da compreensão da narrativa; isto é a essência não está no gênero e sim em suas ações. Há três obras, todavia, em que a caracterização psicológica do gênero é fundamental para a construção narrativa. Por ordem de publicação destacamos primeiro *Sua Alteza a Divinha* (1990), a história da princesa astuta não poderia ser protagonizada por um príncipe sem perder o sentido. Divinha que se nega ao casamento traz consigo nessa vontade a crítica ao modelo aristocrático perdurado por longos séculos. A mulher quando ocupava um lugar significativo e de autoridade dentro da corte era logo incumbida ao matrimônio. Como se ela por si mesma não fosse capaz de zelar pela coroa solitariamente. Esta contestação feita de forma irônica por Divinha que enforcava todos os pretendentes não teria o mesmo sentido se fosse feita por um príncipe. As características psicológicas de Divinha - esperteza, astúcia, perfeccionismo - poderiam ser facilmente empregadas em um protagonista masculino; todavia a crítica em torno da

tradição do casamento não seria viável com a troca. O segundo livro de Lago em que a caracterização por gênero é apropriada é em *O Cântico dos Cânticos* (2006). O livro feito somente por ilustrações tem dois protagonistas: o príncipe e a princesa. A história só desenvolve na eterna relação contrária entre as duas protagonistas. O livro que, aqui já fora citado, pode ser lido a qualquer maneira. Sua capa e contracapa idênticas faz com que não saibamos qual é o começo e o fim. Sendo um ou outro o que vemos é que não importa a ordem de abertura as personagens estão sempre em constante processo de encontro e desaparecimento. O príncipe passa sua longa jornada a buscar a princesa pelos caminhos tortuosos e a princesa também a procurá-lo. As vezes parecem que ocupam o mesmo espaço, mas não conseguem se encontrar. Quando realmente se encontram o livro se incendeia em um magenta chamativo, mostrando pela cor a afetividade das duas personagens. Ao longo de toda obra as cores que acompanha mulher e homem são diferentes. A mulher representada pelo azul e o homem pelo amarelo nos lembram questões distintas de suas personalidades. O azul condensa a maturidade e o amarelo a virilidade masculina, muito memorada da mitologia com Apolo deus do sol.

A última obra que iremos comentar aqui como caracterização por gênero é *Psiquê* (2010), a história da princesa que se viu obrigada a esperar no desfiladeiro por seu destino não poderia ser trocada por uma protagonista masculino. Primeiramente por uma questão de memória. A história é uma ressignificação do clássico conto de Eros e Psiquê. Segundo o próprio nome já nos explica: Psiquê. Não temos Eros como personagem principal na apresentação da obra, temos somente ela, a moça, a jovem, que é persuadida a investir cegamente na aventura mais artilosa de sua vida. A história dela se desenvolve pelo seu aprendizado com cada tarefa que Afrodite lhe impõe. As ilustrações iniciais pintavam Psiquê como uma sombra disforme, mas à medida que ela amadurece ao longo de sua jornada, seu delineamento se torna mais preciso:



Fig. 26: a transformação de Psiquê ao longo da narrativa.

O casamento entre as duas linguagens em *Psiquê* distingue-se não somente por ser um recurso inovador, mas principalmente por figurar um novo modo de narrar. Se antes tínhamos pessoas, com as mais diversas falas e modos, transmitindo os grandes mitos, hoje presenciamos Lago dando continuidade à existência de um narrador, com um novo tipo de narrar. A necessidade de fazer existir o tempo mítico não mudou, o que se alterou foram as técnicas para fazer com que ele tenha significação em uma sociedade impregnada pelo imediatismo. A obra cumpre o papel do recitador; nos embalos das imagens e dos versos, o tempo é transfigurado. O leitor é extirpado do profano, passando a abrigar o “sagrado”. De acordo com Eliade, é a vivência dos mitos, ou seja, do quanto ele tem e explica sobre nós mesmos que o torna real por meio da narração:

O tempo mítico das origens é um tempo “forte”, porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais. Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, consequentemente, “contemporânea”, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis. Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao “viver” os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente de um tempo “sagrado”, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável. (ELIADE, 2013, p. 21)

Psiquê é evocada, tornando-se a cada virar de página um ser presente. Sua história ressignifica não somente a paixão proibida entre uma mortal e um deus, mas as proibições que a vida impõe a um ser ingênuo e frágil. A veracidade dos fatos é irrevogável, visto que a princesa, ao ser indescritível, possibilita assemelhar-se a qualquer mulher em seu período de formação e amadurecimento. A “criação” que é comum em um mito se reestrutura na obra de Lago na tentativa de contar como a existência de um ser pode se dar pela persistência em continuar buscando e lutando por seus objetivos. *Psiquê* traz para a discussão a constituição dos paradigmas humanos. As diversas formas que a pintura de Psiquê adquire durante a obra é um bom exemplo de como a esfera do real é instaurada

dentro da narrativa. Nesta história não vemos uma criação estereotipada da mulher, mas sim um rito de passagem que inevitavelmente toda mulher é obrigada por circunstância naturais a passar. Há muito neste enredo sobre a percepção feminina das coisas e evidentemente ao tomar como título somente a figura da moça, Lago já nos sensibiliza para um universo propriamente dito.

### 2.3 Perspectiva narrativa

Quando estudamos narratologia o “ponto de vista” é uma questão intrínseca visto que temos de entender como se comportam o narrador, o personagem e o leitor. Além disso há a diferença essencial entre ponto de vista (quem vê) e voz narrativa (“quem fala”). Ao nos depararmos com um livro ilustrado essas noções de narratologia são confundidas. As imagens poderiam corresponder ao ponto de vista, ao passo que as palavras ao narrador. Todavia já nos deparamos nesta pesquisa com livros exclusivamente composto por imagens. Desta forma temos que aceitar que em alguns casos cabe a imagem também a capacidade de narrar. De acordo com as teóricas do *Livro Ilustrado* há quatro traços evidentes da presença do narrador em uma história:

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 elementos são predominantemente verbais nos livros ilustrados, os dois primeiros, conforme já é mostrado, podem ser tanto verbais como visuais, concordando ou fazendo contraponto de diversas maneiras. (NICOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 156)

Os diálogos são elementos verbais, e embora sejam do plano da escrita também não podem ser considerados como uma narrativa. Já os sentimentos das personagens podem tranquilamente serem expressos pelas mudanças de traços em sua face, como em “*Virando onça*” (2005), na qual a protagonista tinha pequenos delineamentos da face alterado o que possibilitava saber o seu humor naquele instante da narrativa. As imagens têm seus recursos para poder narrar, por exemplo, um personagem que olha para o leitor, tal como em *Sua alteza a Divinha* (1990); a princesa passa a obra inteira debruçada pairando seu olhar diretamente ao espectador; isso pode ser entendido como um narrador visual. As imagens não podem estabelecer ironia, de acordo com as teóricas supracitadas, todavia elas podem exercer a função de contraponto dentro da narrativa.

Os narradores em *Ângela Lago* são em sua maioria narradores em terceira pessoa (oniscientes e sem participação na história). Podemos supor que este narrador é adulto e existe uma distância entre ele e o leitor implícito. Entretanto, encontramos na contemporaneidade narradores personagens em livro ilustrado. Isso torna a leitura um pouco mais confusa para a criança pois é quase impossível enxergar visualmente a pessoa que conta. Em *A festa no céu* (1995), o narrador é um dos bichos sem asas que é impossibilitado de ir à festa no céu por sua condição física. Todavia, o leitor sabe da presença deste narrador que gera um sentimento de identificação, mas não o enxerga na ilustração. Como é ele quem está contando não é possível desenhá-lo no plano ilustrativo sem recursos como o da história em quadrinho, seria uma sugestão. Essa perspectiva é difícil para o leitor inexperiente entender:

Supõe-se que os livros ilustrados se dirijam a um público jovem, inexperiente, ainda que utilizem na mesma história dois modos diferentes de foco, o que exige muito do leitor. Embora a identificação com o “eu” do texto verbal apresente um problema para crianças mais novas, a perspectiva contraditória do texto visual é um tanto difícil de entender. (NICOLAJEVA e SOTT, 2011, p. 164)

Ainda com essa dificuldade do leitor implícito *Ângela Lago* faz mais duas obras com o narrador em primeira pessoa: *Marginal à esquerda* (2009) e *O personagem encalhado* (2006). Em *Marginal à esquerda* a irmã de miúdo é responsável por contar a história do irmão. Ela apresenta todas as personagens, desde o marido traficante a mãe enferma. Ela, narradora, não é vista em nenhuma imagem ao longo da narrativa. Somente na última página em que a mãe se despede dela e de miúdo a ilustradora/autora a pinta na página em um longo e doloroso abraço com a matriarcal da família. Em termos de ponto de vista narrativo este livro é mais simples quando comparado ao *Personagem encalhado*. O livro que se disfarça em seu tamanho nos fazendo acreditar ser algo simplista, trabalha com três narrativas corroborativas e indissolúveis. A obra transmite em primeiro, em letras garrafais a narrativa de um personagem que está aparentemente encalhado em um livro: “Fui cair num livro assim.../ O que que faço de mim?/ Quero sair dessa história!/ E vou saindo.../ Vitória!/ Só falta soltar o pé/ Soltei./ Mas como é que é?/ Agora estou sem cabeça!/ Adeus.../ Por favor.../ Me esqueça!!!”. A problemática da protagonista em sair do livro é enriquecida com as próximas duas narrativas presentes: as ilustrações e as escrituras imitando um manuscrito. A ilustração está constantemente interligada as letras e divisórias das páginas da obra. Quando o personagem diz que caiu em um “livro assim”

ele está literalmente no meio, no grampo, do livro. Seu aprisionamento não pertence somente ao primeiro plano narrativo, mas também a ilustração que se embrenha a todo momento com as pequenas letras e rabiscos ao fundo, em terceiro plano:

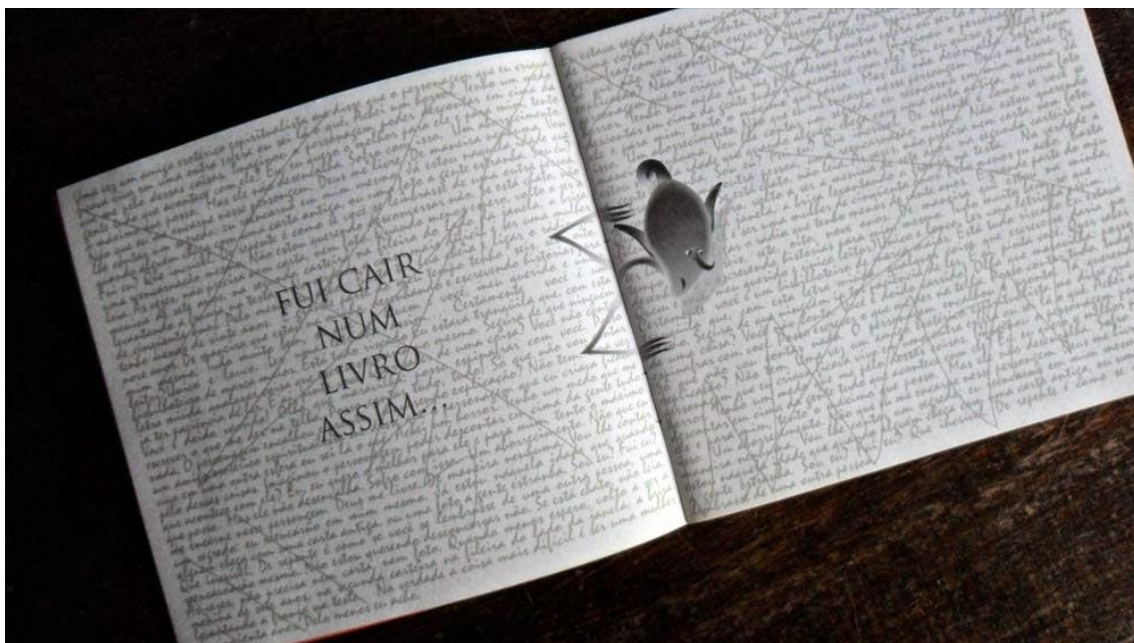


Fig. 27: O personagem encajado, publicado em 2006 pela RHJ, Ângela Lago

Se já nos parece embaraçoso deparar-se com um personagem insatisfeito em estar em um livro e vê-lo preso constantemente na dobra da página, imagina esbarrar com uma narradora em terceiro plano que simula a criação como um ato de loucura e devaneio:

Quem é você, meu querido e único leitor? Único e louco. Ler uma letrinha assim... Certamente você é um bisbilhoteiro de marca maior. Está tudo riscado. Eu estava tranquila que, com esta letra miúda, qualquer coisa que escrevesse daria no mesmo. Segura de que ninguém ia ter paciência de ler. E aí, pinta você. Quer saber de uma coisa? Você não conta. Você é doido varrido! Olha que maravilha: posso espinaftrar com você. Posso escrever o que me der na telha. Posso contar tudo, tudo! Só que não vou contar nada. O personagem encaidou e pronto. Tá querendo explicação? Não tem. Uma vez um amigo esotérico espiritualista me disse que o personagem que eu criava ficava vivo em uma outra esfera ou sei lá o quê. Achei um horror. Tenho um medo que me pélo dessas coisas. Imaginou o personagem poder descontar em cima da gente tudo que acontece com ele? Eu, eu quero o melhor para ele e para mim, tento o máximo que posso. Mas ele não desencaíha. Sofro com isso. Um aborrecimento. Não que eu me encarne nesse personagem. Deus me livre. De maneira nenhuma. Vou lhe contar um segredo: eu reencarno em mim mesmo. Já estou naquela idade que

quando alguém chega com uma carta antiga, ou uma foto, a gente estranha. Sou eu? Fui eu? Que incrível. De repente é como você se lembrasse de uma outra pessoa, uma reencarnação mesmo. Não estou querendo desconversar não. Se está chato, não leia. Às vezes, não precisa nem carta, nem foto. Quando menos espero, volto a ser menina de sete anos, na segunda carteira na fileira do lado da janela, a brisa levantando a franja na testa. Na verdade, a coisa mais difícil é ser uma mulher de cinquenta anos. Pelo menos eu acho. Basta ter lua cheia e ligar o rádio que tenho menos de vinte anos. E grande parte do meu tempo tenho seis, sete, oito, nove anos. De maneira que estou na minha, desenhando e escrevendo histórias para mim mesmo. Tudo muito bem, só que... (LAGO, 2006, s.p.)

Esta narrativa segue em repetição durante todo o livro. Ela está atrás do primeiro texto, e ora outra se entrelaçando e servindo até mesmo como amarras da personagem ilustrada. A narradora que conversa com o leitor abre espaço para um diálogo, desestabilizando a noção de realidade e ficção. O diálogo que ela propõe é de tamanha coerência que ficamos a naufragar em suas palavras perdidos e presos eternamente em seu processo de (con) fusão. Segundo a teórica Patricia Waugh (1984), essa fusão entre a realidade e a ficção e confronto entre elas como um desnudamento da criação artística é o que nos faz compreender os textos metaficcionais. Sentimos a necessidade de conhecer aquela que se diz criadora e, mais do que isso, escolhemos ter o prazer de tentar entender o ato criativo de um autor. Somos “espinafrados” e até ultrajados como “doidos varridos”. Mas isso não parece causar desmotivação, uma vez que insistimos ler as miúdas letras e a sequência de repetições até a última página.

Esta obra de Lago nos auxilia no entendimento de questões cruciais dentro da literatura. O livro, considerado livro objeto, é construído a partir da congruência de diferentes narrativas. E quando falamos em narrativas, acrescentamos uma quarta que não fora mencionada acima que é a espacial. Existe nesta obra uma apresentação através da capa, da diagramação, das cores, do tamanho e da forma como o livro é grampeado que se relaciona diretamente com os outros planos narrativos. O personagem que na capa tenta se apresentar primeiramente como “atolado” e “amarrado”, está de fato com os pés e o corpo preso ilustrativamente nas palavras e literalmente amarrado na voz que é dada a narradora quando nos envolve em um longo depoimento e depois nos diz “o personagem encalhou e pronto!”. Todas as linguagens em O personagem encalhado se completam. A própria narradora “autora” diz que às vezes volta a ser criança, sem ao menos tomar conhecimento. A falta de controle desta escritora com o próprio ato da escrita mostra o

quão ela também está encaçada em sua escrita. O fabular de um surgimento de seus possíveis personagens em outros planos existenciais nos leva a questionar o que é por vez o processo criativo literário se não o de tornar possível o impossível e mais do que isso, mostrar a vulnerabilidade do ato da criação ficcional.

As perspectivas verbais e visuais raramente conseguem coincidir. O “eu” contando a história parece um processo complexo e descontínuo. Entretanto, Lago ousou fazer isso em três obras, pioneiramente em um foco mais afastado, depois com caráter de maior proximidade permitindo que na última página o livro mostra-se a figura do narrador verbal e por último uma excêntrica forma de mesclar narradores todos em primeira pessoa figurados no plano verbal e também no visual, revelando assim uma possibilidade pouco explorada nos livros ilustrados que resulta no humor e na ironia.

## CAPÍTULO III

### PARATEXTOS EDITORIAIS

Títulos, capas, guardas, contracapas e folhas de rostos quase nunca são levados em consideração na leitura de um romance tradicional. Entretanto, no livro ilustrado esses elementos são pensados e organizados de forma a produzir sentidos. A narrativa neste tipo de livro começa em sua maioria no primeiro contato com a capa e a contracapa dentro da livraria. O formato, a textura da encadernação, o tamanho das letras é tudo constantemente pensado para gerar um significado. Podemos claramente dizer que a leitura de um livro ilustrado começa pelos paratextos. O teórico Gérard Genette elaborou um valioso estudo sobre os paratextos, voltado aos mais variados livros, sem se ater especificamente nos livros ilustrados, o estudioso define paratexto da seguinte forma:

Assim para nós o paratexto é aquilo que por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral, ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio - de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar e retroceder. (GENETTE, 2009, p. 9)

O livro ilustrado tem uma porcentagem menor de escrita comparada aos livros tradicionais. É normal, portanto, que este tipo de obra recorra aos seus limiares para conquistar o público e iniciar a narrativa.

#### 3.1 Formato

Começaremos pelo formato, que de acordo com Genette é o “aspecto mais global da realização de um livro”. O formato do livro é conhecido como “peritexto” e tem enorme variação dentro do universo dos livros ilustrados. Há uma vasta gama de tamanhos quando o assunto é livro infanto juvenil. O formato, por sua vez, não é algo simplório e aleatório; ele é decisivo dentro do projeto artístico pensando na receptividade do leitor. É difícil dizer qual o melhor formato para uma criança ler, a quem acredite que os livros menores são mais fáceis de caber em mãos pequenas, mas há também os defensores de que um livro maior se mostra mais atrativo e tem um manuseio mais

prático. Entre uma opinião e outra fica nossa autora Ângela Lago. Nossa artista, tomamos a liberdade no fim desta tese de chamá-la de nossa, fez os mais variados tamanhos de livros. Alguns condicionados pelos padrões impostos pelas editoras, outros reinventados pela equipe editorial e gráfica, Lago não se ateu a padrões. Permitiu que suas obras fossem publicadas nos mais variados tamanhos de acordo com o projeto que cada uma possuía. Suas primeiras obras publicadas pela editora mineira a qual Lago manteve relação profissional até o fim de sua vida, iniciou as impressões dos livros da autora sempre no mesmo tamanho 21cm x 21cm.



Fig. 28: primeiras publicações de Lago feitas pela editora RHJ.

Durante quinze anos decorridos a autora publicou com essa editora. De 1980 a 1992 a RHJ era responsável por todas as obras de Ângela Lago e as publicações tinham sempre formatos semelhantes, quando não idênticos. Em 1992 a autora assinou um contrato de um projeto inovador em sua carreira com a editora Paulinas. A primeira publicação do *O Cântico dos Cânticos*. O livro era o primeiro em muitos sentidos: era o primeiro além das fronteiras da RHJ; o primeiro a romper com os tamanhos e formatos até então publicados; e o primeiro a ser unicamente ilustrado. Um livro de imagens. Esta publicação gerou tanta repercussão no mercado editorial, visto que se tratando de formato a obra tinha mais de 35cm de altura, que as publicações seguintes feitas pela RHJ foram repensadas. É como se o medo diante do novo tivesse sido rompido. Em 1993 a obra *Casa Pequena* fora publicada do tamanho de um dedo, quebrando totalmente os paradigmas da década anterior da RHJ. Em 1995 Lago escreveu *O personagem encajado* em relação ao seu

formato era um quadrado de 15cm de dimensões (largura x altura); e houve também um investimento maior no material da capa. A gramatura do papel era maior, o toque mais liso e nome da editora disposto ao centro como de costume, mas em posição vertical. É nítido para nós leitores que a publicação de *O Cântico dos Cânticos* em outra editora fez com que a RHJ reconhecesse o potencial de Lago e adentrasse aos seus projetos inovadores para os próximos livros. Prova disso é que Lago publicou ao longo de sua vida com mais de sete editoras diferentes, mas nunca deixou de lado a RHJ.

Genette comenta que por muito tempo o formato do livro era associado a diferença de preço. Os livros menores eram vendidos mais baratos o que facilitava a produção em larga escala:

No início do século XIX, quando os grandes volumes haviam-se tornado mais raros, a diferença de importância ocorria entre os in-8° para literatura séria e os in-12° e menores para as edições baratas reservadas à literatura popular: sabe-se que Stendhal falava com desprezo dos “pequenos romances in-12° para as camareiras. (GENETTE, 2009, p. 22)

Com Lago não foi diferente. A autora passou muito tempo envolvida em projetos mais acessíveis financeiramente aos leitores, mas que impediam suas obras de alcançarem patamares diferentes no quesito estético. Em 2006 a autora assinou contrato com a editora Cosac Naify. Uma empresa respeitada no ramo editorial e reconhecida por seus projetos corajosos. As produções desta editora eram muito mais caras do que as editoras que Lago até então tinha publicado. A Cosac Naify tinha como pilar de seus princípios investir em obras a ponto de torná-las objetos artísticos. *João Felizardo: o rei dos negócios* foi o primeiro da trilogia publicado pela tão cobiçada editora. O livro medindo 32 centímetros de largura por 22 centímetros de altura fora publicado em capa estritamente dura e com acabamento fosco. Não diferente dele foi a publicação de *Psiquê* em 2010. O formato do livro era diferente de todos os outros trabalhos de Lago. Nas mesmas dimensões que o livro anterior, *Psiquê* veio com uma capa propositalmente mais mole. A obra com o formato fora do tradicional tinha a capa toda preta com pequenos furos arredondados que refletiam o prateado da folha de guarda. Era sem dúvidas uma experiência estética sem comparação. Não obstante, para fechar o quadro com a Cosac Naify, em 2013 a editora se dispôs a pensar um novo projeto para o livro já anteriormente publicado *O Cântico dos Cânticos*. A edição saiu com uma capa dourada, com um tamanho maior que qualquer

outra obra publicada de Ângela Lago e com uma cinta totalmente ornada frente e verso com as informações catalográficas embutidas para que o livro se ater somente as imagens. Outras editoras também corroboram para a criação de um formato diferenciado. A Melhoramentos em 2014 publicou O Príncipe Jacu em formato arrojado. A própria RHJ se renovou inúmeras vezes para dar a Lago o valor estético que sua produção merecia.

### 3.2 Títulos e capas

O título é evidentemente parte fundamental do livro. Os jovens leitores escolhem ou dispensam muitos livros por conta de seu título. O título, junto ao trabalho com a capa, é responsável pela captação do leitor. Os títulos mais tracionais nos livros infanto-juvenis são aqueles chamados como títulos nominais, isto é, levam o nome da personagem principal na capa. Ângela Lago em seus mais de quarenta livros publicado só escreveu um cujo título seja exclusivamente nominal *Psiquê* (2010). O livro que leva o nome da protagonista em letras grandes na capa preta de furos prateados, só tem mais uma informação: o nome da autora em letras menores e acima do título Psiquê. O título da obra para os leitores mais adultos já causa um certo desconforto. É comum a comunidade letrada ouvir falar em Eros e em alguns pouco casos Eros e Psiquê. Mas nesta obra Psiquê vem grande ao lado esquerdo de uma capa que simula o céu estrelado. Uma capa preta de profundida eterna e iluminada por pequenos pontos de luz.

Nicolajeva e Scott discutem que há outro padrão para a constituição de um título: a combinação do nome da personagem com um epíteto. Neste caso Ângela Lago tem uma diversidade maior de obras formada assim, como por exemplo: *Sua alteza a Divinha*, na qual Divinha é apresentada por sua posição na corte. Na capa (figura33) a princesa está ao centro debruçada na letra “u” da palavra “sua”. A ilustração é a figuração em círculo de todas as personagens que participaram direta ou indiretamente dentro da narrativa. É interessante notar que o arco formado através das personagens serve como moldura para o nome da obra. O formato redondo tem Divinha no topo e como ligação entre os dois lados, entretanto está moldura é interrompida na parte inferior pelo logo da editora RHJ, nos mostrando que acima está Divinha, posição central de maior importância, e abaixo no mesmo posicionamento está a editora. É comum que em todos os livros da RHJ seu logo esteja centralizado ao meio na parte inferior da capa. Neste caso a investidura da

editora em manter sua prática motivou positivamente ou negativamente, não sabemos ao certo, o rompimento da ilustração, visto que o “RHJ” não está conectada espacialmente com as personagens. Chegamos a perceber que a moldura feita na capa dá tanto enfoque ao nome da editora quanto a personagem principal.

O personagem encalhado é outro título que carrega consigo um epíteto: a condição de estar encalhado. A capa em cor vermelha com uma faixa preta a sua esquerda simula uma espécie de cortina por onde o personagem que se diz encalhado poderia sair. A capa desta obra é um desnudamento de parte do seu conteúdo interno. Percebemos metade do rostinho do personagem, que não tem nome e é chamado de personagem ao longo de toda a narrativa; notamos também as diversas tentativas de escolher o título. Em letras garrafais grandes temos escrito O personagem encalhado, mas atrás delas temos em cinza várias tentativas do poderia ser um título “O que que faço de mim?”, “O personagem atolado”, “Amarrado”. A confusão ou a fusão dos mais variados títulos na capa mostram um pouco de como será a narrativa.

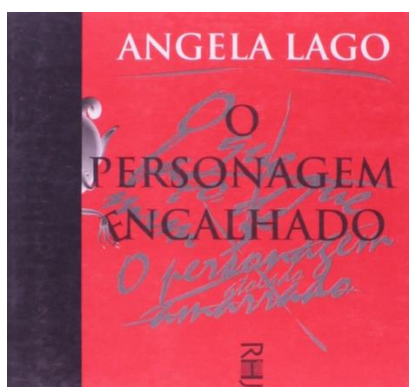


Fig. 29: O personagem encalhado

Genette, aparentemente desconfortável, denuncia como a contemporaneidade multiplicou as formas de apresentação dos títulos de livros:

*A época contemporânea multiplicou as sutilezas de apresentação do título, as quais não seguirei em todas as suas fantasias. Algumas dessas sutilezas, em todo caso, devem causar o desespero dos bibliógrafos graças à extravagância de seu grafismo, que as torna impossíveis de transcrever fielmente. (GENETTE, 2009, p. 58)*

Talvez o modo como Lago entendia e sentia o mundo fosse mais sutil do que pensamos. A autora pensou narrativas engendradas pelo visual e verbal implícitas nas capas de seus livros. A história começava ao tirar o objeto da prateleira. É possível fazer uma

dissertação inteira somente pela análise das capas e dos títulos das obras de Ângela Lago. *O príncipe Jacu e João Felizardo: o rei dos negócios*, também são títulos com epíteto. A capa de *O príncipe Jacu* é toda feita pela técnica de pontilhismo. A imagem que memora uma árvore tem em destaque dentro de um retângulo em cor creme e contornado em verde, o nome da autora e da obra. Ao lado esquerdo cobrindo parte da pintura e parte do retângulo está o Príncipe que de Jacu só tem a parte superior do corpo, visto que a inferior são pernas humanas com chinelos de dedo. A técnica de pintura utilizada na capa irá perdurar por toda a narrativa. E o príncipe metade homem, metade jacu, enfrentará o dilema da dubiedade em sua identidade ao longo da narrativa. A capa, portanto, é a instauração da complicação presente dentro do enredo. Em *João Felizardo: o rei dos negócios*, o título e a capa funcionam como um contraponto que gera ironia. Ao lermos João Felizardo pensamos em uma personagem realmente feliz, o que de fato presenciamos na capa. Mas a sua felicidade é um tanto quanto cômica quando nos deparamos com ele andando por entre túmulos. Nos perguntamos, no primeiro contato com o livro, que espécie de felicidade é desenhada em um cemitério. A capa, juntamente ao seu título, chama atenção do leitor e aguça a vontade de conhecer mais deste universo instaurado por Lago. O nome da autora, como de costume em suas últimas obras, vem acima do título do livro. Mas Lago, nesta obra, optou por escrever tal como uma escritura feita a mão e em letras minúsculas, desconsiderando as regras gramaticais para nome próprios. O costume em colocar o nome das personagens como título do livro é algo feito para crianças:

A prática de ter o nome do protagonista no título é, pelo menos na literatura infantil, um dispositivo narrativo didático, dando ao leitor jovem algumas informações diretas e honestas sobre o conteúdo do livro, seu gênero (história de animal) e seu público: um nome de menina provavelmente será associado a um livro para meninas, um nome de menino a um livro para meninos. (NICOLAJJEVA e SCOTT, 2011, p. 309)

Em alguns casos o título nominal pode conter o objeto central da narrativa. Como é o caso da coleção publicada pela RHJ em 1993 com os seguintes títulos: *Casa Pequena*, *Casa Assombrada* e *Casa de pouca conversa*. A trilogia traz histórias do folclore judaico e são apresentadas em suas respectivas capas de forma muito semelhante. Acima sempre o nome “casa” e abaixo a característica que as diferenciam “pequena” “assombrada” “de pouca conversa”. Pela primeira vez o nome da editora, já muito citada por nós, vem acima

ao lado esquerdo da palavra “casa”, ao passo que o nome da autora vem ao lado direito. Embora os três livros tenham capas bem semelhantes, apresentam ao centro a caricatura de personagens distintos. A forma do desenho e a disposição de todas as palavras são um tanto mesclados. Arriscaríamos aqui dizer que uma desorganização proposital.



Fig. 30: Ângela Lago, trilogia da casa, 1993, RHJ

O título de um livro ilustrado aparece na capa e está quase sempre acompanhado de uma imagem. A imagem é uma seleção audaciosa do autor para representar toda a obra. O título, a capa, a ilustração, são responsáveis para dar ao leitor uma noção prévia do enredo. A forma como o título é desenhado faz toda diferença em um livro ilustrado. Podemos ver isto em obras que foram publicadas mais de uma vez por editoras diferentes. Com a autora que estamos pesquisando isso ocorreu em com as duas publicações de *O Cântico dos Cânticos*. A primeira edição publicada pela editora Paulinas tinha a capa mole e já direcionava o leitor para o conteúdo interno da obra. A moldura em arabescos arábicos que conduziu toda a narrativa já estava disposta na capa. O título foi disposto em círculo juntamente ao nome da autora, visualmente ficou um pouco confuso e poluído se pensarmos na ideia de um objeto mais “clean”. A edição da Cosac Naify apresentou uma proposta totalmente diferenciada. O livro em tamanho bem maior que o da primeira edição e todo em capa rígida dourada. O título, tal o nome da autora vem em uma fita adicional em cor branca com inscrição também em dourado. O projeto de capa e título da Cosac é sem dúvida mais aprimorado quando comparado a editora Paulinas. Não se trata somente de um embelezamento, mas de uma proposta mais cara e ousada, que sem dúvidas gerou outro impacto no leitor.



Fig. 31: O Cântico dos Cânticos publicado em 1992 pela Paulinas e em 2013 pela Cosac Naify

A escolha diferente do projeto gráfico da capa reflete a cultura de cada editora. As duas publicações pretendiam ter o mesmo conteúdo narrativo. Entretanto, quando falamos em livro ilustrado temos pleno discernimento que a leitura começa no primeiro contato com o livro. Sendo assim o modo de apreensão da obra publicada dessas duas formas fora totalmente diferenciado por parte do leitor. Até mesmo por uma noção temporal. A criança que teve acesso a primeira edição em 1993 não era a mesma de vinte anos depois em 2013. A capa e a disposição do título em cada uma das publicações também são reflexos de tempos e recursos tecnológicos distintos.

### 3.3 Guardas

As guardas em romances tradicionais quase sempre são ignoradas por se tratar de uma folha em branco ou no mesmo tom da capa do livro sem aptidão significativa dentro da narrativa. Todavia, numa imensidão de livros ilustrados as guardas são paratextos, deliberando um sentido ou até mesmo uma prévia da narrativa. Ângela Lago explorou as guardas das mais variadas formas. Em alguns livros, principalmente os primeiros de seu projeto artístico a autora não colocava a folha de guarda, sendo o frontispício o próximo após a capa. Mas com o aprimoramento de suas técnicas e sua vontade “descabida” - como ela mesmo dizia - de inovar, a guarda foi ganhando lugar indispensável em suas obras.

Em *De morte!* (2005) a guarda ilustra no canto direito da página em branco a figura do Diabo em um movimento de saída da obra. Está imagem pode ser explorada tendo em mente que na narrativa o Diabo e a Morte são enganados e torturados pelo

menino Jesus o tempo inteiro. Ao término da leitura do livro passamos a entender o motivo pelo qual o Diabo já estava fugindo antes mesmo da apresentação da história. Nicolajeva e Scott adentram sobre a importância atual das guardas (2011, p. 314) “Entretanto, um número crescente de criadores de livros ilustrados tem descoberto as possibilidades de uso das guardas como paratextos adicionais que contribuem de várias maneiras para a história”. Em *Psiquê* (2010) há três folhas de guardas. Ao passar pela o leitor se depara com uma folha prateada, como um espelho, esta folha é responsável pelos pontos prateados vistos na frente. Após está guarda o leitor é conduzido por mais uma dupla de folhas pretas e, em seguida, por uma folha prata. Desta vez, o prata não está corroborando na transposição da imagem da página anterior. A página prata, deslocada em meio à escuridão, dispõe-se a refletir a própria imagem do leitor. O sujeito já é previamente recolhido em seu habitat e realocado dentro da narrativa. Suas linhas corporais e cores são entendidas a olhos nus, todavia, os pequenos detalhes não são percebidos na imagem espelhada. Tal como a personagem principal que se exhibe em sombras esfumadas, está o leitor nos primeiros momentos da história. Peter Hunt (1992), em *Literature for Children*, exalta os atos de comunicação vistos como práticas sociais. Dentro deste raciocínio, o autor declara impertinente acreditar no processo de leitura desconexo da linguagem de outros sistemas culturais. Assim, quando o leitor de *Psiquê* percebe seu reflexo na folha não está momentaneamente deslumbrado com a própria aparência, mas se vê representado e considerado socialmente dentro da narrativa. As folhas de guardas desta obra mexem com a psiquê do leitor, inteirando-o de tal maneira que ele passa a ser reconhecido dentro da narrativa. As guardas são substanciais nesse jogo psicológico entre leitor e obra.

Em *O Príncipe Jacu*, publicado pela editora Melhoramentos em 2014, as folhas de guardas são todas verdes. Poderíamos entender como um recurso simplista de apenas colocar uma folha entre a capa e o frontispício, se não houvesse três folhas de guardas. As três folhas em verde nos levam gradativamente para um ambiente mais natural. No contato com a primeira página verde entendemos como normal, a partir da segunda já passamos a compreender que há uma vontade explícita de que o leitor possa adentrar em um espaço hodierno. A repetição não é por acaso, a repetição aqui implica uma valorização da mata e de tudo que vem e está na natureza. E isso é reforçado ao fim do livro quando nos deparamos novamente com três folhas verdes.

*Sua alteza a Divinha* (1994) temos um digno exemplo de como as guardas podem antecipar o texto. Nesta obra as guardas são constituídas por seis páginas, sendo três no início e três ao fim. As folhas de guardas são amarelas como todas as outras da obra, todavia possuem uma folha em papel transparente ao meio. As guardas têm ilustração na página dupla. No início da obra as guardas são responsáveis por ilustrarem duas pilhas amontoadas de personagens, sendo que o personagem que se encontra mais ao alto está com uma rede de caça tentando pegar o louva-deus. O louva-deus, inseto, por sua vez está desenhado na folha transparente de modo que quando posicionado ao lado esquerdo ele saindo da rede e quando posicionado ao lado direito ele está dentro e, portanto, capturado pela rede. A brincadeira de pegar e soltar o louva-deus tudo tem a ver com a narrativa, na qual o homem conhecido como louva-deus está sempre em perigo nas charadas da Divinha, correndo o risco de ir para forca.

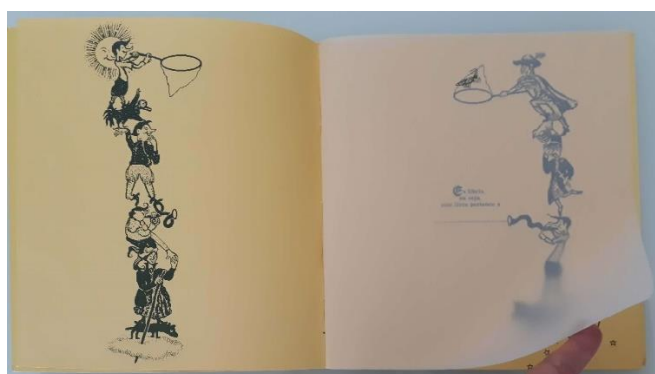


Fig. 32: Folhas de guardas de *Sua alteza a Divinha*.

### 3.4 Frontispícios

De acordo com as teóricas Nicolajeva e Scott, o frontispício, ou também conhecido como folha de rosto, é o lugar no livro dedicado ao título, ao nome do autor, do ilustrador e da editora. É rotineiro em livros ilustrados conter pequenas ilustrações nessa parte do livro, todavia, diferente das guardas, a imagem não tem muito apelo significativo, aparece com frequência ornando o espaço livre da página. Mas Ângela Lago inventa e reinventa até mesmo em espaços já pré-concebidos. O frontispício *De Morte!*, *Sua alteza a Divinha* e *O Príncipe Jacu*, são totalmente ressignificativos. No primeiro a autora pinta a Morte em um traje de gala; acima dela tem alguns versos ritmados e interativos que dizem o seguinte jargão:

Fique cheio de piolho  
que este livro roubar!  
E com remela no olho!  
O dono vai assinar:

A interação com o leitor na folha que seria de exclusiva apresentação dos autores e da editora já é um traço inovador. Adiante disto a folha da esquerda, lembrando que é uma ilustração em página dupla, está cortada em sua metade e quando curiosamente o leitor faz o movimento de retorno para ver o que tem atrás encontra a imagem de anjo criança e uma dedicatória “Para Fernandinha, a santinha da família”. As dedicatórias são incomuns nesta parte do livro, entretanto Lago parece se apropriar constantemente deste espaço para lembrar os entes queridos. Ao lado direito da página dupla, apresentado pela Morte está de fato os dados que esperávamos. Acima o nome da editora RHJ, ao meio o nome do livro e abaixo o esclarecimento sobre a natureza do conto “um conto meio pagão do folclore cristão recontado por Ângela Lago e...”. A autora em muito de seus livros fez menção a esse recontar da história. Consultando diversas fontes percebemos que a escritora tinha apreço por mencionar uma possível co-autoria, quando na verdade ela resgatou muitos contos, lendas, fábulas e mitos da tradição oral.

Em *Sua alteza a Divinha* a ideia de ilustração ornamental na folha de rosto não é cabível. Divinha mostra toda sua audácia e seu lado genioso ao sentar-se com o louva-deus na mão esquerda em cima do título do livro. Desestabilizando visualmente a montagem do texto. A palavra “sua” e “alteza” são totalmente afetadas tendo em mente que a protagonista se coloca de forma despojada sobre elas, apoiando-se e fazendo-as de acento com naturalidade e desprezo no olhar. Novamente Lago faz menção aos ilustradores colaboradores e ao folclore do qual a história foi inspirada. Além disso há cavalheiros na parte inferior da página com trompetes simulando a apresentação orquestral que é feita quando alguém da realeza chega. Assim todos os dados contidos nesta página passam a ter valor aristocrata. A ilustração não só brinca com o leitor, mas como também o insere desde as guardas a história de Divinha. Também devemos memorar que, tal como no livro anterior, a autora utilizou o lado esquerdo para fazer uma dedicatória. Desta vez citou dois nomes e incluiu como terceiro o próprio leitor “para...você”.

No frontispício de *O Príncipe Jacu* a autora, tal como o projeto editorial da Melhoramentos, optou por apresentar o modo de narrar da história. A duas páginas a lado, contendo a sequência do mesmo cenário, mas deslocada dentro de dois retângulos

conforme foi feito ao longo de toda a narrativa. A ilustração poderia ocorrer na página dupla, porém há uma quebra dessa expectativa e a ilustração e o texto verbal são dispostos sempre separadamente pela dobra do livro. Na folha de rosto ao lado esquerdo está a imagem de uma mata fechada com um animal quadrúpede sem face definida e ao lado direito a janela que mais adiante descobrimos ser da casa do Príncipe. Acima o nome da autora, abaixo o nome da obra e editora.



Fig. 33: Página de rosto: *De morte!*.

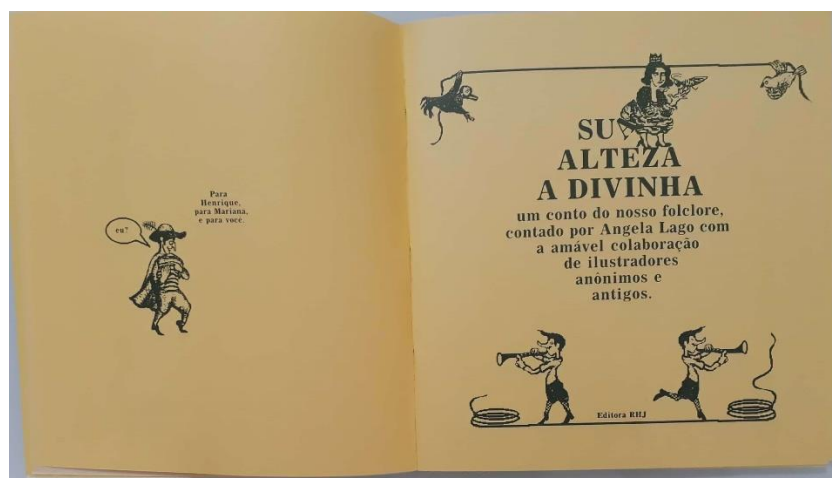


Fig. 34: Página de rosto: *Sua alteza a Divinha*.



Fig. 35: Página de rosto: *O Príncipe Jacu*.

Essas três obras são somente um prenúncio do que Lago era capaz de fazer com espaços considerados estáveis. A autora sempre que pode construiu narrativas em ambientes que não eram propícios para isso. Mostrou em muitas obras como capa, guardas e frontispícios podem anunciar a narrativa que está por vir ou até mesmo finalizar uma narrativa que ainda não começou como é o caso do diabo fugindo em *De morte!* logo na guarda. A personagem aguentou muitos desaforos do menino Jesus e do velho que estava por padecer. Desta forma se colocou no primeiro contato com o leitor como uma figura fugitiva, num movimento de saída da obra, levando obrigatoriamente a reflexão prévia e a conclusão óbvia no fim da leitura.

### 3.5 Quarta capa

A quarta capa é um lugar ainda em exploração no livro ilustrado. Existem muitas obras nas quais a quarta capa é continuação da primeira capa, assim quando o livro está aberto a figura se mostra contínua da esquerda para a direita elucidando uma única imagem. Em Lago isso raramente ocorre. Em *João Felizardo: o rei dos negócios* a primeira e a quarta capa são continuidades uma da outra de modo que quando abertas descobrimos um homem vestido de amarelo correndo atrás de João que na outra metade do livro está tranquilo e admirado com a paisagem do cemitério. Outro exemplo de quarta capa contínua é em *O Cântico dos Cânticos*, mas neste caso não podemos afirmar qual é a primeira ou a quarta capa. As duas são idênticas e sem a cinta que orna o livro com o

nome da obra é impossível saber o começo e o fim do livro. Está obra, estamos mencionando a versão da Cosac Naify evidentemente, tem as capas idênticas, um material rígido e dourado, sem nada escrito.

Os demais livros de Ângela Lago variaram infinitamente o conteúdo da quarta capa. Poderíamos até dizer que teve uma padronização por editora, mas isso de fato não ocorreu. Em seus primeiros livros publicados pela RHJ, *Sangue de Barata* e *O fio do riso* a quarta capa ilustrava no pano de fundo branco uma personagem selecionada, podendo ser ou não a protagonista. Quando dizemos que as editoras não seguiram padrão estamos pautados no argumento que em outras obras ela tomou diferentes padrões. Em *De Morte!* e *Sua alteza a Divinha*, por exemplo, a RHJ optou por colocar as premiações as quais os livros foram contemplados. Em *Marginal à esquerda* a mesma editora escolheu fazer a quarta capa ao modelo tradicional de livros convencionais relatando uma espécie de resenha sobre a obra. Já em *O personagem encalhado* a quarta capa é continuidade das cores da primeira capa. A coleção *Virando Onça* da editora Rocco preferiu simplesmente colocar trechos da narrativa verbal e visual na quarta capa. Sem apresentações diretas, parte da história fora disposta as prateleiras sem preocupações. Uma forma simples, mas que atende a um mercado editorial para crianças que tem o primeiro contato com a história ao pegar o livro nas mãos e observar os seus dois lados: frente e verso. A editora Companhia das Letrinhas optou por colocar um narrador comentador sobre as histórias e a figura poética de Ângela Lago. Os dois livros publicados pela editora, *O caixão rastejante e outras assombrações de família* e *Sete histórias para sacudir o esqueleto* tratam de um tema comum: fantasmas ou como a autora chama “assombrações”. Desta forma a editora pôs neste espaço elogios e comentários sobre o enredo. Está é a maneira mais usual que encontramos nos livros:

[...] as quartas capas raramente trazem texto verbal que faça parte da narrativa. Ao contrário, são frequentemente usadas para paratextos como um breve resumo do enredo, uma apresentação do autor e ilustrador (às vezes com uma foto), uma recomendação sobre a idade do leitor, trechos de resenhas, informações sobre outros livros dos mesmos autores e coisas parecidas. (NICOLAJEVA e Scott, 2011, p.320)

Os leitores já estão acostumados com a forma de funcionamento dos paratextos dentro de um livro. Entretanto, toda vez que esta regra é modificada o leitor é levado a um novo tipo de leitura e por sua vez a uma resignificação do seu processo de entendimento diante

do objeto livro. Vimos aqui neste capítulo que Ângela Lago experimentou os mais variados processos de criação paratextuais. Sempre que lhe foi possível colocou pimenta na comida que já estava pronta. A capa, o título, a forma, as guardas, o frontispício, a quarta capa; todos foram objetos de criação para a autora. Entendemos também que alguns paratextos são de responsabilidade da editora, impedindo que a artista faça grandes mudanças. Mas notamos que em todas as oportunidades Lago criou histórias.

## CAPÍTULO IV

### TRADIÇÃO E MODERNIDADE

Uma obra não vive em seu tempo sem seus antecessores. O que acreditamos ser o novo é na verdade o diálogo com a história. A tradição é constantemente atualizada em seu sentido mais amplo. Como Salles discute não há criação sem tradição:

Muitos críticos e criadores discutem a questão que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho. Assim como o projeto individual de cada artista insere-se na tradição é, também, dependente do momento de uma obra no percurso da criação daquele artista específico: uma obra em relação a todas as outras já por ele feitas e aquelas por fazer. (SALLES, 2011, p.49)

A relação entre o presente e o passado é o elo motivador e propulsor das produções artísticas. O que as vezes presenciamos como um conflito entre o passado e contemporâneo é na verdade uma promoção por parte do mercado em estabelecer dois tempos, duas medidas, de forma que a última seja mais valorativa do que a primeira por “romper” com os paradigmas. Oliveira nos alerta constantemente sobre essa falsa impressão de que tudo que temos hoje é resultado de uma ideia inovadora e de surgimento nela mesmo:

Frequentemente vemos emergir, como um fantasma em um terreno enevoado, o mito de uma criação original sem heranças e sem antecessores, ideias que se originam de suas próprias ideias. Contrapondo-se a essas “gerações espontâneas”, muitas vezes emergem e ecoam também do passado, sinalizando-nos que diversos são os fatores que atuam na criação artística – psicológicos, sociais, políticos, religiosos e assim por diante -, nenhum deles, porém consegue prescindir da tradição, melhor dizendo, do anterior. Não existe manifestação artística presente desapegada dos antecessores. (OLIVEIRA, 2008, p. 119)

#### 4.1 A experiência do narrador

Em um ensaio publicado nos anos 30 Walter Benjamin discute as noções da tradição como fonte de sabedoria e aprendizado, o texto chamado de *Experiência e Pobreza* nos apresenta com uma pequena parábola sobre um senhor de experiência e seus

filhos imaturos como vimos no capítulo anterior. Há na primeira leitura o contato com o sabor da realização do feito. Isto é, a experiência torna possível ao pai transmitir a calma aos filhos baseado no saber dele sobre a produção das vinhas. Notamos certa autoridade na fala do patriarca, contida mais pelo fato de suas vivências do que pela mera observação. A vivência, a experiência como o próprio título sugere é o berço do pensamento, no qual é possível criar e alimentar novos saberes partindo de um outro mais longínquo. Benjamin, neste mesmo texto no revela que a “experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva”. A Tradição a qual Benjamin cita está na ordem ritualística e litúrgica voltada a noção de magia no que é transmitido. A esta distinção está a beleza de nossas criações artísticas. Existe a presença de magia que desenha o modo dos indivíduos se relacionarem um com os outros e com o próprio ambiente em que vive. O agora dentro desta noção de tradição benjaminiana é o passado e o futuro. O pai ao falar com os filhos sobre a terra tinha plena consciência de sua sabedoria sobre o plantio, mas o saber propriamente dito só fora concretizado no futuro quando sua “profecia” passou a fazer sentido dadas as circunstâncias do resultado. Os filhos aprenderam com o laboro a confiar nas palavras do mais velho. Assim entendemos que não se trata tão somente de uma questão de tempo, mas também uma relação de sentir, refletir e assimilar o modo como as coisas se desenvolvem.

Se dialogarmos este enxerto de Benjamin com Oliveira e Salles, veremos que a sabedoria dentro de nosso contexto de estudo é a capacidade do indivíduo em acolher a experiência, transmiti-la de forma que possa comunicá-la as gerações futuras ou passadas. “Não há criação sem tradição” e “Não existe manifestação artística sem seus antecessores”.

A tradição está relacionada a transmissão de histórias, crenças, lendas, mitos, fábulas e ideias de geração a geração. É impossível falar em tradição sem mencionar o indivíduo. É o artista que torna capaz a passagem de conceitos e costumes de um tempo para o outro. O ser é aquele que carrega em si as marcas de uma sociedade. Para tanto é necessário compreendermos que este está sempre em um processo de inacabamento e isso o torna tão interessante. Suas habilidades cognitivas e comportamentais estão em constante formação, fazendo com que se estabeleça em um processo de eterno andamento. Para este raciocínio Salles define o projeto com tendências:

O artista é atraído pelo propósito da natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. As tendências são, portanto, indefinidas, mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si uma solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência. (SALLES, 2011, p. 37)

A tendência pode ser vista aqui nesta pesquisa como a vontade de união ou entendimento entre o sujeito criativo, suas obras, e a tradição. As relações exteriores contribuem significativamente a noção de inacabamento. As identidades antigas, que por muito tempo se mostraram sólidas e seguras, estão em declínio. Abriu-se espaço para um indivíduo moderno formado pela fragmentação e heterogeneidade. As bases concretas que faziam da sociedade um lugar estável são contestadas e confrontadas por uma identidade plural que na maioria das vezes é arquitetada a partir de um pensamento coletivo. O mundo é marcado por mudanças rápidas e constantes. E nesse ambiente não cabe mais um ser fechado e de pensamentos dicotômicos. Não há mais a necessidade de julgamentos sobre o certo e o errado, o feio ou o bonito, o claro ou o escuro. O presente assume que tudo é formado por um pouco de todas as partes. A ideia de pureza declina e aceita-se um estado no qual o estranho é belo e o belo é ligeiramente estranho.

#### **4.2 Seres inacabados**

Quando falamos de identidade e formação de indivíduo trazemos para dentro da discussão deste trabalho as personagens da autora Ângela Lago. A escritora, em suas mais variadas obras, explorou uma imensidão de sujeitos. Todos eles postulados como seres inacabados por natureza. Protagonistas jovens que traduzem a formação do homem contemporâneo. A autora explorou o universo infantil e juvenil como modo de revelar seres em construções. Ao lermos uma citação de Oliveira, acima, na qual o teórico nos alerta para a necessidade de discutirmos sobre “antecessores” percebemos que as personas arquitetadas por Lago não estão somente no campo do infante, mas da tradução da vida como ela realmente é. As protagonistas da autora são seres fictícios que tudo tem de realidade. Em *De Morte!* (1992), por exemplo, a escritora traz aos nossos tempos Jesus em vestes de menino. O ser consagrado pela humanidade há dois mil anos é inserido num contexto de brincadeira. Em “um belo dia”, como conta o narrador, ele desce do céu e resolve jogar uma “pelada” com um velhinho. O velhinho surge ao lado do menino santo

como o único disposto a brincar. A experiência e a sabedoria que é esperada de uma personagem com certa idade são apresentadas em segundo plano no mote narrativo. Em primeiro lugar temos um indivíduo casto que se propõe as atividades humanas como qualquer outra criança e em segundo um senhor peralta que utiliza sua sabedoria para contornar a Morte e o Diabo. A Morte e o Diabo são em suas respectivas construções seres mais ingênuos do que a história costumou contar. São intrinsecamente bobos e propícios a serem enganados. Ainda que responsáveis pelos destinos de infinitas pessoas, são duas personagens que contradizem a noção de maldade que lhes é inferida por costumes cristãos. Logo, dessa forma, não cria, mas desvela pessoas comuns de nosso dia a dia. Há em todo canto um velho esperto, tal como uma criança inocente querendo brincar, e dois tolos se achando passando por inteligentes vestidos à caráter da profissão. Pensar aqui em indivíduo é primeiro entender a identificação com essas figuras sociais. E utilizamos do termo plural, pois não temos uma identidade nesta obra, mas várias que nos faz compreender que somos resultado de uma soma de todas elas, visto que não somos puros por completo, tão pouco ligeiros com tamanha destreza.

Essa realidade, na qual o sujeito é composto não por uma, mas por várias identidades, requer uma nova reflexão sobre o conceito de tradição. É necessário revelar uma tradição moderna das coisas. Uma tradição marcada por interrupções e multiplicidade. A tradição da não tradição. Octávio Paz distingue a tradição moderna como aquela que é capaz de entender que mesmo no passado há algo de plural, portanto há algo de inovador, fazendo com que ele assim também se torne tradicionalmente moderno:

O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não está satisfeita em sublinhar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é uno, e sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. (PAZ, 2013, p. 16)

Ao romper com o passado, quebra-se também a noção de presente e futuro. Discute-se que o moderno não é uno, mas sim os vários tempos que se transformaram em um só. Uma tradição que rompe com todas as outras e pela contínua transformação cria sua própria tradição: a crítica de si mesma. Na obra *Um ano novo danado de bom!* publicada em 2003 pela editora moderna, somos apresentados a uma realidade distante. As palavras que moldam a narrativa começam assim:

Era uma vez, há muito tempo, na Terra de Santa Cruz, um branco preguiçoso que, um belo dia, foi até o porto comprar uns escravos para fazer seu trabalho. (LAGO, 2003)

O “era uma vez” tão comum aos contos de fadas surge em uma história sobre o Brasil colonial em um momento onde se tinham escravos. Mesmo que a linguagem verbal nos dite que a compra de escravos ocorreu “há muito tempo”, no tempo da leitura ela passa ser real no agora. E este agora se torna doloroso visto que é inconcebível em nosso tempo alguém ter como posse outro ser humano. A menção ao “branco preguiçoso” é o estigma do sujeito aproveitador. Um ser que dentro da narrativa localiza-se no passado da Terra de Santa Cruz, mas que pode existir no presente de nossa sociedade. Há a ambiguidade novamente com o termo “um belo dia”. Em *De Morte!* Jesus desce a terra para brincar num destes que a autora chama de “belo dia”, e aqui este “belo” é caracterizado mais pelo tipo de texto do que puramente pela beleza do dia. Não há belo na comercialização de pessoas. Um contraste marcado por esses truques da linguagem que tentam ocupar um tipo de gênero textual, neste caso o conto fantástico e o maravilhoso. A tradição dos contos fantásticos e maravilhosos são de trazer ao público acontecimentos inexplicáveis que passam a tanger a ordem do sobrenatural sendo plenamente aceitável para o leitor que o acompanha. Todorov ao discutir as diferenças entre o Maravilhoso e o fantástico aponta que no fantástico o leitor oscila constantemente diante das leis da ordem natural e a crença no extranatural. Essas narrativas perduram nos dias de hoje como forma de manifestação e preservação dos costumes sociais, culturais e históricos.

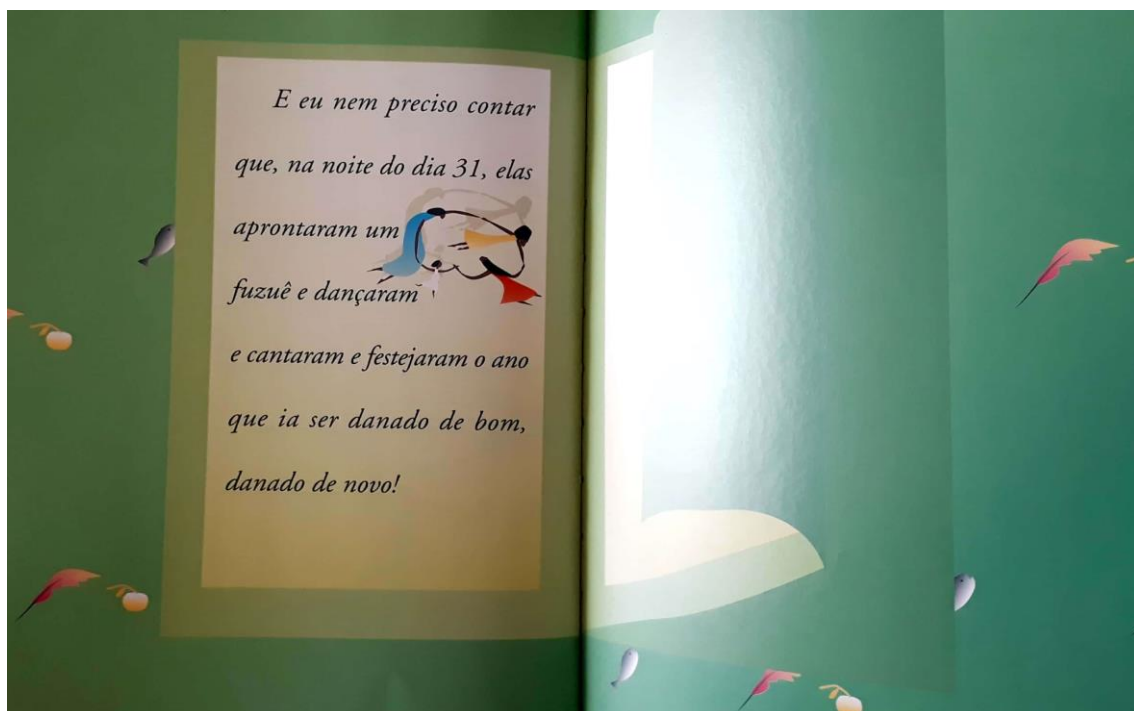


Fig. 36: *Um ano novo danado de bom!* Ângela Lago

A história das três irmãs surge na ordem do maravilhoso por tratar de algo impossível. As moças com medo do homem branco fogem e abandonam o bebê. Cada uma motivada, em seus próprios remorsos, se transforma em um ser inanimado diferente. A primeira torna-se um passarinho, a segunda uma árvore e a terceira um rio. O Maravilhoso compreende, segundo Irlemar Chiampi (1980, p. 47), uma ausência do princípio de causalidade que outorga aos acontecimentos extraordinários, aos personagens sobrenaturais, aos espaços imaginários e ao tempo fictício uma legitimidade a priori. Admite-se, por antecedência, a existência de leis e regras que fogem à opinião corrente do que deva ser a "normalidade" à qual a natureza e o mundo se submetem.

A figura 36 nos mostra o desfecho da história. Na noite de 31 de dezembro, última do ano, as irmãs novamente se reencontram e adquirem formas reais para viverem juntas. Apresentadas por uma palavra de origem africana "fuzuê", as moças desfrutam da chegada do novo ano que para elas simboliza mais do que a simples dança, a liberdade e o início de uma vida nova. O conto que foi todo apresentado dentro de um enquadramento imagético nos condiciona a uma leitura dentro de outra leitura. Como se fosse possível estamos diante de um livro dentro de outro livro. Uma espécie de presente marcado pelo livro encenado dentro de outro livro ao longo de toda a narrativa. Uma sequência de acontecimentos marcadas por dois tempos: o primeiro da leitura que se alonga pelo

discurso da página maior; e o segundo da narrativa que se prende no enquadramento da página menor. Notamos até mesmo a mudança de páginas na figura 36. A passagem de uma página a outra dentro do menor enquadramento nos mostra que estamos em tempos distintos na leitura. A página maior, em verde, encontra-se estática, ao passo que a menor, em creme, está em dinamicidade.

### **4.3 As medidas do tempo**

A aceleração do tempo faz com as diferenças entre o velho e o novo se esvaia. As horas passam tão como passavam-se antes, mas a quantidade de acontecimentos que ocorrem dentro de um mesmo momento é absurdamente maior em relação aos anos remotos. Muitas coisas transcorrem, e elas não são encadeadas em uma ordem estabelecida. Todas surgem ao mesmo período, em caráter de simultaneidade. Há um fenômeno no tempo histórico. E por questionarmos nosso entendimento de tempo é que nos fazemos sujeitos de identidade moderna. Os povos de dantes viviam mergulhados em suas culturas e não as indagavam. Viviam delas e por elas. Já o indivíduo de hoje hesita sobre tudo que há a sua volta e ao passo que afirma seu pertencimento a algo, também o nega como modo de consciência.

A eterna espera do por vir é o termo adequado para o presente. A arte, a literatura, o corpo, a forma, a matéria, a crítica, entre outros, estão todos fixados na ideia da construção do que pode um dia vir a ser. O ponto ao qual podemos chegar é muito mais interessante do que o ponto que estamos. Maurice Blanchot estuda intrinsecamente a relação do por vir com a narrativa. Para o autor o acontecimento não é aquele relatado, mas aquele que deveras ocorreu. Não o escrito, mas o subtendido na espera da realização:

Essa é uma relação muito delicada, sem dúvida uma espécie de extravagância, mas é a lei secreta da narrativa. A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo "começar" antes de o haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (BLANCHOT, 2005, p. 8)

É no enigma que se condensa a diversidade. O tempo é uma metamorfose. A narrativa está sempre no início daquilo que ainda é anunciado.

Tal como a narrativa que está numa pronuncia vindoura, também se localiza o sujeito à espera do futuro promissor. A tradição deste instante, em que tudo é efêmero e transgressor, é a “negação da ruptura” como afirma Paz. Não se trata mais de uma negação do passado ou um rompimento com tudo aquilo que se considera antigo. Mas uma afirmação que a nova tradição das coisas é aquela que aceita que o pretérito faz parte do presente e o presente nos levará a algo substancialmente diferente do que fora o antes. O tempo que está “por vir” é o lugar da construção das ideias plurais, onde cada século, cada momento, é único, é outro.

Pensar em tradição moderna é compreender primeiramente o que implica ser moderno. Para Compagnon o termo moderno está familiarizado com a noção de presente:

*Modernus* designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala. O moderno se distingue, assim do velho e do antigo, isto é, do passado totalmente acabado da cultura grega e romana. (COMPAGNON, 2010, p. 17)

A tradição do moderno é, portanto, a aceitação de um paradoxo intelectual. Como pudera ser tradicional algo atual? E ainda revelar tendências do futuro num tempo presente que ainda não se rompeu com o passado? A explicação mais simplista para esses questionamentos seria a mestiçagem que compõe o presente. O diferente é sedutor, mas quando notamos nele algo que nos é comum ele passa ser também intrigante; e se ainda assim conseguirmos enxergar o mistério então ele torna-se completo. Paz, em *Os filhos do barro* (2013), defende a ideia de que algo mesmo que seja antigo também pode ter acesso a modernidade. Desde que ele consiga negar a tradição e propor um novo olhar. Desta forma o autor nos leva a reflexão de que o antigo não é o fim, mas sim o começo que ressuscita e molda o moderno. A tradição do presente não é a ausência do ontem, mas a ressignificação deste num tempo de infinitas possibilidades.

Na obra *O caixão rastejante e outras assombrações de família* (2015), Lago traz comicidade a histórias remotas que ouvimos contar sobre assombrações. Na contracapa do livro está escrito assim:

Quem disse que alma penada não se mete em confusão? Neste livro elas vão à missa sem ser convidadas, usam taxi e não pagam corrida, paqueram mesmo de dentro do caixão e viram de cabeça pra baixo a vida dos habitantes de Bom Despacho. A bagunça é das boas, afinal, todo mundo que conhece as histórias de assombração da Ângela-Lago sabe: junto com terror vem sempre muita graça.

O convite ao leitor é feito por meio de um questionamento. A premissa básica de que alma penada se mete em confusão é aceitação mínima para que possamos entrar em um universo muito explorado pela autora: o mundo da morte e dos fantasmas. A arte de narrar o fúnebre parece comum a rotina da artista. Em suas outras obras como *Sete histórias para sacudir o esqueleto* e *Muito capeta*, a autora trabalhou com a noção do fantasmagórico. As histórias como ela mesma chama de “macabras” são um estandarte para trabalhar com a figura imprescindível do narrador de histórias. O narrador benjaminiano que concerne em si a sabedoria e a vivência do tempo. Aquele propagador dos saberes coletivos. No ensaio *O Narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, feito por Benjamin em 1936, o filósofo discute que a era moderna, principalmente as grandes guerras, silenciaram o homem. O sujeito que antes entendia e via prazer em contar histórias, foi mutilado por uma sequência desenfreada de acontecimentos que o impediram de manifestar suas culturas como dantes. Houve uma perda de identidade ancestral, segundo Pereira:

O declínio da experiência decorre, em termos gerais, da perda do sentido de uma espécie de sabedoria ancestral, antiga. Esse é, certamente, um dos fatores que Benjamin aponta como responsável pelo processo de degradação da experiência, em outras palavras, a crescente desvalorização da tradição – leia-se a despersonalização da cultura e o afundamento de valores éticos e morais –, a dessubstancialização do tempo e da história – por força dos novos meios de produção capitalista e de comunicação –, como também o surgimento de gêneros narrativos de antemão conservadores, entre eles, o romance burguês e a informação jornalística. Tais condições socioculturais consistem para Benjamin no golpe da vida moderna sobre a tradição, vida em que reina o interesse pelo próximo, pelo mais fácil e pelo imediato. (PEREIRA, 2006, p.64)

Lago, portanto, retoma a figura histórica do narrador quando traz à tona narrativas populares que carregam em sua essência saberes primitivos sobre a noção de vida e espiritualidade. De uma forma cômica a morte às vezes como uma figura icônica, as vezes como uma consequência derradeira da vida, é sempre narrada como uma condição daqueles que possuem maior bagagem de experiência vivida. Em um dos seus livros sobre assombrações, Lago deixa na contracapa “*São casos de assombração e de esperteza contados há muito anos pelos nossos avós, bizavós e tataravós [...]*”. O conhecimento sobre os grandes feitos da vida e as explicações sobre o inexplicável está na voz daqueles que hoje são silenciados. O narrador em Lago também veio por meio do resgate ao visual. A autora em jogos de montagem e efeitos com suas próprias fotografias, ilustra um espaço novo em suas obras, mas ao mesmo tempo comum as tradicionais fotografias interioranas das casas de nossos mais sábios.



Fig. 37: O caixão rastejante e outras assombrações de família (2015), Ângela Lago

A brincadeira com a imagem nada tem de inocente. Lago fotografada como protagonista das imagens de contos populares é acompanhada por uma sequência de efeitos imagéticos que corroboram para que as imagens saiam do lugar comum. Na figura 37 temos uma espécie de pastiche com a pintura. Há sobre os ombros da “bisavó” uma figuração de mão desenhada, memorando a ideia novamente de assombração. É a primeira vez também que Lago ilustra sua obra com montagens feitas a partir de sua própria imagem. Novamente um chamado por parte da autora a uma figura que ela trabalha muito, o narrador. Em cena, ela mesma, protagonizando as próprias narrativas.

#### 4.4 O pensamento em rede

Pensar moderno inconscientemente é reduzi-lo a mera distinção entre o novo e velho. Partir o tempo em duas parcelas nas quais exprimem-se o antigo e o novo. Não tratamos aqui daquilo que nossos antepassados acreditavam ser um modelo inovador e único que salvaria o presente de tudo que era inadequado no ontem. Nem tão pouco dos gêneros que criam coisas novas, híbridas de cultura e natureza. Ou como Latour definiu a modernidade:

[...] a palavra "moderno" designa dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, para permanecerem eficazes, devem permanecer distintas, mas que recentemente deixaram de sê-lo. O primeiro conjunto de práticas cria, por "tradução", misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de

natureza e cultura. O segundo cria, por "purificação", duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro. Sem primeiro conjunto, as práticas de purificação seriam vazias ou supérfluas. Sem o segundo, o trabalho da tradução seria freado, limitado ou mesmo interdito. (LATOUR, 1994, p.16)

Adentramos neste estudo o conceito de moderno como uma rede de criação complexa. Na qual nenhum tempo, modelo ou artista é menosprezado. A prática da tradição moderna não é inovação pela inovação, mas sim entender que o hoje é um emaranhado de sentido com pontos de fusões que tornam suas esferas intermináveis e impossíveis de serem desconectadas. Apoiamos nosso raciocínio nas discussões da autora Cecília Salles (2006). Em seu trabalho a pesquisadora discute a criação como redes de conexões ativas, as quais são interligadas pela multiplicidade do caráter que as compõem. Assim, entende-se quanto o maior o número de relações, maior será a complexidade adquirida.

A leitura das obras de arte como um pensamento em rede permite exilar as ideias de dicotomia. Como tudo está em constante relação, torna-se potencialmente positivo estabelecer significados a partir das interações. A hierarquia é extinguida para dar espaço a “simultaneidade de ações”. A criação artística, antes de mais nada, como afirma a autora, é dinâmica. Desta forma um ambiente rígido e fixo se mostra hostil a um pensamento que deseja fluir a partir da flexibilidade. Para adentrarmos melhor a este conceito pensamos em quanto de uma obra pode estar presente na outra. Um livro, um monumento ou uma instalação que por construção foi formada a partir de ruídos de outras produções. E não entendemos aqui ruídos como uma cópia negativa, mas sim um processo de tradução que ilumina algo novo.

Para Salles a memória criadora é uma visão de mobilidade. O processo de criação é dinâmico em sua essência. Todas as obras são inacabadas, aceitando que futuramente podem ainda ser modificadas. É neste caminho que nos encontramos no tradicionalmente moderno. O processo é contínuo, o que foi firmado pelo artista será num tempo modificado pelo leitor, pelo espaço, pelo lugar, ou por outros fatores que permitirão a obra uma releitura do que ela inicialmente tinha como proposta de ser.

O pensamento complexo proposto na teoria de Morin (2007) também se distingue por uma busca de articulações entre as várias formas do pensar. Para ele é necessário que o sujeito tenha uma “tomada de consciência radical”, na qual se deve abstrair que nada é

absolutamente conclusivo e exato. De acordo com o autor em uma sociedade complexa, lugar da multiplicidade, o diálogo é matéria substancial.

Adentrando aos conceitos de modernidade e tradição discutidos anteriormente, optamos por estudar uma artista que tenta por meio de traduções de mitos, contos, lendas, fábulas, costumes, entre outros, discutir como o contemporâneo é o lugar do múltiplo e das infinitas possibilidades.

As obras da autora Ângela Lago trabalham com linguagens distintas. Arquitetadas a partir da união entre o verbal e o visual, os livros da autora tentam através das mais variadas formas traduzir no contemporâneo contos, mitos e lendas da tradição literária. Eles vão desde simples brincadeiras com as palavras a críticas enraizadas na sociedade, evidenciando, ao longo de sua trajetória histórica, um projeto tradutor de costumes e delator de problemas que inundam a alma do homem. Sua primeira obra *Sangue de Barata*, 1980, faz uma espécie de parlenda. As rimas são dispostas de forma simples e como em um jogo antigo são fáceis de decorar:

Lá no meio das montanhas,  
Numa cidade estranha,  
Vivem duas vizinhas:  
Maricota e Mariquinha.  
Maricota, a que tricota,  
Mariquinha, a que cozinha.

A assonância e a aliteração presentes no texto faz com que ele incite as mais antigas canções que não possuem autor, nem data de criação. Mas que se estabelecem pelo costume passado de geração a geração. Desse modo, Lago parece também trabalhar com o conceito de memória proposto por Lotman:

“[...] a cultura é uma inteligência coletiva e uma memória coletiva, isto é, um mecanismo supra individual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e da elaboração de outros novos. Nesse sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço dentro de cujos limites alguns textos comuns podem se conservar e ser atualizados”. (LOTMAN, 1998, p. 157)

A memória comum de uma época é registrada em palavra e traduz novos modos de pensar. Os artifícios de linguagem que a autora adota são tradicionais de um determinado

tipo de canção. Ainda que autora crie um novo texto a intencionalidade da brincadeira permanece a mesma das parlendas conhecidas.

As palavras não são as únicas responsáveis por exercer um papel substancial na narrativa. As ilustrações, em muitos de seus livros, incubem-se também na transmissão de comunicados. Em *Sua alteza a Divinha*, 1990, as imagens lembram as gravuras medievais. Com traços desproporcionais em algumas partes do corpo, a autora envolve palavra e imagem em um único texto.

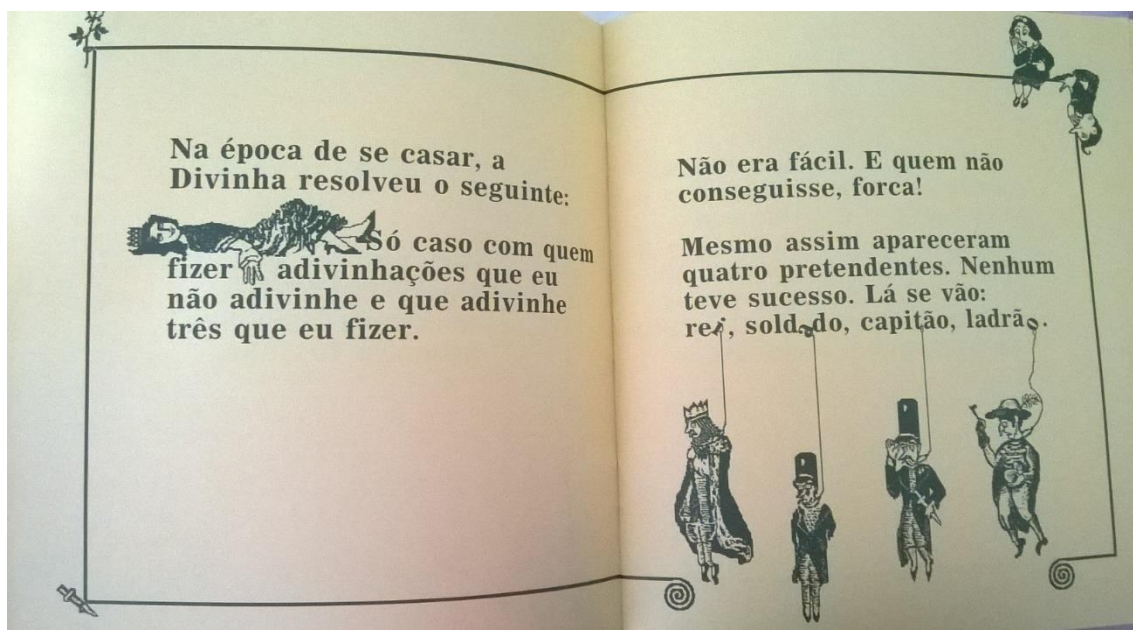


Figura 38: obra *Sua alteza a divinha*, publicada em 1990. O livro não possui numeração original. As páginas acima enunciam o início da trágica história de todos os homens que tentam se casar com a princesa.

Mendes (2007, p. 56) coloca em discussão que a autora além de trabalhar de forma inovadora com as palavras, também cria uma composição textual na qual a imagem faça se significar em interação direta com o texto escrito. A obra trata de uma princesa que enforca todos os homens que não se submetem aos seus desejos de adivinhações, as figuras, por sua vez, retratam comicamente a tragédia de cada um deles. As ilustrações possuem tamanha relevância em recontar no presente as tradições medievalistas.

As relações vistas nas obras de Lago com os dias de hoje e a capacidade de preservação de memória poderiam ser vistas também como pontos de interações. Ou como Salles (2014) nomeia: “nós da rede”. Essas inter-relações são organizações que concebem entre todo o projeto artístico de Ângela Lago pontos em comuns. Isso é,

elementos que identifique a autora a partir de seu estilo peculiar de criação. Suas obras estão quase sempre marcadas por fragmentos de inúmeras histórias conhecidas ou até mesmo, um pouco, esquecidas na pós-modernidade. O mundo de ontem, hoje e amanhã se misturam em suas pinturas e versos de modo a criar novas realidades e significações. De acordo com Salles é este caráter singular que distingue o fio condutor da produção da artista:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. (SALLES, 2013, p. 44)

Nas obras de Lago o desenho (a pintura) dá vida à palavra retirando o leitor do seu lugar de conforto, pois a apreensão do sentido implica correlacionar às distintas linguagens uma vez que elas fazem juntas a significação. É pelo desconforto provocado por algo novo que torna os livros presentes na cena cultural. Voltados para esse modo de presença é que se desprende a partir do trabalho com as linguagens a maneira de Lago ressignificar diferentes narrativas.

#### **4.5 A construção de conexões**

Morin (2002) ao trabalhar com a teoria do “complexus” nos explica que a realidade é feita de interações, portanto, é impossível entender algo separando suas partes. Desta forma, também compreendemos que as obras de Lago devem ser vistas por seu conjunto e não por uma enunciação de um código em detrimento de outro. O autor contribui para a reflexão que os objetos livros confeccionados pela artista são antes de palavras e imagens, sistemas abertos que possibilitam a interação e o diálogo. Para apreender a narrativa proposta é necessário a construção de conexões, sejam conexões entre o passado e o presente, entre o verbal e o visual, ou entre o sujeito e o objeto.

Na obra *Psiquê* (2010), podemos ver exemplos de diferentes níveis de conexões:

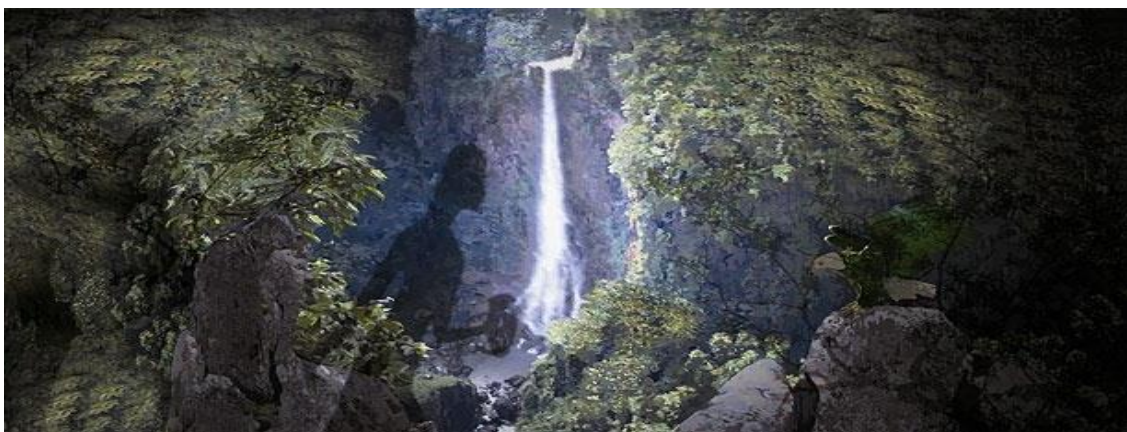


Figura 39: Na pintura Psiquê figura-se a esquerda com um vaso na mão.

A imagem ilustra a protagonista em busca de um vaso de água. Pela pintura conseguimos ver os dragões, a águia, as diferentes tonalidades de cores e o foco central na água que parece mais iluminada que todos os outros elementos. Entretanto, esses componentes não são capazes sozinhos de produzir sentido. É importante que o leitor inter-relacione cada um deles e entenda qual a produção de sentido naquele contexto. As culturas estão entrelaçadas nesta figura. Os dragões são pertencentes às tradições orientais, entretanto estão atuando em um conto da mitologia grega. A águia, constantemente mencionada pela sabedoria coloca-se a direita da protagonista impondo um lado que seria da razão e não do sentimento. A água, iluminada, é símbolo em muitas culturas de preservação e cultivo da vida. Isto é, todas as citações pictóricas são atualizadas por meio de uma tradução da tradição mitológica, que só é geradora de sentido a partir da interação com o leitor. Salles destaca a importância da interatividade nos processos de criação:

A interatividade é, portanto, uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento de criação. Em nossas preocupações relativas à construção dos objetos artísticos como objetos de comunicação, essas interações devem ser especialmente observadas, pois as indagações recaem sobre esse pensamento, que se constrói nas inter-relações, ou seja, como chamamos atenção acima, o processo de criação está localizado no campo relacional. (SALLES, 2014, p. 26)

As construções de Lago exigem uma reforma nos princípios de leitura. A imagem não representa à escrita. A obra é um todo significante e não dissolve suas partes constituintes, isto é, verbo, espaço e visual não se dissociam, mas atuam juntas na

construção de sua essência. Os elementos que forjam as inúmeras histórias da autora não podem assim ser analisados separadamente. As relações entre as linguagens dão origem a um texto complexo que exige um leitor disposto, atento e principalmente participante a entretecer os processamentos dos códigos utilizados na estruturação do objeto significativo. Não basta reconhecer os distintos sistemas, mas é preciso depreender como eles entram em relações.

As relações são construídas em sua maioria pelo diálogo com outras produções artísticas e também questões que implicam uma vida em sociedade. Ao analisarmos um pequeno trecho da obra *A festa no céu* (1989), nota-se as mais diversas manifestações políticas e culturais.

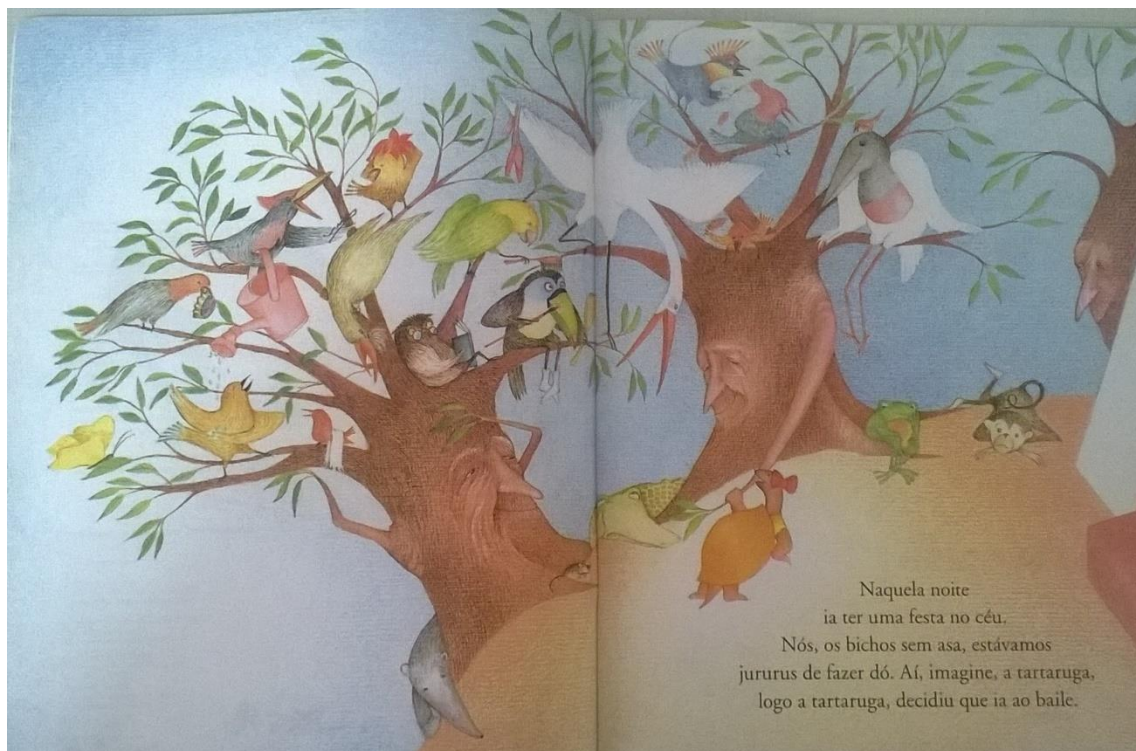


Figura 40: O texto disposto à direita na ilustração chamando atenção para importância de uma mudança na história provocada por uma personagem que destoa da normalidade. A imagem (pintura) enunciando uma espécie de sistema hierárquico pré-estabelecido.

Primeiramente se atentarmos à concretização da imagem gerada pelo texto escrito percebemos uma espécie de pirâmide. As palavras vão se desdobrando em cada verso, de maneira que entre a primeira e a penúltima linha forma-se um triângulo. Essa noção é refletida no conteúdo do texto que enuncia uma festa no céu a qual somente os bichos

com asas podem participar. Neste instante já se instaura um diálogo com questões sociais, visto que há uma divisão explícita de classes. A tartaruga por sua vez que não pertence ao grupo privilegiado decide então romper com aquilo que se entende por normalidade. E por isso a sua ação é presenciada no último verso, solitariamente, isolada dos outros que esperam conscientemente a realização de um evento no qual não poderão entrar. A relação entre a forma visual que a estrutura da estrofe mostra com o assunto tratado no texto é um processo de interligação de elementos que aparentam estar desconectados. E este recurso Salles (2014) denomina como uma ação *transformadora*. À medida que a artista se utiliza de diferentes linguagens e processos para gerar sentido ela também proporciona um ambiente de inovação. A palavra transformação tem enorme peso neste contexto. A ação de narrar através de meios distintos e permitir que o leitor complete o sentido amplo do texto é possibilitar a fomentação de diálogos entre a obra e o mundo.

Recursos artísticos como os da imagem acima, na qual palavra e ilustração se comportam de maneira diversa são estudados por inúmeros especialistas. Despertam interesse, pois envolvem uma sequência de raciocínios que permeiam desde o contato sensível com a obra, aos conhecimentos prévios que se deve ter para compreender a narrativa proposta. A pesquisadora Sophie Van der Linden discute essas particularidades como sendo a “diversidade e a flexibilidade” que o livro ilustrado possui:

Ao segurarmos um livro ilustrado fechado, não há como prever sua organização interna. Alternância de páginas de texto e imagem, sequência de vinhetas ou intercalação dos enunciados na página dupla... o livro ilustrado é o espaço de todas as possibilidades. (LINDEN, 2006, p. 67)

Linden, ao afirmar que o livro ilustrado é o lugar das possibilidades, está diretamente relacionada as teorias de Morin (1998). O autor discute a importância de manifestações que libertem o pensamento. Desta forma, a obra de Lago seria um objeto capaz de romper com os paradigmas sociais, ao mesmo tempo em que se faz inovadora dentro do próprio conceito de livro. Seria na linguagem do sociólogo citado uma *brecha* que desenvolve maneiras de modificar uma estrutura de reprodução.

Ângela Lago é uma artista que se sobressai principalmente por sua capacidade de criar brechas em um sistema normativo. A autora destacou-se justamente por ser capaz de criar narrativas paralelas que atuam na formação de um conjunto. Anterior aos anos oitenta no Brasil pouco se falava de livro ilustrado. A maioria das obras infantis eram

compostas por desenhos que repetiam a linguagem verbal. Reorganizar esse ambiente no qual os leitores já haviam criado certa comodidade era no mínimo desafiador. A imagem, quando suscita inúmeras possibilidades de interpretações, pede um leitor mais atento e com maior desenvoltura para permitir-se a inusitados desafios. Esse campo de organização é entendido como o aspecto de originalidade e faz com que não somente o leitor, mas também o autor seja um plural de significados. Assim, estabelece que as criações de Lago não surgem aleatoriamente, mas são resultados de anos de estudos e preparação. A artista passou tempo considerável fora do país, estudou arte, comunicação e propaganda. Conviver em um ambiente fecundo e alimentado por novos conceitos e visões, evidentemente, possibilitou a ela um diálogo enriquecido e um discurso voltado à multiplicidade. Seu trabalho duplo em produzir textos complexos (obras organizadas a partir da interação entre as mais diversas linguagens) na topologia do formato do livro foi reconhecido pela Associação Americana de Literatura Infantil, que divulgou uma lista de “cânones” literários na qual estava presente o nome da autora. A notoriedade de Ângela Lago pode se dar também por seu processo com tendência em fazer arranjos entre o verbal e o visual na linguagem espacial.

Ela foi uma das primeiras artistas gráficas do país a utilizar tecnologia moderna, como o computador, em composições de imagens. Isso fez com que nos anos 90 a autora publicasse mais de quinze obras, ocasionando um salto quantitativo e qualitativo em sua carreira. Salles (2014) discute essa efervescência como a busca contínua do artista por novas descobertas. Essa produção desenfreada pode ser justificada como um período de grande motivação na carreira de Lago que culminou no que a teórica denomina como “dinamicidade e transformação”. O número significativo de livros em um curto período não fez com que a qualidade das obras declinasse. Um exemplo disso é o livro *Cena de Rua*, publicado em 1994:



Figura 41: imagem do livro *Cena de Rua*. A obra não possui paginação numerada. E é constituída em sua grande parte somente por ilustrações, cabendo a parte escrita unicamente ao título do livro.

O Livro ganhou sete premiações incluindo o prêmio *Centre International d'Etudes en Littératures de Jeunesse*, Paris. A história que relata a vida de um menino que trabalha no comercio ambulante dos faróis da cidade, retrata o medo, a dor e a solidão somente por imagens. Na figura 41 presenciamos o momento em que o garoto encontra-se encurralado por dois carros que em suma aparência distingue-se pela cor amarela que, como nos semáforos, representa a atenção. Em contrariedade a isso estão o menino, o animal e as pessoas. O garoto por sua vez, em verde, deixa a passagem livre, ainda que oprimido pelos dois automoveis. Enquanto que os habitantes de cada carro estão em vermelho enaltecendo o perigo e a raiva que esta contida naquele espaço. A obra se faz toda por uma mediação das cores e dos formatos. Em cada página renova o conceito de livro já que nao possui palavra e se faz interpretar pelas aptidões dos sentidos do corpo, como a visão. Embora exista traços em todas as obras de Lago que são gerais de sua produção, podemos notar em cada livro, como este apresentado, que a autora também cria especificos assuntos e modos de lidar com ele.

Seja na abordagem da criança abandonada, da mulher em crescimento, das diferenças entre classes ou da crueldade do sujeito, Lago sempre discute questões sociais. O que nos intriga ainda mais como leitores é que a artista aborda todos esses temas de maneira sutil e com leveza. Seus traços se entrelaçam com a poética de suas palavras, criando espaços que fazem com que o leitor flutuem em suas histórias. Encantamo-nos

com o jeito belo do contar e às vezes até nos deixamos levar pela falsa inocência que cada verso possui. As palavras nas mãos da autora são pássaros que conseguem carregar em seu peito pesos que suas asas não poderiam sozinhas suportar. O complexo na obra da autora se dá pelas inúmeras formas pelas quais consegue desenrolar histórias que se mostram abertas e dispostas a serem completadas. E pelo inacabamento de cada narrativa que o projeto artístico de Lago deixa-se transparecer e explora instigantes procedimentos artísticos no estabelecimento de relações com os leitores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro infantojuvenil é um importante agente formador. A cultura, a história e os valores morais podem ser trabalhados a partir da leitura reflexiva de uma obra. É imprescindível, portanto, que cada leitor tenha o direito ao contato com objetos que questionam e impulsionam o saber. Ler é mais do que desenvolver e aprimorar técnicas linguísticas. É permitir ao sujeito o descobrimento da multiplicidade.

O livro não deve ser para o homem o limitador de opiniões, o inquisidor de barreiras ou o desestimulador do pensamento. Ao contrário, ele, como detentor das infinitas possibilidades, tem de ser livre e disposto a contribuir com todos que lhes seguram nas mãos. Livros são como asas, foram feitos para ajudar corpos a voar. Auxiliam nas alturas do imaginário e perpetuam seus rastros no invisível, mas perceptível ar. Como pássaros, perdem o brilho se forem engaiolados. Sua essência está na natureza que lhe compete ser desprendido.

Como pudemos constatar no estudo empreendido, Ângela Lago teve consciência da plenitude do livro. Fez honras à capacidade que o objeto tem de motivar reflexões. Ao longo de sua carreira, desenvolveu inúmeras obras que carregaram em si marcas de uma evolução qualitativa e temporal. A autora se aprimorou com a história. Acompanhou as mudanças tecnológicas e arquitetou projetos que culminaram em reconhecimentos significativos. Suas produções aparentaram sempre levar em consideração o outro lado do objeto: o leitor. É este o ser que tornou existente o laboro da escritora

Em Ângela Lago vimos as mais variadas obras feitas das mais distintas formas. Mas algo em comum uni toda a sua produção: a capacidade de conectar linguagens e dar-lhes a elas sempre um significado novo. A poesia se instaura em Lago à medida que a artista cria universos partindo do conhecimento popular e histórico de nossa nação. Sempre respeitando as raízes que lhe serve como inspiração ela torna mágico a interação entre palavra e imagem. As ilustrações em suas obras nunca repetiram o texto. Tiveram uma essência que possibilitava conversar com o verbo a ponto de ungir diferentes limiares. Entendemos mais a respeito das corroborações do paratexto. Em muitas obras este é ignorado, mas conseguimos depreender nesta pesquisa que nas mãos de Lago e com um

projeto editorial elaborado essa parte do livro produz sentido e dialoga a todo momento com a obra, antecipando até mesmo sua narrativa.

As palavras nas leituras da autora mesclaram entre um livro e outro a prosa e a poesia. Essas duas materialidades do verbo uniram-se em diferentes casos para dar luz a único corpo: um ser vivo, pulsante, híbrido, heterogêneo, que não condiciona definições fechadas, mas possibilita o inacabado como fonte de significações. Como o sujeito contemporâneo, os versos desapegados e incertos estão sempre dispostos ao recomeço. A linguagem suscita lugares a serem preenchidos diferentemente a cada leitura. Não há nas obras de Lago uma única compreensão. A permissividade do que se pode ou não encontrar em suas palavras é o que transforma simples letras no lúdico imaginário.

Falar sobre escrita não é esquecer do papel que a imagem tem dentro do projeto poético de Lago. A imagem por sua vez chega a nos desestabilizar quando nos deparamos com obras que são exclusivamente ilustradas. Em momentos como estes notamos a pluralidade presente nas mãos e nos pensamentos da autora. Escolher um cântico clássico do velho testamento, narrar as dificuldades de um menino desabrigado nos faróis de uma cidade grande, tudo por meio de imagens é instaurar um modo peculiar de enxergar e pensar o mundo. As ilustrações da artista são poéticas pela engenhosidade de seu aprofundamento. O virar da página, o vazio, o silêncio, o movimento, o traço, a escolha da pincelada, a renovação de movimentos culturais, a imensidão de cores ou a bicoloridade; fizeram de seus atos propostas fulgentes e transformadoras.

As ilustrações e a escrita resgataram tempos esquecidos. Lago chegou a visitar em suas produções mais de dois mil anos de história e magia. Ora com um mito grego, ora com a mula sem cabeça; ela percorreu lugares preteridos. Estudar o conteúdo das narrativas da autora é continuamente uma tarefa árdua, visto que ela não se repete. A essência de trabalhar com a tradição é comum em suas produções, mas a forma como ela faz isso é diversa a todo instante o que torna uma classificação exata do seu laboro uma tarefa impossível de ser realizada. A inconstância em seu modo de desenhar e escrever é o que leva a autora a uma capacidade de reinvenção imensa. Reinventar narrativas e a forma como elas podem ser transmitidas, mas como também se auto reconstruir em cada espaço imaginado.

Sem ater-se somente ao chamado do poético, Lago, ainda, toca o passado na tentativa de retornar às origens. A autora, ao adentrar em temáticas múltiplas, incumbe-se de engendrar maneiras para que estas façam sentido nos tempos atuais. Considerando que a narrativa deve existir no tempo da leitura e, mais, fornece modelos de conduta para a cultura humana, a autora forja histórias nas quais as protagonistas são tão reais quanto seu próprio leitor. Seus desejos, anseio, medos e expectativas são comuns ao espectador que se identifica com cada passo personagens. Numa tentativa de explicar o homem, o surgimento das coisas, o espírito da vida, a autora traz o belo e o cômico em muitas de suas historinhas.

Não obstante a todas preocupações que mostramos que a autora teve na hora de comunicar, ela ainda se preocupou com uma figura ou pouco negligenciada nos tempos atuais: a figura do narrador. As obras de Lago compelem uma voz enaltecida pelas imagens. Se nos tempos clássicos as narrativas eram contadas através de uma performance, no contemporâneo, a artista recria o método através da transformação da experiência do livro ilustrado. As tecnologias que auxiliam a criação das mais de quarenta obras contribuem também para um novo costume de narrar. A oralidade não é substituída, mas diferenciada a proporcionar ao leitor um lugar no momento da leitura, o de participante.

A pesquisa que aqui se desenvolveu tentou mostrar como as ligações das obras de Lago são feitas por meio de uma construção de um pensamento em rede. O projeto artístico da autora se mostrou atemporal. Por mais que em muitos momentos ela trabalhasse com culturas longínquas, ela teve a sensatez de trazê-las para o presente e dar-lhes um sentido no tempo de agora. Com a ajuda de filósofos, pensadores, pesquisadores e professores; montamos este trabalho com intuito de elucidar como esta artista se fez diferente em um período de mudanças políticas, culturais e tecnológicas no nosso país e no mundo.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS:

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: \_\_\_\_\_. Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPOS, Augusto. Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHRISTIN, Anne-Marie. “Le Texte et l’image”, in **L’Illustration, essas d’iconographie**. Paris: Klincksieck, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Blucher, 2011.

FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cótia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994

LEITE, Márcia. Poeminhas da terra. Ilustrações Tatiana Mões. São Paulo: Pulo do Gato, 2016.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Título original: Lire l'album; tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio**. Seleção e tradução do russo por Desiderio Navarro. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

MCDOWELL, Myles. **Fiction for Children and Adults: Some Essential Differences. Children's Literature in Education**, n.10, mar.1973.

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

MORAES, Odilon. **O projeto gráfico do livro infantil e juvenil**. In. O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

NICOLAJEVA, Maria e SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Rui de. **Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil**. In. O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador. Organizado por Ieda Oliveira. São Paulo: DCL, 2008.

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

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Educação e Realidade. **Saber do tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin**. 2006.

PIMENTA, Ananda Carvalho. **Introdução ao pensamento complexo de Edgar Morin**. Revista Científica da FHO: UNIARARAS v.1, n.2/2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2013.

\_\_\_\_\_. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2014.

\_\_\_\_\_. **Processos de criação em grupo: diálogos**. Estação das Letras e Cores: São Paulo: 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Moraes, 1977.

\_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

#### OBRAS DE ÂNGELA LAGO:

LAGO, Ângela. **Sangue de Barata**. RHJ: Belo Horizonte, 1980

LAGO, Ângela. **O Fio do Riso**. RHJ: Belo Horizonte, 1980

LAGO, Ângela. **Outra Vez**. RHJ: Belo Horizonte, 1984

LAGO, Ângela. **Chiquita Bacana e Outras Pequetitas**. RHJ: Belo Horizonte, 1986

LAGO, Ângela. **Sua Alteza A Divinha**. RHJ: Belo Horizonte, 1990

LAGO, Ângela. **De Morte!**. RHJ: Belo Horizonte, 1992

LAGO, Ângela. **O cântico dos cânticos**. Paulinas: São Paulo, 1992

LAGO, Ângela. **Casa Pequena**. RHJ: Belo Horizonte, 1993

LAGO, Ângela. **Casa de Pouca Conversa**. RHJ: Belo Horizonte, 1993

LAGO, Ângela. **Casa Assombrada**. RHJ: Belo Horizonte, 1993

LAGO, Ângela. **Charadas Macabras**. RHJ: Belo Horizonte, 1994

LAGO, Ângela. **Cena de Rua**. RHJ: Belo Horizonte, 1994

LAGO, Ângela. **Tampinha**. Moderna: São Paulo, 1994

LAGO, Ângela. **O Personagem Encalhado**. RHJ: Belo Horizonte, 1995

LAGO, Ângela. **A festa no céu**. Melhoramentos: São Paulo, 1995

LAGO, Ângela. **Um ano novo danado de bom!** Moderna: São Paulo, 1996

LAGO, Ângela. **Pedacinho de Pessoa**. Moderna: São Paulo, 1996

LAGO, Ângela. **Uma palavra só**. Moderna: São Paulo, 1996

LAGO, Ângela. **A novela da panela**. Moderna: São Paulo, 1999

LAGO, Ângela. **ABC Doido**. Melhoramentos: São Paulo, 1999

LAGO, Ângela. **Indo não sei aonde buscar não sei o quê**. RHJ: Belo Horizonte, 2000

LAGO, Ângela. **Sete histórias para sacudir o esqueleto**. Cia das Letrinhas: São Paulo, 2002

LAGO, Ângela. **A banguelinha**. Moderna: São Paulo, 2002

LAGO, Ângela. **Tampinha**. Melhoramentos: São Paulo, 2003

LAGO, Ângela. **E agora?** Caramelo: São Paulo, 2004

LAGO, Ângela. **Muito capeta**. Companhia das Letrinhas: São Paulo, 2004

LAGO, Ângela. **A casa da onça e do bode**. Rocco: Rio de Janeiro, 2005

LAGO, Ângela. **A flauta do tatu**. Rocco: Rio de Janeiro, 2005

LAGO, Ângela. **O bicho folharal**. Rocco: Rio de Janeiro, 2005

LAGO, Ângela. **Uni Dune Te**. Moderna: São Paulo, 2005

LAGO, Ângela. **João felizardo, o rei dos negócios**. Cosac-Naify: São Paulo, 2006

LAGO, Ângela Lago. **O personagem encalhado**. RHJ: Belo Horizonte, 2006

LAGO, Ângela. **Um livro de horas**. Scipione: São Paulo, 2008

LAGO, Ângela. **Triângulos Vermelhos**. Rocco, 2009

LAGO, Ângela. **Marginal à Esquerda**. RHJ: Belo Horizonte, 2009

LAGO, Ângela. **A visita dos dez monstros**. Companhia das Letrinhas: 2009

LAGO, Ângela. **Psiquê**. Cosac Naify: São Paulo, 2010

LAGO, Ângela. **Minhas assombrações**. Edelbra: São Paulo, 2010.

LAGO, Ângela. **O Príncipe Jacu**. Melhoramentos: São Paulo, 2014

LAGO, Ângela. **Palavra só, uma**. Moderna: São Paulo, 2014

LAGO, Ângela. **O caixão rastejante e outras assombrações de família**. Companhia das letrinhas: São Paulo, 2015.

LAGO, Ângela. **O caderno do jardineiro**. Edições SM: São Paulo, 2016