



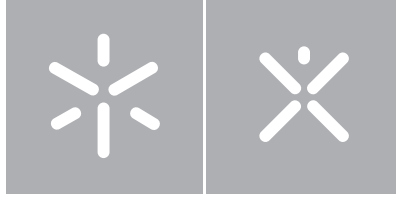
Universidade do Minho

Instituto de Educação

Susana Maria Sousa Lopes Silva

A Ilustração Portuguesa para a Infância no
Século XX e Movimentos Artísticos: Influências
Mútuas, Convergências Estéticas

Fevereiro de 2011



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Susana Maria Sousa Lopes Silva

A Ilustração Portuguesa para a Infância no
Século XX e Movimentos Artísticos: Influências
Mútuas, Convergências Estéticas

Tese de Doutoramento em Estudos da Criança
Na especialidade de Comunicação Visual e Expressão Plástica

Trabalho efectuado sob a orientação da
Professora Doutora Eduarda Coquet
Professora Doutora Carla Antunes

Anexo 3

DECLARAÇÃO

Nome _____

Endereço electrónico: _____ Telefone: _____ / _____

Número do Bilhete de Identidade: _____

Título dissertação /tese

Orientador(es): _____

_____ Ano de conclusão: _____

Designação do Mestrado ou do Ramo de Conhecimento do Doutoramento:

Nos exemplares das teses de doutoramento ou de mestrado ou de outros trabalhos entregues para prestação de provas públicas nas universidades ou outros estabelecimentos de ensino, e dos quais é obrigatoriamente enviado um exemplar para depósito legal na Biblioteca Nacional e, pelo menos outro para a biblioteca da universidade respectiva, deve constar uma das seguintes declarações:

1. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE/TRABALHO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;
2. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE/TRABALHO (indicar, caso tal seja necessário, nº máximo de páginas, ilustrações, gráficos, etc.), APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, , MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;
3. DE ACORDO COM A LEGISLAÇÃO EM VIGOR, NÃO É PERMITIDA A REPRODUÇÃO DE QUALQUER PARTE DESTA TESE/TRABALHO

Universidade do Minho, ___/___/____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTO

À Professora Doutora Eduarda Coquet e
à Professora Doutora Carla Maria Pires Antunes
pelo apoio e confiança.

Ao IE
pela oportunidade.

À FCT.

Aos amigos:
Prudência e Jorge Coimbra
Vasco Dias
Isabel Silva
Cláudia Melo
e António Fernando Silva
pela paciência e pela colaboração.

APOIO FINANCEIRO

Este projecto de Doutoramento teve o apoio financeiro da FCT

RESUMO

RESUMO

Este trabalho constituiu-se, num primeiro momento, como uma pesquisa alargada cuja finalidade seria a de obter uma imagem global da ilustração das produções literárias para a infância realizadas em Portugal a partir de meados do século XX.

Desenvolveu-se, depois, centrando-se particularmente nas obras de Maria Keil e de Manuela Bacelar.

Foram traçadas algumas estratégias baseadas em conceitos que pretendem desmistificar o papel secundário e de menoridade da ilustração que prevaleceu durante muito tempo em relação às chamadas artes maiores.

Foram ainda tidos em linha de conta os desenvolvimentos sociais, científicos, tecnológicos e artísticos que, inevitavelmente, tiveram responsabilidade nas alterações verificadas na ilustração do livro para a infância. Verificando-se a contaminação entre os referidos desenvolvimentos e a ilustração devido, por um lado, ao número de artistas, pintores, escultores e designers que realizavam, paralelamente, ilustração e, por outro lado, assistimos a uma evolutiva conquista por parte da ilustração de um estatuto próprio no campo das artes visuais.

A ilustração cresce, então, numa hibridez que dilui fronteiras e que inclui o fazer de outras artes na construção da sua identidade. Podemos dizer que ela assume, no seu desenvolvimento, uma condição inclusiva que, ao absorver múltiplas influências se enriquece e afirma cada vez mais.

A ilustração passa a ter visibilidade e abandona a presença discreta que vinha mantendo e que, por isso, permitiu a alguns artistas utilizá-la como veículo de expressão e experimentação.

Assim, um grupo significativo de artistas tira partido de tais desenvolvimentos e multiplica sentidos nas imagens que cria para a infância, disseminando-os em milhares de imaginários.

Foram, seleccionados, para o efeito, alguns nomes que se destacaram a partir da segunda metade do século XX, por um percurso, marcado quer por um grande volume de trabalho no âmbito da ilustração, quer pela qualidade das propostas apresentadas, bem como pela duração e persistência das suas intervenções. Este percurso mostrou-se

importante, não só por nos permitir uma maior percepção do que realmente ocupou o mercado e o imaginário colectivo português durante este período, como também para justificar a pertinência do estudo particular de duas ilustradoras referidas – Maria Keil do Amaral e Manuela Bacelar, como elementos fundamentais na definição da referida paisagem nacional.

Esta opção deveu-se ao facto de, desde logo, o nome de ambas as ilustradoras sobressair, no panorama da ilustração nacional, num desempenho revelado pela frequência e diversidade de publicações, e sugerindo um pioneirismo que viríamos a confirmar.

ABSTRACT

This work began as a broader research that sought to obtain a comprehensive picture of the illustration of literary productions for children held in Portugal from mid-twentieth century, particularly through the works of Mary Keil and Manuela Bacelar.

We present some strategies based on concepts that aim to demystify the role of secondary and a minor illustration that prevailed for a long time for calls major arts.

Were also taken into account of social, scientific, technological and artistic, which inevitably had responsibility for the changes operated on the level of children's book illustration. We are witnessing a contamination between the developments and the illustration given, on one hand, a growing number of artists, painters, sculptors and designers, will now carry out in parallel, and illustration, on the other hand, witnessed an evolutionary conquest by the illustration of a statute in the field of visual arts.

The figure grows, so a hybrid that blurs boundaries and other arts that includes the construction of their identity. We can say that it assumes, in its development, an inclusive condition, absorbing many influences and enriches itself increasingly asserting.

The illustration is replaced visibility and abandons the discreet presence which had kept and which therefore allowed some artists use it as a vehicle of modern ideologies.

Thus, a significant group of artists take advantage of such developments and multiply meanings in the images they create for children disseminating them into thousands of imaginary ones.

Were selected for this purpose, some names that stood out from the second half of the twentieth century, by a route, marked either by a large volume of work within the illustration or the quality of proposals, as well as the duration and persistence of their interventions. This route was considered important not only for allowing us a greater sense of what really took the Portuguese market and the collective imagination during this period, but also to justify the relevance of the particular study of two illustrators - Maria Keil do Amaral and Manuela Bacelar, as key elements in the definition of that national landscape.

After this time we have focused our study on the lives and work of Mary Keil do Amaral and Manuela Bacelar. This option was due to the fact that, first, the name of both illustrators excel at the national panorama of illustration, in a performance revealed by the frequency and diversity of publications, a pioneer and suggesting that we were to confirm.

ÍNDICE

ÍNDICE

Agradecimento	i
Resumo	iii
Abstract	v
Índice	vii
Introdução	xi
Opções Metodológicas	xvii
1. Incorporação e (Re)invenção: das vanguardas históricas ao contemporâneo	3
2. A palavra e a imagem	25
Cap. I. A Ilustração entre a modernidade e o contemporâneo: Identidade e desenvolvimento.	1
1. Incorporação e (Re)invenção: das vanguardas históricas ao contemporâneo	3
2. A palavra e a imagem	25
Cap. II. A Edição para a Infância em Portugal	51
1. A Edição do Livro para a Infância	53
2. O livro para a infância	66
3. A Literatura para a Infância em Portugal – o Século XIX	75
4. O início do Século XX	81
4.1. HUMORISTAS E MODERNISMO	85
4.2. O MODERNISMO NAS ARTES PLÁSTICAS	88
6. A Década de 30	92
7. A década de 40	103
8. A década de 50	110
9. A década de 60	137
10. A década de 70 e o 25 de Abril	162
11. A década de 80	186
12. A década de 90 e a entrada no novo milénio	213
12.1. LIVRO-OBJECTO / LIVRO DE ARTISTA	220

Cap III. Maria Keil e Manuela Bacelar: Aproximações e Desvios	239
Maria Keil	241
1. Tendências Estéticas	241
2. Análise de Obra	243
2.1. Tipo de Ilustração	245
a) Realismo estilizado	245
b) Continuidades	247
c) Novos desenvolvimentos	249
2.2 Ilustração abstracta geométrica	257
a) Novos desenvolvimentos	260
2.3. Recursos para a representação do espaço real de acção	261
2.3.1. Uso de perspectiva rigorosa	262
2.3.2. Outras estratégias	264
a) Colocação dos elementos visuais na página	265
b) Sobreposição	266
c) Dimensão	267
d) Pormenorização do desenho	268
e) Valor lumínico	270
f) Figura/fundo	272
2.4. Materiais e técnicas utilizadas	273
2.5. Análise Gráfica e Composição de Página	288
a) Novos desenvolvimentos	295
Manuela Bacelar	305
1. Tendências Estéticas	305
2. Análise de Obra	307
2.1. Tipo de Ilustração	309
a) Naturalismo	309
b) Representação Surrealizante	312
c) Abstracção	314
d) Estereótipos e influências culturais portuguesas e estrangeiras	317
e) Influências (Arte do Século XX: Gustav Klimt, Chagall, Picasso, Matisse, Hundertwasser)	320
f) Influências de Trnka	326

g) Auto-retrato	328
h) Teatralidade	329
2.2. Recursos para a representação do espaço real de acção	330
a) O Espaço	330
b) Linha de terra	332
c) Geometrização do espaço	335
d) Uso de perspectiva linear	335
e) Colocação dos elementos visuais na página	337
f) Sobreposição	341
g) Pormenorização do desenho	343
h) Valor lumínico	345
i) Figura/fundo	347
i) Sequências de imagens	349
2.3. Materiais e técnicas utilizadas	353
a) O Desenho	354
b) Colagem	362
c) Gravura	363
d) Pintura	364
2.4. Análise e composição de página	367
Conclusão	389

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Com este trabalho constituiu-se, num primeiro momento, como uma pesquisa alargada cuja finalidade seria a de obter uma imagem global da ilustração das produções literárias para a infância realizadas em Portugal a partir de meados do século XX.

Para o efeito, foi realizado um levantamento exaustivo dos títulos publicados, durante cinco décadas, assim como o registo fotográfico de 580 desses livros ilustrados por autores portugueses.

Analisamos todos os documentos recolhidos, na expectativa de encontrar relações entre a produção de textos visuais para a infância, a modernidade e a contemporaneidade das artes visuais. Nesse sentido, procuramos nas vanguardas artísticas da segunda metade do século XX, relações que nos permitissem entender hierarquias na confluência dos discursos narrativos, bem como a sua pertinência na construção de uma identidade visual na área da ilustração enquanto área pertencente ao sistema das artes plásticas.

Este trabalho desenvolveu-se, então, seguindo trilhos que nos levam à compreensão dos desenvolvimentos da ilustração para a infância em Portugal na segunda metade do século XX.

Foram também traçadas algumas estratégias baseadas em conceitos que pretendem desmistificar o papel secundário e de menoridade em relação às chamadas artes maiores o qual prevaleceu durante muito tempo e que foi sendo afastado à medida que o panorama cultural português se foi, simultaneamente, afastando de um passado histórico que levantou grandes barreiras ao desenvolvimento da ilustração de livros para a infância.

Foram ainda tidos em linha de conta os desenvolvimentos sociais, científicos, tecnológicos e artísticos que, inevitavelmente tiveram responsabilidade nas alterações operadas ao nível da ilustração do livro para a infância, verificando-se a contaminação entre os referidos desenvolvimentos e a ilustração devido, por um lado, ao número de artistas, pintores, escultores e designers que realizavam, paralelamente, ilustração e, por outro lado, assistimos a uma evolutiva conquista por parte da ilustração de um estatuto próprio no campo das artes visuais.

A ilustração cresce, então, numa hibridez que dilui fronteiras e que inclui outras artes na construção da sua identidade. Podemos dizer que ela assume, no seu desenvolvimento, uma condição inclusiva que, ao absorver múltiplas influências se enriquece e afirma cada vez mais.

Tais desenvolvimentos nunca estiveram dissociados da crescente importância que a criança foi conquistando desde finais do século XIX, uma evolução que teve repercussões no aparecimento e desenvolvimento em grande escala de produtos a ela dirigidos a que não são alheios os livros ilustrados. Aos poucos, a imagem vai invadindo os livros afirmando-se, num processo lento e, muitas vezes, conflituoso entre uma autoridade instituída, durante anos, pela palavra em relação à imagem.

A partir de 1974 assistimos, em Portugal, a uma franca expansão e a um desenvolvimento acelerado da edição de livros ilustrados para a infância, bem como a um desenvolvimento igualmente crescente do domínio das literacias que pensam a imagem e a ilustração nas suas diversas vertentes e qualidades (educativas, lúdicas, estéticas, etc.). A ilustração para a infância toma um rumo mais liberto de condicionalismos político-culturais, o que permitiu que esta área passasse a ser um laboratório apetecível de experimentações plásticas de vanguarda de muitos artistas nacionais. A ilustração passa a ter visibilidade e abandona a presença discreta que vinha mantendo e que, por isso, permitiu a alguns artistas utilizá-la como exercício de expressividade e de experimentação plástica.

Assim, um grupo significativo de artistas tira partido de tais desenvolvimentos e multiplicam sentidos nas imagens que criam para a infância disseminando-os em milhares de imaginários.

Tornou-se, pois, inevitável referir o percurso de alguns desses artistas.

Foram, seleccionados, para o efeito, alguns nomes que se destacaram a partir da segunda metade do século XX, não só pelo volume de trabalho que têm vindo a realizar no âmbito da ilustração, mas também pela qualidade das propostas apresentadas, bem como pela duração e persistência das suas intervenções. Foram ainda tidas em conta atribuições de prémios e menções honrosas nacionais e internacionais, quer pela sua participação em exposições, quer pelas parcerias com escritores de reconhecido valor no campo literário. Este percurso mostrou-se importante, não só por nos permitir uma maior percepção do que realmente ocupou o

mercado e o imaginário colectivo português durante este período, como também para justificar a pertinência do estudo particular de duas ilustradoras – Maria Keil do Amaral e Manuela Bacelar, como elementos fundamentais na definição da referida paisagem nacional. Maria Keil, sobre a qual desenvolvemos já um trabalho no âmbito da dissertação de Mestrado intitulada “Maria Keil, um caso particular da ilustração em Portugal”, retomada neste trabalho, permitiu, agora, o aprofundamento de novos conhecimentos.

Após este momento centramos o nosso estudo, portanto, na vida e obra de Maria Keil do Amaral e de Manuela Bacelar. Esta opção deveu-se ao facto de, desde logo, o nome de ambas as ilustradoras sobressair, no panorama da ilustração nacional, num desempenho revelado pela frequência e diversidade de publicações, e sugerindo um pioneirismo que viríamos a confirmar.

Com efeito, Maria Keil dedicou cerca de 50 anos à ilustração para a infância, actividade que ainda mantém, tendo, no entanto, começado a ilustrar para adultos desde a década de 30. Manuela Bacelar inicia o seu percurso como ilustradora de livros para a infância em 1976, como consequência da conclusão dos estudos levados a cabo na Escola Superior de Artes Aplicadas de Praga (antiga Checoslováquia).

Interessou-nos, também, o facto de se tratarem de obras, e de histórias de vida no feminino, que se imbricam e confrontam com as especificidades da História do país, acompanhando, revoltando-se ou apoiando mas, inevitavelmente, confrontando-se com as suas profundas clivagens na vida social, política e cultural.

Acresce, ainda, o facto de Maria Keil ser uma artista de interesses multifacetados. O seu trabalho desenvolveu-se, não só na ilustração, mas em áreas tão diversas como a pintura, a fotografia, o azulejo, o teatro (com cenografias e figurinos), a decoração e o mobiliário, o desenho e a gravura bem como as artes gráficas. Manuela Bacelar, por seu lado, é uma artista que fez da ilustração o seu projecto artístico, assumindo-o sem qualquer tipo de preconceito e com a firmeza e segurança que lhe valeram a criação de ilustrações para mais de 50 títulos destinados à infância, com algumas incursões na ilustração de manuais escolares e na ilustração para adultos. O seu empenho, dedicação e incontornável talento valeram-lhe dezenas de parcerias com escritores como Agustina Bessa-Luís, António Torrado, Ilse Losa e Matilde Rosa Araújo, entre muitos outros. O resultado foi um enorme volume de trabalho internacionalmente

reconhecido que não podemos ignorar e que a coloca no topo da lista dos melhores ilustradores nacionais, garantindo-lhe, ainda, uma posição de relevo internacional.

Nesta fase do trabalho, portanto, apresenta-se, num primeiro momento, genericamente a reflexão sobre as condições económicas, políticas e sociais do país que influenciaram o trabalho de dezenas de ilustradores e, naturalmente, também as obras de Maria Keil do Amaral e de Manuela Bacelar que, como tantas outras, acompanharam governos, ideologias, avanços e recuos económicos e progressos tecnológicos, as quais, de diferentes formas, se foram reflectindo nas criações que empreenderam ao longo do tempo.

Maria Keil, sempre mostrou empenho na estetização das suas obras, independentemente do género praticado, para que elas pudessem tornar-se meios de divulgação artística. De certo modo retoma, pois, o ideal morisiano de valorizar plasticamente, e para todos, os objectos quotidianos, numa tentativa subtil de democratizar a arte.

Manuela Bacelar também procura na ilustração a sua área de expressão, afirmando, sempre que possível, uma certa irreverência em relação a todo o tipo de academismos. A artista pensa e reflecte através das imagens que cria e através das quais pôde amadurecer a sua intervenção junto do público infantil, fazendo de cada livro uma arma contra a violência veiculada diariamente pelos mass media, procurando em cada um deles a educação para a tolerância e para a defesa da liberdade como bem essencial.

Em cada trabalho que realiza entrega-se de corpo e alma, reflectindo sobre questões que coloca sobre tudo o que rodeia cada um dos seus projectos e reflectindo sobre questões filosóficas, logísticas, éticas, mas sempre com intenção de fazer alguma coisa pelos livros, pela leitura e pelo leitor, dando, deste modo, sentido ao seu plano de acções.

Ambas perseguem o objectivo de uma formação de maior qualidade para as crianças, usando para o efeito a imagem como contributo significativo.

O livro ilustrado para a infância (que privilegia a relação texto-imagem) vê o seu estatuto ganhar cada vez mais dignidade, projectando-se para o domínio da fruição estética. Os livros infantis são, muitas vezes, o primeiro e único museu que muitas crianças visitarão ao longo das suas vidas. Estamos certos que as obras de Maria Keil e

de Manuela Bacelar, bem como de uma extensa lista de outros nomes que também contribuíram com a criação de ilustrações de grande qualidade, farão parte desses museus imaginários.

Este poderoso objecto – o livro – que convive quotidianamente connosco desde há séculos e apesar de quase nunca ter sido reconhecido como força actuante na construção do Eu continua a espalhar emoções e a conservar-se nas nossas recordações e memórias.

O livro apresenta-se como uma ‘caixa de surpresas’ quando se abre para dar espaço às cores, linhas e formas, que transcendendo o próprio texto, se apressam a estabelecer novos contactos com novos interlocutores.

Com efeito, são ‘caixas de surpresas’ os livros ilustrados para a infância por Maria Keil e por Manuela Bacelar, como pudemos verificar num terceiro momento, de análise das obras de ambas as artistas.

No caso de Maria Keil partimos estrategicamente do primeiro livro que a autora ilustrou para a infância — Histórias da Minha Rua — uma vez que este reúne um conjunto de exercícios gráficos complexos, que se constituem como chaves para o entendimento de outras obras posteriormente publicadas, destacando, sempre que necessário, as excepções ou as novas estratégias de comunicação a que a autora recorre, ao longo da sua carreira. E no caso de Manuela Bacelar, através da análise da sua vasta obra, procuramos elementos de ruptura, nomeadamente, o facto da artista ser simultaneamente ilustradora e autora de muitos dos livros que edita e as estratégias gráficas e plásticas que usa para criar as suas narrativas visuais, procuramos também a sua relação com os movimentos artísticos e suas mútuas influências.

As ilustrações de ambas as artistas mostraram estabelecer uma articulação orgânica no sentido de propor ao leitor novas e, muitas vezes, inesperadas relações na procura de novos, e muitas vezes, também, inesperados, significados.

OPÇÕES METODOLÓGICAS

OPÇÕES METODOLÓGICAS

O presente estudo teve como objectivo analisar a ilustração para a infância no contexto português da segunda metade do século XX, procurando compreender o seu percurso e desenvolvimentos entre a modernidade e a contemporaneidade.

Uma vez que se assiste a um número crescente de artistas, pintores e escultores, designers, que criam paralelamente na área da ilustração e que a ilustração tem vindo a conquistar um estatuto próprio no campo das artes visuais e plásticas, pensamos ser imprescindível estudar, também, os desenvolvimentos ocorridos aos níveis social, científico, político, tecnológico e artístico que tiveram inevitáveis repercussões no desenvolvimento da ilustração de livros para a infância.

Procuramos, então, fazer um trajecto pelo campo das ilustrações para a infância em Portugal através do levantamento de obras e de ilustradores que se destacam no panorama nacional quer pelo volume, quer pela qualidade comprovada pela atribuição de prémios, por exposições e por parcerias com escritores de idêntico reconhecido mérito.

Este levantamento e análise conduziu a nossa investigação a dois nomes incontornáveis na área da ilustração para a infância em Portugal – Maria Keil do Amaral e Manuela Bacelar. As obras de ambas marcaram e continuam a marcar presença nesta área da produção artística. A primeira edita o primeiro livro para a infância em 1952, tendo mantido uma produção constante até aos dias de hoje. A segunda, Manuela Bacelar, ilustra deste a década de 70, mantendo também uma actividade constante até ao presente. Foram muitos os que ilustraram para a infância durante a segunda metade do século XX, no entanto, estas duas artistas são quem apresenta a produção mais regular, mantendo sempre uma grande determinação e afirmação estética no desenvolvimento de todos os seus projectos.

Portanto, procuraremos nas marcas plásticas deixadas nos livros que ilustram, percursos, preocupações e identidades. Para o efeito, analisaremos as suas opções gráficas, a organização de textos e de imagens procurando as suas relações e correlações, bem como, confluências estéticas, reflexo inevitável da modernidade e das vanguardas artísticas da segunda metade do século XX.

Para o efeito, recorreremos a um método de natureza qualitativa, que foi encontrado como o mais adequado para a realização do presente estudo.

A investigação qualitativa assume, para nós, o significado proposto por Strauss e Corbin (1990) – um tipo de investigação que produz resultados não atingíveis através de procedimentos estatísticos ou outros meios de quantificação, mas derivados dos dados recolhidos por um procedimento interpretativo que constitui um processo de análise não matemática. À semelhança do que se verifica com outros métodos, também este nos oferece uma determinada perspectiva sobre o objecto de estudo, sem, contudo, nos permitir aceder a todo o leque de conhecimento possível. A perspectiva que adoptámos decorre, essencialmente, dos objectivos que nos propomos atingir e do tipo de interrogações que colocámos.

Assim, a metodologia qualitativa apresenta-se como um modelo alternativo de investigação por consistir, genericamente, num conjunto de procedimentos qualitativos, com um propósito privilegiado de contribuir para o desenvolvimento de teoria.

Tal como Rennie, Phillips e Quartaro (1988) referem, este tipo de metodologia é atractiva para quem prefere mergulhar nos dados antes de se lançar na teoria. Ou seja, trata-se de “uma metodologia geral para desenvolver teoria, que está enraizada nos dados sistematicamente recolhidos e analisados. A teoria evolui durante a própria investigação e isso ocorre através da relação dinâmica e contínua entre análise e recolha de dados”¹.

A análise qualitativa tem sido tradicionalmente aplicada a dados recolhidos, por exemplo, no âmbito de estudos sociológicos onde é privilegiada a observação participada ou não, o uso do método de entrevistas, entre outros. Todavia, as abordagens focadas nas obras de arte implementadas no âmbito da análise qualitativa de dados têm vindo a tornar-se alvo de particular interesse pelos investigadores e têm vindo a ser valorizadas no contexto de estudos, nomeadamente de investigações desenvolvidas no campo da responsabilidade social e activismo político (Finley, 2005).

De acordo com Finley (2005), a abordagem focada nas obras de arte pode contribuir fortemente para que, a partir da análise da produção artística (práticas interpretativas), se aceda a representações políticas e morais do mundo.

1 (STRAUSS, A. & CORBIN, J., 1994, p. 273).

A produção artística emerge, entre outras razões, como uma forma de participação crítica na sociedade, pelo que constitui uma importante fonte de informação para a investigação (Finley, 2005).

A abordagem focada na arte implica, pois, a aquisição de competências pelo investigador que incluem, entre outras, as seguintes: competências interpessoais, políticas, emocionais, morais e éticas; abertura intelectual e criatividade; qualidades espirituais relacionadas com empatia e compreensão quando confrontados com a experiência humana; qualidades ao nível da percepção e interpretação das qualidades das produções, bem como mestria de competências de representação artística (Finley, 2005).

Podemos considerar que a produção artística (nas suas diferentes manifestações – dança, cinema, artes plásticas, etc.) constitui uma narrativa cultural e politicamente situada. Isto é, há várias formas pelas quais podemos aceder às formas como o mundo é conhecido e representado, e a produção artística é uma delas. O estudo da produção artística, neste caso, da ilustração de obras para a infância, permite-nos aceder à heterogeneidade histórica, cultural, ideológica, política dos discursos e das representações.

No presente estudo, optou-se por adoptar como uma das técnicas de investigação qualitativa a análise de conteúdo. Esta constitui um processo de investigação que permite a descrição objectiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto na comunicação, bem como fazer inferências, válidas e replicáveis, dos dados para o seu contexto.²

A análise de conteúdo refere-se a qualquer método que permita fazer inferências através de uma identificação sistemática e objectiva de características especiais das mensagens (Berg, 2009). Nesta perspectiva, a produção artística poderá também ela própria ser alvo de análise de conteúdo.

A proposta de restrição da análise de conteúdo ao conteúdo manifesto está associada à ideia de que esta técnica deve servir objectivos predominantemente descritivos e classificatórios, e revela a preocupação em preservar o trabalho em análise de conteúdo de inferências cruas a que Vala se refere como “ingénuas” ou “selvagens”³.

2 (VALA, 2003).

3 (VALA, 2003).

No entanto, a análise de conteúdo não deve servir apenas a descrição. A inferência deve permitir a passagem da descrição à interpretação, enquanto atribuição de sentido às características do material que foram levantadas, enumeradas e organizadas. Nesta perspectiva, a análise de conteúdo permite inferências sobre a fonte, a situação em que esta produziu o material objecto de análise, ou até, por vezes, o receptor ou destinatário das mensagens⁴.

A análise de conteúdo refere-se a qualquer técnica que permite fazer inferências através de uma identificação sistemática e objectiva de características especiais das mensagens (Berg, 2009). Nesta perspectiva, a produção artística poderá também ela própria ser alvo de análise de conteúdo.

Os critérios de selecção adoptados para a selecção e análise do objecto de estudo têm de ser suficientemente exaustivos para darem conta de todas as variações do conteúdo da mensagem e têm de ser rigorosa e consistentemente aplicados de modo a que distintos investigadores que analisem a mesma mensagem, obtenham resultados iguais ou comparáveis, o que assegurará a validade e fidelidade das descobertas feitas (Berg, 2009).

As categorias que surgem no processo de análise devem reflectir todos os aspectos relevantes da mensagem. Não devem ser meramente aplicações arbitrárias ou superficiais de categorias irrelevantes. Isto é, a inclusão ou exclusão de conteúdos é feita de acordo com critérios de selecção consistentemente aplicados (Berg, 2009).

Um dos maiores debates entre os investigadores é se a análise de conteúdo deve ser qualitativa ou quantitativa, isto é, se se deve centrar nos aspectos quantitativos ou qualitativos da mensagem (Berg, 2009). As duas perspectivas deverão ser complementares. A análise de conteúdo, numa abordagem quantitativa, permitirá identificar padrões, organizar e indexar os dados, enquanto a abordagem qualitativa dos dados contribui para identificar e interpretar significados e compreender como é que os autores dos materiais analisados vêem o mundo e como essas visões encaixam num quadro social mais amplo.

Nesta perspectiva, a análise de conteúdo não constitui uma abordagem reducionista, positivista. Pelo contrário, é um “passaporte para ler as palavras do texto e compreender melhor a perspectiva do(s) produtor(es) dessas palavras”⁵.

4 (VALA, 2003).

5 (BERG, 2009, p. 343).

Um outro debate significativo no domínio da análise de conteúdo diz respeito a se esta se deve limitar à análise do conteúdo manifesto (aos elementos que se encontram fisicamente presentes e que são contáveis) ou se poderá alargar ao conteúdo latente, isto é, se se deverá limitar à estrutura facial ou à sua estrutura profunda (Berg, 2009). Neste último caso, a análise estende-se a uma leitura interpretativa do simbolismo subjacente aos dados físicos. Uma estratégia possível, na impossibilidade de utilizar a estratégia de confirmar as nossas inferências através da corroboração de análises dos mesmos dados realizadas por outros investigadores, será incluir pelo menos três exemplos independentes para cada interpretação, cada um de um respondente diferente ou de um item de análise diferente.

Talvez a melhor estratégia para ultrapassar o dilema de utilizar a análise do conteúdo manifesto ou do conteúdo latente seja utilizar as duas sempre que possível. Nesse caso, a mesma unidade de conteúdo receberá a mesma atenção dos dois métodos. Ao apresentar a frequência com que determinado conceito surge na obra, os investigadores sugerem a magnitude da sua observação (Berg, 2009).

A obra pode ser analisada do ponto de vista da mensagem, do produtor da mensagem e do receptor desta (Berg, 2009).

As categorias usadas na análise de conteúdo podem ser determinadas indutivamente, dedutivamente ou numa combinação destas duas formas. A abordagem indutiva começa com o investigador “imerso” nos documentos, com o objectivo de identificar as dimensões ou temas que parecem significativos para os produtores das mensagens. Na abordagem dedutiva, os investigadores usam um esquema de categorias sugeridas por uma abordagem teórica e os documentos constituem uma forma de confirmar as hipóteses. A indução não deve ser, contudo, realizada para exclusão da dedução (Berg, 2009).

A análise de conteúdo apresenta várias vantagens, nomeadamente o facto de, uma vez que esta não depende exclusivamente da análise de entrevistas, constituir um modo de estudar processos que ocorrem em períodos de tempo que podem ser longos, reflectindo, por isso, diferentes tendências da sociedade. No entanto, apresenta como pontos fracos o facto de se limitar à análise de mensagens gravadas de alguma forma e de, por vezes, não nos permitir estabelecer relações causa-efeito entre variáveis.

Vala (2003) considera que a finalidade da análise de conteúdo é efectuar inferências, com base numa lógica explicitada sobre as mensagens, cujas

características foram inventariadas e sistematizadas. Este autor sumaria as condições de produção de uma análise de conteúdo da seguinte forma:

- Os dados de que dispõe o analista encontram-se já dissociados da fonte e das condições gerais em que foram produzidos⁶;

- O analista coloca os dados num novo contexto que constrói com base nos objectivos e no objecto da pesquisa;

- Para proceder a inferências a partir dos dados, o analista recorre a um sistema de conceitos analíticos cuja articulação permite formular as regras da inferência.

Assim, pode considerar-se que “o material sujeito à análise de conteúdo é concebido como resultado de uma rede complexa de condições de produção, cabendo ao analista construir um modelo capaz de permitir inferências sobre uma ou várias dessas condições de produção”⁷. Vala considera, ainda, que se trata da “desmontagem de um discurso e da produção de um novo discurso através de um processo de localização-atribuição de traços de significação, resultado de uma relação dinâmica entre as condições de produção do discurso e as condições de produção da análise”⁸.

A análise de conteúdo é uma técnica que pode incidir sobre material não estruturado, tendo a enorme vantagem de permitir trabalhar a correspondência, entrevistas abertas, mensagens dos meios de comunicação social (nomeadamente, programas televisivos ou radiofónicos e filmes), textos literários, mensagens não verbais, entre outros – fontes de informação preciosas e que, de outra forma, não poderiam ser utilizadas de maneira consistente⁹.

Esta técnica possibilitou-nos, assim, a utilização de grelhas de leitura de ilustrações de livros de literatura para a infância, de forma a fornecer dados factuais e descritivos. Permitiu, também, uma análise documental que, de acordo com Bardin (1977), “enquanto tratamento da informação contida nos documentos acumulados (...) tem por objectivo dar forma conveniente e representar de outro modo essa informação, por intermédio de procedimentos de transformação”¹⁰.

6 Pensamos que esta dissociação entre a fonte e as condições gerais em que as obras foram produzidas defendida por Vala nem sempre se aplica no campo artístico.

7 (VALA, 2003, p. 104).

8 (VALA, 2003, p. 104).

9 (QUIVY & CAMPENHOUST, 1992; VALA, 2003).

10 (BARDIN, 1977, p. 45).

Ao nível dos objectivos de investigação, a análise de conteúdo pode ser utilizada para¹¹:

- A análise das ideologias, dos sistemas de valores, das representações e das aspirações, bem como da sua transformação.

- O exame da lógica de funcionamento das organizações, graças aos documentos que elas produzem.

- O estudo de produções culturais e artísticas.

- A análise dos processos de difusão e de socialização (manuais escolares, publicidade).

- A análise de estratégias, do que está em jogo num conflito, das componentes de uma situação problemática, das interpretações de um acontecimento, das reacções latentes a uma decisão, do impacto de uma medida, entre outros.

- A reconstituição de realidades passadas não materiais: mentalidades, sensibilidades.

Ao proceder à análise de conteúdo dos documentos, foi formulada uma série de perguntas que podem ser sistematizadas da seguinte forma:

- Com que frequência ocorrem determinados objectos (o que acontece e o que é importante);

- Quais as características os atributos que são associados aos diferentes objectos (o que é avaliado e como);

- Qual a associação ou dissociação entre objectos (a estrutura de relações entre os objectos).

Quanto à primeira questão, esta pressupõe o recurso a uma quantificação simples. A análise de frequência permite inventariar as palavras ou símbolos chave, os temas maiores, os temas ignorados, os principais centros de interesse.

Relativamente à segunda questão, esta prende-se com o estudo avaliativo dos objectos referidos pela fonte, estando, nesse caso, em causa as atitudes favoráveis e desfavoráveis da fonte e o seu sistema de valores.

Finalmente, em relação à terceira questão, destaca-se o facto do material analisado não ser pensado como um conjunto informe, mas como uma estrutura.

Qualquer uma destas três posições pressupõe o seguinte tipo de operações mínimas¹²:

11 (QUIVY & CAMPENHOUDT, 1992).

- Delimitação dos objectivos;
- Constituição de um *corpus* (constituído pelo material ou documentos-fonte susceptíveis de permitir o estudo a que nos propomos).
- Definição das categorias - A classificação ou categorização é uma tarefa que realizamos quotidianamente com vista a reduzir a complexidade do meio ambiente, estabilizá-lo, identificá-lo, ordená-lo ou atribuir-lhe sentido. A prática da análise de conteúdo baseia-se nesta elementar operação do nosso dia a dia e, tal como ela, visa simplificar para potenciar a apreensão e, se possível, a explicação. Uma categoria é habitualmente composta por um termo-chave que indica a significação central do conceito que se quer apreender, e de outros indicadores que descrevem o campo semântico do conceito.
- Definição de unidades de registo – A unidade de registo é o segmento determinado de conteúdo que se caracteriza colocando-o numa categoria.

Para conseguirmos fixar o *corpus* da investigação, tivemos que nos consciencializar do conjunto de unidades e de contextos que analisámos num processo sistemático e ordenado sem, no entanto, ser rígido. Digamos que a considerámos uma construção intelectual, cuja principal ferramenta é a comparação.

Neste estudo, optou-se por um tipo de pesquisa descritiva e exploratória, seguindo um procedimento de tipo indutivo. Não partimos de hipóteses previamente formuladas, mas antes, da familiarização com uma situação ou fenómeno, a descrição e análise do mesmo, fazendo emergir hipóteses à medida que a investigação vai avançando.

De acordo com a abordagem indutiva, as primeiras categorias emergentes dos dados são de natureza descritiva. Contudo, à medida que a análise avança, surgem as categorias mais conceptuais ou interpretativas¹³.

Como referem Glaser e Strauss (1967), estes diferentes tipos de categorias deverão ser progressivamente estruturados numa rede hierárquica. Neste processo de categorização, o investigador procura “integrar o particular no geral e anda para trás e para a frente entre os dados brutos e as categorias mais genéricas”¹⁴

No presente estudo, optou-se, assim, por um procedimento de definição de categorias a *posteriori*, sem que qualquer pressuposto teórico orientasse a sua elaboração (considerando que é delineado previamente um conjunto de intenções que

12 (VALA, 2003).

13 (STRAUSS e C ORBIN, 1994).

14 (HUBERMAN & MILES, 1994, p.432).

pensamos ser chave para que a investigação tivesse início, mas que, não são estruturadas de forma rígida). Podemos considerar que, neste caso, as técnicas de análise de conteúdo utilizadas são auto-geradoras dos resultados.

Uma vez construídas as categorias de análise de conteúdo, estas devem ser sujeitas a um teste de validade interna, isto é, é necessário assegurarmo-nos da sua exaustividade e exclusividade. Pretende-se garantir que todas as unidades de registo possam ser colocadas numa das categorias e que uma mesma unidade de registo só possa caber numa categoria.

Outra necessidade premente foi, sem dúvida, a criação de unidades de análise, unidades de significado ou de referência, que categorizassem os objectos de estudo. Assim, as categorias criadas tiveram por base três características essenciais: i) serem exaustivas, credibilizando a análise feita através do levantamento de tudo o que existe nessa área; ii) serem pertinentes, de forma a distinguir discursos relevantes e discursos irrelevantes e iii) serem mutuamente exclusivas.

Nesta investigação os segmentos relevantes do texto foram identificados, delimitados e classificados de acordo com um esquema organizativo, mostrando-se óbvia a necessidade de categorizar tais segmentos, que, inicialmente, foram tentativas e preliminares, ainda que permaneçam flexíveis.

Os dados brutos recolhidos tiveram que ser submetidos a um processo de tradução para adquirir forma própria, modelada numa conexão que se mantém no estudo. Portanto, as análises feitas nunca serão a última fase do projecto de investigação, que é cíclica. Podemos dizer que o resultado da análise tem que ver com o facto de ser um tipo de síntese de nível elevado.

Neste método específico, apresentaram-se como barreiras ao trabalho de investigação, a explicitação entre a criação dos conceitos de unidades de análise e unidades de suporte ou de contexto, que, segundo Bardin, “serve de unidade de compreensão para codificar a unidade de registo e corresponde ao segmento da mensagem, cujas dimensões (superiores às da unidade de registo) são óptimas para que se possa compreender a significação exacta da unidade de registo”¹⁵ e de unidades de registo ou de análise, que de acordo com a mesma autora “é a unidade de significação

15 (BARDIN, 1977, p. 107).

a codificar e corresponde ao segmento de conteúdo a considerar como unidade de base, visando a categorização e a contagem frequencial”¹⁶.

Ainda que a análise de conteúdo não implique necessariamente quantificação, é possível proceder a esta na última fase do trabalho. Uma das análises possíveis é a análise de ocorrências, que visa determinar o interesse das fontes por diferentes objectos ou conteúdos. Esta abordagem tem implícita a hipótese de que quanto maior for o interesse do emissor por um dado objecto, maior será a frequência de ocorrência, no discurso, dos indicadores relativos a esse objecto¹⁷.

Para a realização desta investigação recorreremos à técnica que nos permitiu uma análise os conteúdos de vários documentos literários e visuais de forma sistemática, com o objectivo de desvelar os sentidos que não são evidentes¹⁸, analisando através deles, ideologias, sistemas de valores, representações e aspirações, bem como as transformações por si operadas no tecido social.

O presente trabalho de investigação alicerça-se em três aspectos chave:

É *particularista*, por se centrar em duas situações particulares (obras ilustradas de Maria Keil e de Manuela Bacelar);

É *descritivo*, por tentar decifrar o que gera o problema com base na descrição “densa” do objecto de estudo (os livros que as artistas ilustraram para a infância);

É *indutivo*, porque, em termos racionais, nos possibilita fazer generalizações a partir de exames concretos, bem como descobrir factos partindo de um trabalho exploratório, que nos revelou novos pontos de vista.

Este estudo centra-se em dois estudos de caso, estudos esses que implicam a descrição, a explicação e o juízo, por isso, situa-nos num processo *avaliativo*, que se revela numa modalidade informativa completa, uma vez que proporciona uma descrição densa, fundamentada, holística e viva. Este tipo de investigação simplifica os dados e esclarece significados, comunicando conhecimento objectivo.

16 (BARDIN, 1977, p. 104).

17 (VALA, 2003).

18 É fundamental sublinhar que este tipo de análise é extensível para lá dos textos verbais, abraçando territórios visuais ou, até mesmo, espaços visuais animados (como a publicidade, por exemplo). A técnica de análise de conteúdo ligada à cultura visual, que inclui a propaganda e a publicidade, é passível de ser submetida a procedimentos que categorizam os respectivos textos visual, verbais e/ou audio.

O estudo de caso apresenta como vantagens, neste contexto específico, a concentração e identificação dos diferentes processos interactivos em curso, o que permite, por um lado, o uso de diversos métodos de recolha de informação e, por outro, o fornecimento de material para investigar uma teoria.

Porém, revela como desvantagens o consumo exagerado de tempo na análise de dados e o risco do estudo degenerar numa simples acumulação de dados sobre o assunto que esteve a ser alvo da investigação.

O procedimento de estudo de caso encontra-se organizado em três fases:

I) A fase pré-escrita, que, segundo Bardin, “é a fase de organização propriamente dita. Corresponde a um período de intuições, mas tem por objectivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas, num plano de análise”¹⁹. Por isso, teve em conta os nossos pressupostos, os nossos fundamentos teóricos, a informação prévia, os objectivos pretendidos, os critérios de selecção de casos, as influências de interacções do contexto, os materiais, os recursos, as técnicas e o tempo;

II) A fase interactiva, que teve em conta o diário de investigação, o ficheiro de evidências documentais, bem como a sua análise e, por isso, esta fase de análise propriamente dita, “não é mais do que a administração sistemática das decisões tomadas”.²⁰

III) A fase pós-activa, que se fixou na preparação da informação inicial, na discussão da informação, na preparação da informação final e na reflexão crítica sobre os resultados.

Todo este processo foi acompanhado pela actividade reflexiva da nossa parte, que resultou num documento de dados de segundo nível.

Parece-nos fundamental sublinhar a ideia de que, ao nos propormos trabalhar nestes moldes, considerámos que nós próprios somos um instrumento no processo de investigação, uma vez que não existe “a maneira correcta” de lidar com material qualitativo.

Para a consecução do trabalho, seguiu-se uma metodologia de pesquisa de que se destacam os procedimentos básicos a nível de recolha de dados:

19 (BARDIN, 1977, p.95).

20 (BARDIN, 1977, p.101).

1- Procedeu-se a uma recolha bibliográfica de carácter geral: uma recolha sobre a época, que permitisse a contextualização ao longo do século XX dos diversos autores portugueses e das suas obras, assim como das autoras Maria Keil do Amaral e Manuela Bacelar. Para o efeito, foram seleccionados alguns factores e acontecimentos importantes para os avanços e recuos desta área, de que são exemplo os ideais educativos e a legislação que procura implementá-los.

2- Efectuou-se a recolha exaustiva de títulos e ilustradores de livros para a infância, publicados desde o início do século até ao final do século XX, uma vez que um catálogo exaustivo de livros para a infância de autores portugueses apresentando informações seguras, se constitui como um elemento de base imprescindível. Do catálogo/inventário de 4658 livros, pode partir-se para estudos que, no seu conjunto, permitiram conhecer e explicar o que tem acontecido no nosso país neste sector.

A recolha destes dados permitiu-nos entender que as artistas Maria Keil e Manuela Bacelar são as artista que ilustraram para a infância durante um maior espaço de tempo (a primeira iniciou a sua actividade na área da ilustração para a infância em 1953 e a segunda em 1976 (ambas continuam a ilustrar na actualidade).

3- Efectuou-se uma recolha bibliográfica sobre os diversos autores, bem como sobre as autoras seleccionadas: de artigos, periódicos e de catálogos. Também se procedeu à recolha de documentação visual e audiovisual, bem como se realizou o levantamento fotográfico das obras de relevância, com a intenção de reconstruir uma visão efectiva do panorama nacional da ilustração de livros para a infância. Procedeu-se à recolha de documentos, desenhos e projectos de Maria Keil e de Manuela Bacelar.

4- Estabeleceram-se, ainda, contactos institucionais com a Biblioteca Pública do Porto, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca do Instituto Politécnico do Porto, Biblioteca da Escola Superior de Educação do Porto, Biblioteca do Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho e com as Bibliotecas Lúcio Craveiro da Silva (Biblioteca Municipal de Braga) e Biblioteca Pública de Braga (UM), no sentido de facilitar a recolha fotográfica das ilustrações de autores portugueses. Estabeleceu-se contacto, ainda, com o Museu Nacional do Azulejo.

5- Finalmente, realizaram-se vários contactos pessoais com Maria Keil. Durante estes contactos, procuramos, num molde de entrevista aberta, obter opiniões e respostas sobre os seguintes tópicos e questões:

Proximidade e distância entre a ilustração e as “artes maiores”.

Conceitos de ilustração e de livro ilustrado.

Conceito de livro ilustrado para a infância.

Relação entre a leitura de uma história e a entrada em cena de uma peça de teatro. (Relação entre a ilustração de um livro e um cenário de um teatro).

Relação entre os diferentes períodos e desenvolvimentos da história com o trabalho de ilustração desenvolvido pela autora.

Ilustração e Design Gráfico.

Relação da Art Deco com a organização gráfica de alguns livros.

Relação dos princípios da Bauhaus com o arranjo gráfico proposto pela autora.

Relação das ilustrações com os desenvolvimentos tecnológicos.

Relação entre o uso da cor e a infância.

Relação entre o trabalho de ilustração e o Estado Novo.

O 25 de Abril e a ilustração.

Relação entre o trabalho de M. Keil e dos outros ilustradores.

Contributo do trabalho da artista para os universos do livro e da criança.

A bolsa da Gulbenkian. A descoberta da ilustração europeia. A contextualização da ilustração portuguesa.

Preferência por determinados escritores.

A maternidade da autora e a relação com a sua carreira de ilustradora.

Os livros ilustrados para a infância e a possibilidade de propor novas interpretações do mundo, novas formas de o recontar e novos jogos.

Relação dos livros ilustrados para a infância e o banal, o insólito, o cómico e o estranho.

O lugar da pintura e o lugar da ilustração infantil.

A posição do ilustrador face ao comando social representado pelos editores.

O que é que a imagem procura de específico na criança que lê?

O livro pode ser uma obra de arte?

Entender onde é que, nos livros ilustrados para a infância, entram o adulto e a criança. Entender se é possível uma fragmentação de ambos os espaços.

Conceito que a autora construiu de criança.

Cumplicidade do artista com a infância.

No caso de Manuela Bacelar não foi estabelecido um contacto pessoal, no entanto, procuramos em entrevistas concedidas, por exemplo, à brasileira Mariana

Cortez (a propósito da sua tese de doutoramento), a jornais, a revistas e à televisão, respostas a questões semelhantes às acima colocadas:

Proximidade e distância entre a ilustração e as “artes maiores”.

Conceitos de ilustração e de livro ilustrado.

Conceito de livro ilustrado para a infância.

Relação entre a leitura de uma história e a entrada em cena de uma peça de teatro. (Relação entre a ilustração de um livro e um cenário de um teatro).

Relação entre os diferentes períodos e desenvolvimentos da história com o trabalho de ilustração desenvolvido pela autora.

Ilustração e Design Gráfico.

Relação das ilustrações com os desenvolvimentos tecnológicos.

Relação entre o uso da cor e a infância.

O 25 de Abril e a ilustração.

Relação entre o trabalho de Manuela Bacelar e dos outros ilustradores.

Contributo do trabalho da artista para os universos do livro e da criança.

O Curso de Ilustração na Checoslováquia e o contacto com Trnka. A descoberta da ilustração europeia. A contextualização da ilustração portuguesa.

Preferência por determinados escritores.

Os livros ilustrados para a infância e a possibilidade de propor novas interpretações do mundo, novas formas de o recontar e novos jogos.

Relação dos livros ilustrados para a infância e o banal, o insólito, o cómico e o estranho.

O lugar da pintura e o lugar da ilustração infantil.

A posição do ilustrador face ao comando social representado pelos editores.

O que é que a imagem procura de específico na criança que lê?

O livro pode ser uma obra de arte?

Entender onde é que, nos livros ilustrados para a infância, entram o adulto e a criança. Entender se é possível uma fragmentação de ambos os espaços.

Conceito que a autora construiu de criança.

Cumplicidade do artista com a infância.

Pensamos as metodologias apresentadas nos permitirão chegar a conclusões em relação à análise que nos propomos fazer neste trabalho de investigação, buscando

relações e cumplicidades entre a modernidade e a contemporaneidade no campo da ilustração de livros para a infância e, construindo uma perspectiva sobre os reais contributos para o seu desenvolvimento e construção da sua identidade.

**I. A ILUSTRAÇÃO ENTRE A MODERNIDADE E O CONTEMPORÂNEO:
IDENTIDADE E DESENVOLVIMENTO**

1. INCORPORAÇÃO E (RE)INVENÇÃO: DAS VANGUARDAS HISTÓRICAS AO CONTEMPORÂNEO

É fundamental para o exercício de análise da ilustração para a infância no contexto português da segunda metade do século XX compreender, ainda que de modo abrangente, o percurso e desenvolvimentos que a Ilustração teve entre a modernidade e a contemporaneidade.

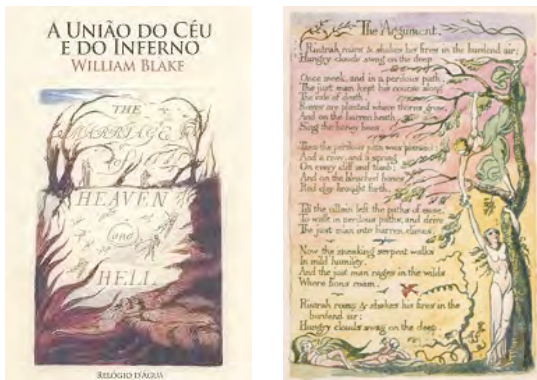
Pretendemos debruçarmo-nos sobre o seu desenvolvimento de modo a tentar algum esclarecimento mas, sobretudo, contribuir para a desmistificação da Ilustração em geral e para a infância em particular como uma linguagem elementar, de mera repetição ou descrição daquilo que o texto verbal oferece, como para desconstruir a ideia, por vezes ainda dominante, de que às crianças só se devem oferecer imagens que vivam da simplicidade e de representações primárias, de formas e imagens, que exibam mundos perfeitos, limpos e ordenados, o que contrasta paradoxalmente com a profusão e complexidade de imagens presentes no mundo em que vivemos.

De um modo global, podemos afirmar que os desenvolvimentos sociais, científicos, tecnológicos e artísticos tiveram inevitáveis repercussões também nas produções destinadas à infância. Esta contaminação dá-se, por um lado, porque um número crescente de artistas, pintores e escultores, designers, realizam, paralelamente à sua produção principal, ilustração e, por outro lado, pelo facto da ilustração ter conquistado progressivamente um estatuto, reconhecido, no campo das artes visuais e plásticas.

A ilustração, à semelhança das outras artes, assume, no seu progresso, uma condição inclusiva. A sua linguagem desenvolve-se e enriquece-se pelo convívio com outras artes, de um modo mais significativo com o desenho e a pintura, mas também com as diferentes técnicas e tecnologias.

No século XX, aquilo que nas outras artes se traduziu por uma crescente hibridez e conseqüente perda de pureza, na ilustração, tal alargamento de campo, parece ser algo que lhe vem conferindo uma matriz identitária cada vez mais afirmada. Sobretudo se pensarmos que essa essência nunca esteve rigorosamente definida.

Uma breve viagem pela História da Arte revela-nos que as alterações formais, estilísticas, técnicas e linguísticas, assim como as suas inter-relações e mútuas influências produziram efeitos e consequências óbvias no domínio da Ilustração. O percurso da Ilustração, com maior ou menor protagonismo, foi sempre feito paralelamente à *Grande Arte*. Convém lembrar, contudo, que a própria arte da impressão foi, desde sempre, também um campo de experimentação plástica. Como exemplo podemos referir a obra precursora de William Blake, nomeadamente as suas Illuminated Printings, onde põe em diálogo activo, de igual para igual, a poesia e a pintura. Assim, nos seus livros, a ilustração e a palavra são uma unidade que compõem uma obra única.



A União do Céu e do Inferno
William Blake.

O papel discreto, mesmo secundário, que a Ilustração manteve talvez lhe tenham conferido a vitalidade que tem manifestado ao longo dos séculos. É, talvez, um caso em que a menor responsabilidade atribuída se constitui como poder de afirmação. E talvez esta condição lhe tenha permitido a “licenciosidade” para, muito modernamente, viajar com Baudelaire para ir “Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!”. Discretamente, mas de forma relevante, a Ilustração foi também uma construtora da modernidade e podemos verificar isso em diferentes momentos, como são o caso referido de William Blake, John Tenniel e nas ilustrações que Henry Holiday realizou para “A Caça ao Snark”. Não será descabido pensarmos num surrealismo *avant la lettre* ou, que a carta de marear (*The Bellman's Map*), faz adivinhar o “Quadrado Branco sobre fundo Branco” de Malevich. O invisível não é menos real.

O mapa do sineiro, que, sendo espaço em branco, é igualmente útil em toda parte, ao contrário dos mapas normais:

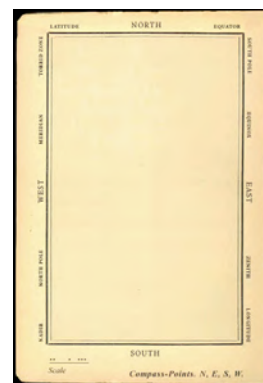
*"Other maps are such shapes, with their islands and capes!
But we've got our brave Captain to thank"
(So the crew would protest) "that he's brought us the best—
A perfect and absolute blank!"*

Data original 1876

The Hunting of the Snark: An Agony in Eight Fits by Lewis Carroll, MacMillan and Co, Limited, St. Martin's Street, London, 1931.

*"Mapas são o diabo! Tanta ilha e cabo!
Mas o nosso Sineiro, seja Deus louvado,
Com tal nada perfeito, faz-nos grande jeito!
Clamou o barco à uma, entusiasmado."*

A Caça ao Snark, Lewis Carroll, Edições Afrontamento,
Porto, 1985
Tradução Manuel Resende, Ilustrações e concepção
gráfica Maria Antónia Pestana



Portanto a circunstância de ser uma arte que esteve sempre estreitamente ligada às técnicas de reprodução talvez tenha até contribuído de forma veemente para esta vitalidade, já assinalada por Douglas McMurtrie, que afirma o emprego e o progresso dos processos mecânicos como determinante para o vigor e o interesse que lhe merece a Ilustração, como se o conhecimento e domínio dos limites se constituísse como um trampolim criativo. Obviamente que refere os pré-rafaelitas, destacando Tenniel “criador da imortal Alice”,¹ bem como o período Art Nouveau, destacando Beardsley e enfatizando a forma “particularmente notável [como] todos os seus desenhos foram feitos em especial para livros ou outros assuntos impressos. Pode também observar-se que Beardsley fazia os desenhos para se reproduzirem por meios fotomecânicos.”² O seu entusiasmo continua quando avança pelo século XX e refere as diversas técnicas de

1 (McMURTRIE, 1997, P. 530).

2 Ibid.

gravura, a litografia, a xilogravura como também o *pochoir*. Referencia os nomes de artistas pintores e escultores, entre os quais, Picasso, Matisse, Grosz, bem como os surrealistas, e a sua relação com editores para ilustrarem obras literárias, num paralelo com o que tinha acontecido com Dürer e Holbein, no século XV. Destaca, com manifesto optimismo, não só a qualidade mas a profusão de publicações cujo mérito artístico, afirma, aumentou os leitores, estimulou a produção, abrindo um auspicioso futuro ao livro ilustrado. Tinha razão.

Os três nomes referidos por McMurtrie são seminais e encarnam três grandes movimentos das vanguardas históricas: o Cubismo, o Fauvismo e o Expressionismo. Não pretendendo fazer aqui uma História da Ilustração paralela à História da Arte cumpre-nos, no entanto, salientar que as sucessivas (re)invenções de linguagem operadas pela modernidade não têm uma hierarquia que vem do desenho e da pintura para a ilustração. As trocas são feitas por contaminação. E exemplo disto é o facto de as técnicas que serviam para a reprodução de desenhos e pinturas terem acabado por influenciar a própria linguagem da pintura. São exemplos clássicos por exemplo o movimento Arts & Crafts, que na sua origem se revolta contra o uso da máquina mas nunca ter deixado de usar técnicas de reprodução, quer fosse na publicação de livros, onde a ilustração contou com grandes nomes da pintura, quer fosse no prosaico papel de parede.

A industrialização e as feiras internacionais foram responsáveis pela divulgação de outras culturas. Deste modo, a influência das estampas japonesas vai manifestar-se nos impressionistas e nos pós-impressionistas, com destaque para Van Gogh, mas também na Art Nouveau, onde são sempre referenciados os nomes de Toulouse Lautrec, Alphonse Mucha e Jules Cheret, a propósito dos cartazes e do uso de cores planas, onde a estética japonesa passou a acertar com a “limitação” das técnicas de reprodução.

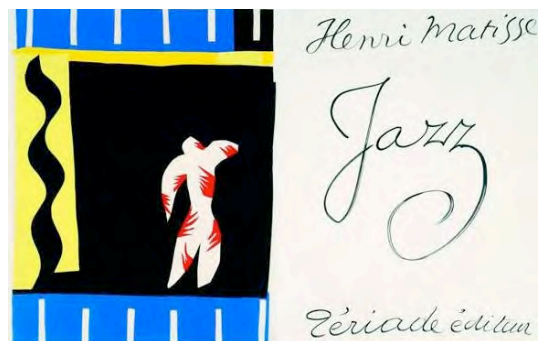
A autonomia da cor dos Fauve vai ter nas ilustrações de Matisse, feitas com colagens (*gouaches découpés*) e reproduzidas através da técnica de *pochoir*, um expoente do qual o álbum *Jazz*, publicado por Efsthatios Tériade, em 1947, é um clássico. Mas Matisse já tinha colaborado anteriormente com vários outros projectos envolvendo imagem e texto como, por exemplo, na revista *Verve*, para a qual realizou ilustrações para as capas. Nenhum artista sério tinha levado anteriormente a colagem a

este extremo de simplicidade. Todavia, sabemos que esta técnica, utilizada em *Jazz*, era uma consequência natural das limitações crescentes da agilidade física de Matisse, devido à doença, à qual contrapõe a riqueza do seu espírito criativo. Matisse descreveu *Jazz* como “uma improvisação cromática e rítmica,” evocando a ideia de uma estrutura ritmada, quebrada pela acção inesperada das improvisações.

Matisse. 1º número da Revista Verve.
Paris. Inverno de 1937



Jazz
Matisse,
1947



Também o Expressionismo recuperará a xilografia, de forte tradição germânica, mas agora incorporando igualmente a influência japonesa, que já tinha influenciado Van Gogh e Gauguin.

Capa de Der Blaue Reiter, 1912



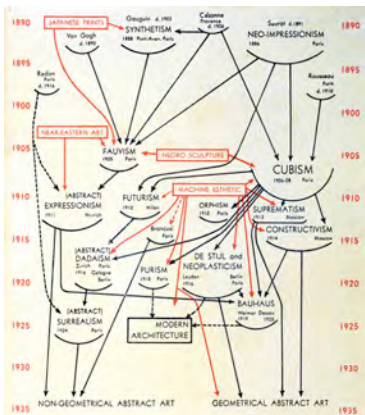


Dançarinas
Ernst Ludwig Kirchner
Xilogravura, 1909



Nave, Nave Fenua
Paul Gauguin, (Terra maravilhosa).
Xilogravura

O Cubismo, é por demais sabido, opera um corte radical com o modo de ver estabelecido no Renascimento e vai ter repercussões profundas em toda a arte futura. A *collage*, que mais nos interessa agora, faz parte da invenção de linguagens que a modernidade opera para se exprimir a si própria.



Alfred H. Barr, Jr.
Esquema ilustrativo do desenvolvimento, as correntes e as correntes secundárias da arte moderna – Compreensão do cubismo e das influências que exerce.

Alfred H. Barr, Jr., Director do Museum of Modern Art, realizou este esquema, que ilustra o desenvolvimento, as correntes e as correntes secundárias históricas da arte moderna. Nele se percebe a importância central que o Cubismo ocupa e as influências que vai exercer.

Trata-se de um esboço cuja primeira versão apareceria na sobrecapa do catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art* (MoMA, March 2-April 19, 1936). Barr refez o esquema várias vezes depois disso, nunca o considerando definitivo.

O slogan *Les mots en liberté*, presente no *Manifesto Futurista* de 1909, considerava a tipografia como forma artística. Afirmava-se, assim, uma arte e que não só quebrava como rejeitava toda a tradição e abraçava o progresso e uma arte que estivesse presente na vida. Com estas premissas estéticas o Futurismo expandiu-se a quase todos os campos do *design*: a moda, mobiliário, artes gráficas, publicidade, pondo em acção a equação por eles formulada: ARTE + ACÇÃO + VIDA = FUTURISMO.

No caso português destacam-se Amadeo, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro cujas obras vão reflectir também estas preocupações.

Serrana. Poema em cor
Amadeo de Sousa-Cardoso.



Manucure
Mário de Sá-Carneiro.
1915

É, no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...

Apoteose
Mário de Sá-Carneiro.
1915



Herança da pintura cubista, a *collage*, e também a *assemblage*, são conceitos que tiveram, e continuam ainda a ter, um grande impacto na criação de imagens.

A *colagem* organiza formalmente diversos materiais num determinado suporte, entre os quais a fotografia e as imagens impressas, assumindo então a designação de fotomontagem, em que a mescla de imagens propõe uma visão conceptualmente nova.



Hannah Höch,
1924

O movimento Dada, na senda das experiências cubistas e futuristas, vai explorar de forma veemente e inovadora estas técnicas. Hannah Höch, Raoul Hausman, Hans Arp, Hans Richter, Tristan Tzara, George Grosz, e tantos outros, foram também exímios cultores da colagem e igualmente inventores da fotomontagem. Entre estes destacamos Kurt Schwitters, artista inquieto, que foi influência para muita da arte posterior. Merz foi a palavra inventada para caracterizar a sua *arte total*, assente na técnica da colagem. O conceito servia para nomear todas as suas actividades, quer fossem desenho, pintura, escultura ou publicações. A partir de 1923 começou a criar, em sua casa, uma construção que ocupava várias dependências, que designou Merzbau. Tinha por objectivo criar relações entre objectos, encontrados segundo uma lógica de acaso, pretendendo assim abolir as fronteiras entre as várias formas de arte e a vida quotidiana.



Kurt Schwitters.
1922-26

Também exemplo maior deste período, com uma obra grande e influente, é John Heartfield que contribuiu para o movimento Dada com a sua visão artística baseada na fotomontagem. O uso que dela fez ultrapassa largamente o protesto, que faz através de inúmeras publicações, e inscreve-a, definitivamente na grande arte.

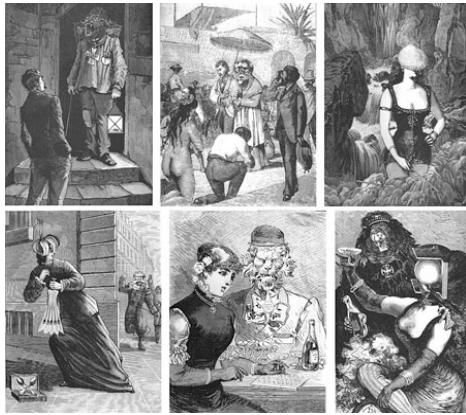


John Heartfield. A Berlin Saying.

A fotomontagem, distintiva nas obras de John Heartfield, tornou-se uma forte arma de sátira política, fazendo crítica social de uma forma muito contundente. Esta técnica foi amplamente utilizada na construção de folhetos de propaganda política e alcançou um papel de destaque para muitos artistas russos da década de 20, de que são exemplo El Lissitzky, Rodchenko e o húngaro László Moholy-Nagy. Anos mais tarde a *Bauhaus* veio a recuperar esta técnica, promovendo o uso original de diferentes materiais. Desde o *Construtivismo* e o *De Stilj* depressa foi adoptada por ilustradores e por designers gráficos, constituindo-se uma referência e uma influência para todo o movimento moderno.

O movimento surrealista vai aprofundar muito esta herança Dada, havendo artistas que fazem igualmente essa transição, entre eles o próprio André Breton. No caso em estudo importa destacar o contributo de outro artista que pertenceu igualmente a Dada e se destaca de igual forma dentro do surrealismo: Max Ernst. Dele se destacam então duas obras de referencia: *A Mulher 100 cabeças*, de 1929, que foi o primeiro romance-colagem, onde as páginas não contêm senão uma ilustração acompanhada de uma breve legenda. Deste modo o leitor deverá sobretudo seguir a pista das ilustrações. Dois outros romances-colagem foram publicados em 1930 e em 1934: *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* e *Une semaine de bonté*.

Neste último o autor desenvolve ideias à volta do erotismo e da histeria. Após 1850, as imagens sensacionais podiam ser encontradas por toda a parte: nos livros e nas lojas, nos jornais e na publicidade.



Uma semana de bondade ou Os sete elementos capitais
Max Ernst,
2010
& etc, Lisboa.

Max Ernst tirou partido desta cultura visual que povoou a sua infância e, a partir de uma série de antigas publicações ilustradas, aproveita-as para a sua arte. Usou desde Sade e *Fantômas*, Doré e J. J. Grandville como fontes, bem como toda a espécie de capas de histórias de detectives.

Os livros saídos destes despojos são, ainda hoje obras de referência mas mostram claramente como o século XX assume como *inspiração* os tempos passados. Umberto Eco refere que, ao contrário das *collages* realizadas por Picasso, Braque e Gris, que eram modernas, “ as *collages* que fazia Max Ernst, montando pedaços de gravuras oitocentistas, eram pós-modernas: também se podem ler como uma descrição fantástica, como a descrição de um sonho, sem nos darmos conta de que elas representam um discurso sobre a gravura em si, e talvez até sobre a própria *collage*”³.

Partindo do pressuposto que as condições de recepção da Ilustração divergem daquelas que, habitualmente, são usadas para a “grande” arte, embora possamos estar na presença de um mesmo grupo sócio-económico, com determinados interesse estéticos, a sua motivação, no momento da recepção, é diferente. Porque é uma arte para reproduzir, e só a reprodução assegura a sua existência, este facto é determinante para a sua própria definição. Há, contudo, na Ilustração e na sua condição, um potencial artístico pleno.

Esta condição permite-nos evocar as vanguardas soviéticas associadas ao Construtivismo Russo do período pós Revolução dos anos 1910 e 1920, nomeadamente a Faktura (anos 10) e a Factografia (até ao realismo socialista), onde

3 ECO, Umberto. Porquê “O Nome da Rosa”? Sd (data publicação italiana 1984), Difel. Lisboa. p. 57

participaram autores como Malevich e Maiakovski, e Rodchenko e El Lissitzky, tendo estes últimos participado nas duas fases.

Capa de livro de Mayakovsky: Conversa com o Inspetor de Finanças Rodchenko 1926



Pela Voz Maiakovski & El Lissitzky 1923



Rodchenko. Cartaz para O Couraçado Potemkine, de Sergei Eisenstein



Neste período, quando as vanguardas se interessaram pelos processos de inovação formal, quando o seu interesse recaiu na preferência pelo *médium*, desde a pintura ao poema, de Malevich a Maiakovski, numa linha, que se distancia mais do progresso e dos movimentos sociais, temos aquilo que ficou conhecido como «Faktura».

Trata-se de uma arte auto-reflexiva e sistemática onde a pintura e a escultura se redefiniam e redefiniam as estruturas perceptivas do espectador e que vai ter continuidade nos trabalhos desenvolvidos futuramente pelo de Stijl e pela própria Bauhaus,

Por outro lado, quando o interesse incidu mais nos processos de intervenção social, quando procurou acompanhar o progresso da sociedade nos vários domínios - político,

económico, tecnológico - originou uma realidade significativa designada «Factografia», propondo uma função de «reportagem» com predomínio sobre as anteriores investigações, agora apelidadas de «formalistas» e burguesas. Reclamava, deste modo, uma fusão entre a arte e o jornalismo de intervenção e os seus mais conhecidos autores como El Lissitzky, Sergei Tretyakov ou Rodchenko, acabam por levar a estética até a uma impossibilidade. Será o realismo socialista, triunfante na arte soviética, que vai evoluir, a partir da Factografia, aliando uma obrigação mimética, propagandística e didáctica que foi exigida à prática artística.



Cada ausência é uma alegria para o inimigo Maiakovski
1920

No entanto na Europa e na América persistiram os pressupostos próximos da “Faktura” que permitiram um imenso ciclo de experiências formais auto-reflexivas, afirmando e alargando o significado do modernismo.

Contudo, sensivelmente entre 1919 e 1923, a colagem vai servir de estratégia formal que restabelece, contra o predomínio da abstracção experimental antecedente, as modalidades possíveis de representação figurativa propagandístico-didáctica. Pode residir aqui o prelúdio do futuro sucesso da estética realista. Efectivamente, podemos verificar que existem pontos de interesse comuns ao subsequente realismo socialista, nomeadamente a ampliação e a educação dos públicos e das massas.



Dêem-nos mais tanques
El Lissitzky. (Último cartaz conhecido de Lissistsky)
1941

Há, nesta época, um ressurgimento mundial dos realismos que passa por uma urgência em denunciar o capitalismo e a sua crise nos anos 30. Existe, portanto, uma necessidade crítica herdeira das críticas vanguardistas e um regresso à figuração, num tempo de crise. O seu papel na constituição de uma estética de protesto tem em Rivera, Orozco, Siqueiros exemplos maiores. Thomas Art Benton, um dos artistas americanos mais proeminentes da Grande Depressão curiosamente virá a ser mestre de Pollock. Também, no Brasil, Cândido Portinari, que vai ser uma referência importante para a arte portuguesa. O muralismo e o fresco realista teve ainda também grande expressão na Escandinávia.

No caso português é por demais conhecida a importância que o [neo]realismo teve.

A Selva
 Autor: Ferreira de Castro
 Ilustrações e Capa: Cândido Portinari



Há no entanto um perigo que o realismo contém e que é, também, o papel “normalizador” que pode sofrer. Lembremos que o realismo na sua forma academizante é, ainda actualmente, a forma mais fácil que as massas identificam como “arte”.

A Ilustração caminha assim, não só para uma exponencial complexificação visual, como para um fazer auto reflexivo que advém da construção de uma inteligência visual, para a qual a Bauhaus, com todo um programa de experimentação, contribuiu de forma duradoura, explorando as potencialidades expressivas das técnicas e tecnologias, alargando o campo da própria linguagem gráfica. Se for possível sintetizar a força criativa desta *escola* teremos de recorrer à frase de Ludwig Mies van der Rohe: “Apenas uma ideia tem a força para se espalhar tanto.”



Walter Gropius: Manifesto Bauhaus e programa com xilogravura de Lyonel Feininger, 1919



Livros Bauhaus (Bauhausbücher). Direcção gráfica de Moholy-Nagy

A *Pop Art* não se apresentou com programas ou manifestos e os trabalhos dos artistas não apresentam um estilo comum. Há, no entanto, interesses comuns que se centram numa realidade urbana, massificada, trivial. Os seus temas passaram a ser o da vida quotidiana e dos seus objectos, símbolo de uma sociedade de consumo. Esta nova atenção concedida aos objectos comuns e à vida quotidiana tem precursores na antiarte Dada.

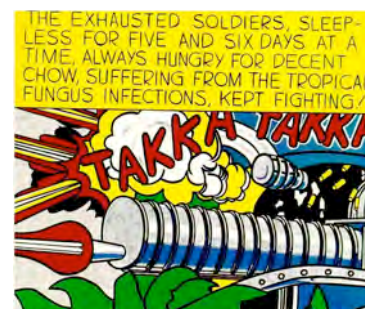
Assim toda a linguagem vai basear-se nessa realidade imagética e tecnológica onde o imaginário trivial e comercial é adoptado como tema, desde a Banda Desenhada às fotografias de imprensa e dos cartazes publicitários ou com as estrelas de cinema. É uma arte que mergulha na realidade da cultura de massas e que usa no seu fazer os processos técnicos da indústria de que Andy Warhol é exemplo maior. É o caso do uso que faz de processos serigráficos comerciais das artes gráficas aliado ao trabalho por séries.

Outros dos exemplos é Roy Lichtenstein, que funda a sua *imagem de marca* a partir do interesse nos *comics*, que vai explorar na pintura. O processo dos Ben-Day Dots usado na reprodução dos *comics* vai constituir-se como uma linguagem que explora e que, de algum modo faz a ponte entre o pontilhismo de Seurat e a reprodução gráfica em grande escala. Factor determinante nestes, como em outros autores da época, é o facto de terem trabalhado em Artes Gráficas e as respectivas obras conterem essa influência de linguagem.

Andy Warhol. Ilustrações
para Harper's Bazaar



Takka Takka
Roy_Lichtenstein
1962



Podemos traçar, assim, mesmo que de forma sinóptica, algumas considerações sobre o caminho e progresso percorrido pela Ilustração. Caminho que foi feito de mão dada com as artes ditas maiores. Esse percurso partilhado foi, em grande medida, o que permitiu à ilustração um desenvolvimento que a autonomizou enquanto arte.

Podemos, a partir dessa apreciação paralela, também entender alguns mecanismos que permitiram à ilustração libertar-se de uma representação realista, tautológica, para se abrir ao mundo de possibilidades, realistas ou surrealistas⁴, figurativas ou não figurativas, metafóricas, etc., bem como a uma cada vez maior diversidade expressiva, assente na apropriação de variadas técnicas e tecnologias.

Podemos afirmar que esta pujança criativa foi possibilitada porque a ilustração tomou para si as capacidades que foram sendo oferecidas pela (re)invenção de novas linguagens das artes, assim como pela apropriação de novas técnicas associadas a esse desenvolvimento das vanguardas históricas como a colagem, a fotomontagem, a *frottage*, até aos mais recentes desenvolvimentos tecnológicos que possibilitaram uma maior facilidade de reprodução técnica e também pela revolução digital, que produziram mudanças assinaláveis nas Artes em geral e, particularmente, na Ilustração. Possibilidades criativas facultadas pela tecnologia, pelo domínio técnico e linguístico.

4 Surrealista é empregue aqui não no sentido mais comum de classificação estilística, mas no sentido matricial dado por Breton de para além do real. É o que não reproduz o mundo visível mas, *torna visível*, agora recorrendo a Klee.

A Ilustração inclui-se, também, no debate acerca da Arte Contemporânea e do Design já que não é uma arte isolada, passiva, mas interage com os diferentes contextos.

Ao longo do século XX a criança viu afirmar substancialmente o seu estatuto próprio. Esta nova condição foi acompanhada por um desenvolvimento em escala de produtos relacionados com o mundo infantil, do qual os livros são uma parte importante. Livro que possui uma carga ligada à erudição, e mesmo ao sagrado, que os desenvolvimentos sociais, tecnológicos, económicos e democráticos vão disseminar e transformar em suportes por excelência da educação.

Nesta profusão crescente de livros para a infância a palavra, gradualmente, vai sendo acompanhada por imagens e vai-se retraindo para dar cada vez mais espaço à imagem.

Este progresso, gradual, envolveu conflitos entre a autoridade da palavra contra a leveza da imagem. Progressivamente este conflito foi amainando e abrindo espaço a que a imagem fosse ganhando estatuto e criando a sua própria autoridade.

Aqui se insere o trabalho de Bruno Munari, artista e designer italiano, que actuou em vários campos das artes (pintura, escultura, design) mas também, ao nível da didáctica das artes, com investigação sobre design, infância, criatividade e ilustração, onde se inserem, entre outros, os pré-livros.

Estes surgiram das experiências das capacidades visuais e tácteis do livro como objecto de comunicação. Surgiram então os livros criados a partir papeis com diferentes texturas, cores, gramagens, cujas folhas cortadas de diferentes formas e modo que, ao virar as páginas, se formassem novas composições através da combinação de diferentes superfícies, alterando-se a cor, a posição, a forma.

A sua leitura, sem qualquer texto, não é unicamente visual mas oferece a possibilidade de exploração da materialidade plástica, ultrapassando o primado da visualidade e constituindo-se como uma *estratégia para activar os sentidos*.



Pré-Livros
Bruno Munari

Projectados e realizados para serem manuseados por crianças do ensino pré-primário, apresentam as mesmas dimensões e formato (10x10 cm) diferenciando-se relativamente à informação visual, matérica, táctil, térmica e sonora. Combinam diferentes materiais como papeis de gramagens diferentes, cartão, plástico, couro, madeiras, ráfia, metal. As páginas são de muitas cores, ou mesmo transparentes. Duras ou macias.

Livro Leito
Bruno Munari
1993



Ao projectar os pré – livros Bruno Munari pretendia uma interacção sinestésica com o livro, favorecendo uma “leitura” não limitada a uma forma repetitiva, como nas histórias literárias acabadas, mas desenvolvesse “... um pensamento elástico, pronto a modificar-se segundo a experiência e o conhecimento. É preciso, enquanto se está a tempo, habituar o indivíduo a pensar, a imaginar, a fantasiar, a ser criativo.” (MUNARI, Bruno. 1981. *Das Coisas Nascem Coisas*. Edições 70, Lisboa. p. 235)

Na sua obra de ilustração Bruno Munari pesquisa não só as potencialidades dos diferentes materiais como aposta na interacção entre as páginas, de modo a possibilitar ao leitor explorar conceitos ligados à percepção visual como por exemplo em *Nella Nebia di Milano*, onde usa o papel vegetal de engenharia para trabalhar as transparentes.

Nella Nebia di Milano
Bruno Munari
1996
Corraini editore.



Nos últimos anos assistimos a uma expansão célere, vigorosa e contínua, e ainda em desenvolvimento, muito devedora dos progressos tecnológicos, que possibilitaram uma expansão do livro, ainda o suporte por excelência da Ilustração para a infância, mas também de um *admirável mundo novo* onde a imagem se confunde com o próprio suporte. Assim a ilustração, cuja condição carrega uma fragilidade e até efemeridade relativamente às outras artes, tem revelado uma grande capacidade de resistência.

Paralelamente a este desenvolvimento assiste-se à crescente necessidade do domínio de literacias que pensem a imagem-ilustração nas suas diversas funções: lúdicas, estéticas, formativas, etc.

A sua condição de arte construída a partir da *praxis* assenta a sua razão de ser numa proximidade, necessária, com a vida. Poderá, no entanto, estar a percorrer o mesmo caminho que a arte das vanguardas percorreu, ao abrir-se à possibilidade de ter duas vias: a autonomia do objecto artístico, quando se materializa e se torna equivalente à pintura-quadro, exposta e vendida na galeria, ou a superação dessa categoria, que a prática das vanguardas tentou, pretendendo a anulação da esfera separada da arte, distanciada e especializada. Ou seja, a ilustração, que tem uma relação de continuidade com a vida pode estar, agora, a assumir um outro papel, imitando a pintura ou o desenho, quando é exposta e vendida como objecto de arte, já que parece notório existir um crescente interesse, pelo mercado da arte, e uma ênfase no estatuto objectual da Ilustração.

Até aqui a Ilustração fez da sua fragilidade uma força, de resistência e afirmação. A sua institucionalização como arte reconhecida, muito a partir do fetichismo objectual, pode retirar-lhe idiosincrasias e até vir a retirar-lhe algum potencial transgressor.

Ao assumir uma *autonomia* artística quando se separa do (con)texto que lhe deu origem e assumir valor de “quadro” na parede da galeria, transforma-se, assim, em objecto-mercadoria. A este fenómeno crescente, em que o sistema das artes vem ganhando para si o comércio da ilustração-objecto, não é alheio o facto de se detectar um abandono do desenho vectorial/digital em favor de uma materialização objectual que convoca, inclusive, uma linguagem *retro* e o uso de técnicas “obsoletas”, artesanais, que originam séries/edições limitadas.

Abre-se, desta forma, a um nicho de mercado que explora o valor acrescentado aos objectos (quer as ilustrações, quer os próprios livros) pela aura do tempo que passa,

transformando-os em objectos de culto que adquirem, inclusive, valor museológico, como objecto artístico.

Se a passagem do tempo confere uma estetização, possibilita também a recuperação e utilização dessa estética, que se torna disponível para ser apropriada e usada como linguagem numa materialização *retro stiled*.

This is London
Miroslav Sasek, 1916 (Praga) – 1980
1959



Klas Fahlen, Buying Atsushi Hara
[Dois exemplos de ilustração *retro stiled*]



No entanto esta estetização pode também ser uma das razões que tem favorecido uma vitalidade ao livro ilustrado que, a par da componente tecnológica, tem permitido resistir à caducidade anunciada, mas não cumprida, do livro. Este, incorpora as novas tecnologias, mas tem mantido inalterável a sua matriz, o seu carácter específico de objecto que se relaciona com o humano através de uma peculiar conveniência.

No caso da Ilustração os meios digitais, mesmo não sendo o computador a ferramenta de origem, são sempre intermediários. É o corredor de ida e volta. Criadas artesanalmente ou digitalmente, são sempre mediadas pela digitalização com vista à reprodução, fim último da ilustração, e os materiais e técnicas podem assumir, deste modo, quer uma relação específica quer uma relação contaminada.

A Ilustração parece, deste modo, mais facilmente superar a discussão respeitante à frequente sobrevalorização dos meios.

A desmaterialização, que o digital permite, substitui o carácter perene da imagem-objecto por uma imagem que é, quase sempre, veículo de informação. Se isto é pode ser novo para outras artes nunca é demais salientar o facto de que na Ilustração, a

“arte-final”, ou seja, aquilo que nas outras artes é imagem-objecto, imagem-fetiche, foi sempre um meio para ser reproduzido. A reprodução confunde-se assim com o próprio objecto dispensando-o de uma função de prova.

Curiosamente é o digital que pode estar na origem de um *back to basics* a que assistimos neste início de século, a que não será, igualmente, alheio um ressurgimento do *faça você mesmo* (DIY). É frequente depararmos com ilustrações que são realizadas com papel e lápis, tesoura e cola, usando técnicas de impressão rudimentares e artesanais. É certo que na Ilustração os materiais e/ou técnicas originalmente usados, não são para “ser” mas para reproduzir. A reprodução técnica torna-os imagens de si próprios. Deste modo o novo poderá ser, também, uma (re)avaliação do antigo, onde a inovação se baseia no conhecido (colagem, fotomontagem, Cubismo, Futurismo, Dada, Surrealismo, etc.) O que é notório agora é o pragmatismo em relação à criação das imagens. Tanto os meios como os materiais são tratados como iguais e sem preconceitos (*a tool is a tool*) quer seja o computador ou o lápis.

No entanto a aproximação da Ilustração às linguagens da arte das vanguardas históricas não significa que esta se torne uma forma de apropriação que resulte em “pastiche”. Pode ser uma forma de afirmação ou até uma prática reflexiva capaz de pensar criticamente o mundo específico da ilustração em particular e mesmo da arte em geral.

Assim, ao nível da linguagem, cor, composição, narrativas, pode existir essa *familiaridade* com estilos artísticos históricos, tanto na sua apropriação, como ao nível da expressão e da linguagem. Pode ainda assumir uma atitude metalinguística e a arte ser o próprio tema.

Estas diversas abordagens são possíveis porque se constata uma *livre circulação* entre Arte e Design, arte erudita e não erudita, permitida pela perda de fronteiras rigorosamente definidas. Porque o tempo contemporâneo já não diferencia alta e baixa cultura é também possível reconhecer que a inovação e a evolução passa por reavaliações. Assim, não é de todo surpreendente que se assista a um verdadeiro *renascimento* da ilustração (Cf. Liz Farrelly & Olívia Triggs. *For Love & Money*. New Illustration. Lawrence King Publishers), nos livros para a infância, mas também em revistas, jornais, livros. Incluindo o entretenimento e a educação, a política, o multimédia ou o cinema de animação.

Ipsilon
14 de Maio de 2010



A Ilustração aparenta ser, actualmente, uma arte que se constitui como um atraente território. Podemos compará-la a um organismo que possui uma capacidade de adaptação e uma mobilidade que, além de lhe conferirem capacidade de sobrevivência conferem-lhe uma vitalidade estimulante. O seu campo conceptual é bastante flexível e essa tem sido uma das suas virtudes.

Se, como afirmamos, há uma tensão entre a inovação tecnológica e um *back to basics*, o resultado gerou uma maior complexidade e o que, eventualmente, se perdeu em capacidade comunicativa, ganhou-se em maior expressividade e, seguramente, em maior plasticidade.

Assim, a diversidade criativa é acompanhada por uma diversidade de técnicas e meios, usadas sem complexos, sobretudo por ilustradores mais novos, que cresceram já rodeados de computadores e da internet. É por demais evidente que vivemos rodeados por imagens e temos um acesso sem precedentes a imagens de todas as épocas. Trata-se de uma disponibilidade imagética, de uma *cultura visual* que não hierarquiza entre o néon publicitário e a Mona Lisa, com todas as reduções e simplificações que isso pode acarretar.

No entanto, e contra muitas previsões, assistimos ao renascimento do livro ilustrado, numa diversidade que abrange o *tradicional* livro para a infância, onde existe um forte pendor educativo. Mas a Ilustração, na sua grande riqueza e multiplicidade está também presente nos livros específicos para o ensino (manuais escolares), em publicações técnicas de ilustração propriamente dita, vocacionados para cursos de formação específica, até de carácter universitário, onde são tratadas e analisadas questões técnicas mas também conceptuais, estéticas, estilísticas.

Como já vimos a este renascimento da Ilustração está também presente uma revisitação ao passado, onde é possível detectar um aproveitamento emocional alicerçado em estilos retro, dos anos 50 e 60. Esta é uma presença nostálgica, que pode

assumir quase valor de estratégia, que cria uma identificação, uma empatia que se alicerça numa nostalgia da infância, até mesmo para quem não viveu a infância nessas décadas. Julgamos que este é um dado relevante porque referencia também a importância e a força das experiências vividas na infância.

É também deste modo que a Ilustração ocupa um lugar de referência na construção da própria infância. Assim, os livros ilustrados, quando se abrem são janelas abertas para o sonho e para a liberdade que ele permite.

A minha juventude

*Na minha juventude antes de ter saído
Da casa de meus pais disposto a viajar
Eu conhecia já o rebentar do mar
Das páginas dos livros que já tinha lido*

*Chegava o mês de Maio era tudo florido
O rolo das manhãs punha-se a circular
E era só ouvir o sonhador falar
Da vida como se ela houvesse acontecido*

*E tudo se passava numa outra vida
E havia para as coisas sempre uma saída
Quando foi isso? Eu próprio não o sei dizer*

*Só sei que tinha o poder duma criança
Entre as coisas e mim havia vizinhança
E tudo era possível era só quer.*

Ruy Belo

Há uma presença e uma importância do livro ilustrado na infância que deixa marcas. E aqui convém fazer uma ressalva para incluir também neste universo a Banda Desenhada povoada de heróis.

É muitas vezes por esta via que os livros induzem à própria experiência do desenho que, por imitação, vai povoando as margens dos cadernos diários, permitindo também deste modo fugas imaginárias da sala de aula. Mas também devemos referenciar a presença, crescente, da ilustração nos manuais escolares.

Destes diversos modos a ilustração assume muitas vezes esse papel de possibilitar um contacto com o mundo das imagens e com o mundo da arte. É efectivamente uma forma de iluminar um caminho que nos leva ao mundo das imagens, mas igualmente ao mundo do texto, assumindo essa dimensão artística entre a literatura e as artes visuais e plásticas. “A imperiosa exigência de descrever, contida nessas imagens, estimula na criança a palavra. Mas, assim como ela *descreve* com palavras essas imagens, ela *escreve* nelas. Ela penetra nas imagens. (...) A criança redige dentro da imagem. Por isso, ela não se limita a *descrever* as imagens: ela as *escreve*, no sentido mais literal. Ela as rabisca. Graças a elas, aprende, ao mesmo tempo, a linguagem oral e a linguagem escrita: os hieróglifos.”⁵

O papel da ilustração assume assim uma importância, que hoje é reconhecida, na aproximação a diferentes modos de representação possibilitando, mesmo que de modo informal, uma percepção activa, uma educação visual, que vai formando gostos e sensibilidades. Parte da subjectividade dos sentidos mas promete uma construção de conhecimento.

2. A PALAVRA E A IMAGEM

Procuraremos explorar, agora, algumas das estratégias do uso da imagem e da palavra nos livros destinados às crianças escritos e ilustrados por autores portugueses. Para o efeito, criamos critérios que nos permitirão definir e caracterizar as diversas produções para a infância quanto aos vários tipos de relação estabelecidos entre palavra e imagem, critérios esses, que descreveremos mais adiante, neste capítulo.

A consciência da complexidade das imagens que ilustram narrativas para a infância permite-nos reflecti-las e teorizá-las segundo abordagens que podem ser pedagógicas (quando adicionam informações ou normas de conduta) ou narrativas (quando nos permite a transposição dos limites impostos com intenções expressivas).

A actualidade propõe-nos, por um lado uma imagem passageira e descartável, sendo utilizada muitas vezes de forma pouco reflectida e massificada pelos meios de comunicação como a publicidade, os jogos informáticos, os cartazes, entre outros. Por outro lado, propõe-nos imagens que, pela sua complexidade, nos obrigam a

5 (BENJAMIN, 1987, pp. 241 e 242).

desenvolver competências de leitura para as podermos interpretar de forma crítica, integrando-as na construção da nossa cultura visual.

Como a imagem, também a palavra escrita nos é oferecida, em muitos contextos, de forma superficial e passageira. No entanto, palavra escrita pode, noutros contextos, conferir um carácter de permanência nomeadamente a documentos académicos, literários, políticos e económicos.

Assim, a imagem dos livros para a infância parece necessitar da palavra para se fazer entender ou justificar e, de certa forma, não ser relegada para o plano do lúdico ou da persuasão.

A literatura para a infância tem vindo a permitir que escritores, designers, ilustradores e investigadores, estudem as diversas relações existentes entre estas duas formas de comunicação - palavra e imagem - de modo a compreendê-las melhor para, assim, as poderem potenciar. Deste modo, um olhar mais demorado e atento sobre estas produções coloca a nu as estruturas complexas da sua construção, bem como a sua relação com toda a materialidade do livro (cor, formato, textura, gramagem do papel do miolo, etc.).

No entanto, a relação entre palavra e imagem nem sempre foi vista desta forma. Nas sociedades anteriores ao aparecimento da escrita, a imagem era suficiente no cumprimento das suas funções simbólicas. Debray⁶ classifica o traço como o primeiro indício da espécie humana (e as inscrições deixadas como sinais do processo de hominização). Segundo o autor, o pólo da “escrita linear” é uma continuidade da “linguagem multidimensional”, na qual o “desenho” se constitui como o ponto de partida de um percurso que resulta no alfabeto vocálico⁷. Parece ser, agora, opinião comum entre vários autores como Barthes e Anne-Marie Christin, de que, de facto, a imagem antecede o texto, também ele considerado uma espécie de imagem.

Portanto, até à invenção da escrita, pequenos esboços semânticos sobre fragmentos de osso e a sua evolução para pictogramas e mitogramas associou a imagem à produção de informação ou de comunicação utilitária. No entanto, o aparecimento da escrita levou a uma transferência da função de comunicação utilitária para a palavra, libertando a imagem dessa função e disponibilizando-a para as funções

6 (DEBRAY, Régis, 1993, p. 115).

7 *Idem*, p. 116

expressiva, representativa e poética. Neste momento, o texto assumiu-se como linguagem oficial, relegando a imagem, durante muito tempo para um papel de subordinação ao texto⁸.

A relação entre palavra e imagem é uma questão que nos acompanha desde a antiguidade clássica. A ideia de “artes irmãs”, sugerida por Horácio em *Ars Poética* (*Arte Poética, circa* ano 18 a.C.) ao referir-se à pintura e à poesia, foi utilizada durante séculos e apesar de igualar a pintura à poesia, manteve um discurso que prendeu a imagem aos conceitos de outra linguagem⁹, ou seja, a existência daquela dependeria sempre da condição de dependente. Só mais tarde, no Renascimento, nomeadamente com a famosa *Paragone* de Leonardo¹⁰ e, mais tarde, sistematicamente desenvolvida por Lessing no seu *Laocoonte*¹¹, se fará a distinção entre as duas linguagens e exporá uma objecção à tentativa de paridade entre poesia e pintura. Para este autor, ambas possuem um carácter próprio, sendo que, para ele, a poesia relaciona-se com o tempo (palavra) e a pintura com o espaço (imagem), passando a ser observada enquanto fenómeno visual.

No entanto, as teorias de Mitchell sobre a família das imagens demonstram que a imagem possui muitas qualidades que são interpretadas de diferentes formas consoante a corrente de pensamento que a faz. Para este autor, o conceito de “imagem” (semelhança) está associado a práticas sociais e culturais e, por isso, associada a diferentes tipos de interpretação. Elabora, nesse sentido, um gráfico representativo da família de imagens que varia entre o seu uso mais literal, de que são exemplo as pinturas, até noções como “imagem verbal” ou “imagem mental”. No seu gráfico (uma

8 Esta ideia ainda persiste actualmente. No entanto, o trabalho levado a cabo pelos que estudam e criam estes dois meios de comunicação tem vindo a dissolver lentamente este “preconceito”.

9 Horácio baseia a sua teoria nas considerações de Aristóteles.

10 *Paragone* é o termo pelo qual se veio a tornar conhecido o debate entre intelectuais e artistas do Renascimento Italiano, sobre a relação entre os diferentes géneros artísticos, Leonardo da Vinci foi um dos intervenientes que animou e alimentou a discussão, estabelecida, sobretudo entre Veneza e Florença, defendendo de forma irredutível a supremacia da pintura sobre todos os outros géneros artísticos. Segundo Caire Fargo, citada por Clara Orban (1997, p.9), as notas dispersas do artista foram compiladas e publicadas em 1817 por Guglielmo Manzi, tendo então surgido o termo *paragone*, que remete para o facto de Leonardo usar frequentemente o verbo “paragonare” que significa comparar.

11 *Laocoonte: um Ensaio sobre os Limites da Pintura e da Poesia* (1976). Esta obra foi escrita por Lessing em 1766.

espécie de árvore genealógica da imagem), distingue os diversos discursos possíveis associando-os à Psicologia, à Linguística, à História da Arte, etc.¹².

Para este autor, a ilustração encontra-se associada à “imagem gráfica”, uma vez que possui materialidade (cor, linhas, textura, suporte, etc.) e uma intenção na sua concretização das coisas do mundo material ou do mundo das ideias. Trata-se, portanto, de uma imagem representada que evoca, através da referida materialidade, a presença de algo ausente.

Por conseguinte, para Mitchell, o livro infantil é único como forma de comunicação, uma vez que é capaz de conter, por um lado, a materialidade da ilustração (imagem gráfica) e, por outro lado, o texto (imagem verbal) desprovido dessa materialidade.

É nesta relação de dependência/existência do texto e da imagem que o ilustra, que Gil Maia centra algumas das suas reflexões e estudos. Para este autor, a ilustração inventa para nos fazer confundir a percepção com a interpretação sempre que faz as suas apresentações. Ela “verte o tempo no espaço, isto é, espacializa o tempo, (...) confunde a percepção e a interpretação (...) introduz o espanto na leitura. Acorda a luz. Acorda com luz (...) a ilustração lida com o ilegível, aquilo que se oferece e escapa aos sentidos”¹³.

Nelson Goodman (1976) afirma *que a alma da representação é a denotação*¹⁴. Assim, o aspecto mimético associado ao espaço figurativo do Renascimento, considerado verdadeiro e natural, foi substituído pela ideia de convencionalidade quer do texto, quer da imagem. E neste sentido, a ilustração de livros infantis é completamente convencional, uma vez que, para que uma criança apreenda a narrativa, é necessário que aprenda os códigos da escrita e os da imagem. Pois, apesar de ambos recorrerem a códigos convencionais, texto e imagem apresentam qualidades e potencialidades diferentes. O estudo destas características vem sublinhar a ideia que

12 Mitchell divide o seu esquema em cinco partes: “imagem gráfica” onde inclui a pintura e a escultura; “imagem óptica” associada aos espelhos e às projecções; “imagem perceptível” referente a dados de ideias e fenómenos; “imagem mental” que abarca os sonhos, as memórias e, finalmente, “imagem verbal” que inclui metáforas e descrições.

13 (MAIA, 2002,p. 3).

14 (GOODMAN, 1976).

ambos se completam e, por isso, devemos focar a nossa análise na forma como ambos interagem.

Uma outra autora que aborda a relação das palavras e das imagens e cujas reflexões são de extrema pertinência para este trabalho é Clara Orban. A autora defende que estão implicadas interconexões e que o interesse desse estudo se centra precisamente no hiato existente entre as duas formas de representação, espaço esse, identificado em modelos estruturalistas e posteriormente estruturado em métodos pós-estruturalistas, e que corresponde ao que Derrida designa de *Trace* (“espaço entre”).

Ao “combinar” as artes, os ilustradores estão a operar no referido *Trace*, na fenda, estão a criar num espaço que medeia a palavra e a imagem, obrigando-nos a recorrer e a desenvolver formas de descodificar as mensagens que elas veiculam.

A pertinência destas questões serviu também projectos de vanguarda que, através da utilização de várias técnicas, levaram inúmeros artistas Futuristas e Surrealistas a expor a referida *trace* semiótica. São exemplo do que acabamos de mencionar as palavras em liberdade, a colagem, os caligramas e as palavras escritas nas telas. Neste contexto, Apollinaire desenvolve projectos no âmbito da poesia visual (pictórica) e artistas Futuristas e Surrealistas exploram o potencial icónico da poesia. A colagem, diferentemente utilizada por Cubistas, Futuristas, Dadaístas e Surrealistas, tornou-se fundamental no território da palavra e da imagem.

Foram estas vanguardas que derrubaram a ideia secular de que a imagem figurativa estaria exclusivamente associada ao seu aspecto mimético¹⁵.

Neste estudo, não nos interessa a oposição ou a disputa entre imagem e palavra, interessa-nos, pois, a narrativa verbo-visual do livro infantil que é uma construção espaço-temporal. Assumiremos o código verbal e o código visual como duas formas distintas de representação que podem ser aplicados simultaneamente, uma vez que promovem um modo complementar de comunicação.

A condição de existência da ilustração, sempre inter-dependente de palavras ou ideias, permite-nos adoptar diferentes perspectivas e fazer diferentes leituras sobre a relação das palavras e das imagens nas obras por nós analisadas. Procuramos, neste

15 O espaço figurativo renascentistas instituiu a forma naturalista como a verdadeira forma de representar. Mas, por se tratar de uma representação convencional, quer na sua produção, quer na sua recepção, ela é apenas uma forma possível de representação a que não poderemos atribuir uma aura de verdade.

trabalho, uma estrutura e uma terminologia capazes de reunir todas as especificidades da referida relação, que nos permita construir tipologias facilitadoras da sua análise.

Assim, utilizaremos a terminologia, narrativa paralela, narrativa interdependente e livro de imagens, proposta por Barbara Jane Necyk na sua tese de mestrado "*Texto e Imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo*"¹⁶. Consideramos que, consoante o tipo de relação que a imagem estabelece com o texto, a narrativa que produz pode ser "**paralela**", quando a história é narrada em simultâneo pela imagem e pelo texto (implicando a compreensão da narrativa em duplicado), ou pode ser denominada de "**narrativa interdependente**", se existir uma interacção entre texto e imagem que amplifique mutuamente o significado destes dois meios de comunicação¹⁷. Quando o livro não apresenta texto escrito será denominado "**livro de imagem**". Esta categoria interessa-nos para melhor entendermos como é que em livros unicamente de imagens é evocada a narrativa.

Não esqueçamos que o caminho percorrido pela ilustração para conseguir igualar o seu estatuto ao do texto e até mesmo assumir o comando da narrativa, foi muito longo e difícil. De facto, a literatura para a infância teve origem na tradição oral e em todo o processo da sua transição para o suporte livro, a ilustração foi a última a conquistar um espaço.

Actualmente já não se questiona o estatuto da ilustração, mas antes, estruturam-se formas de relação entre o texto verbal e o texto visual.

O *corpus* seleccionado para este capítulo considerou os livros de texto ficcional, narrativas destinadas à infância, e que verificam a co-existência de texto e de imagem (livros de "narrativa interdependente"). Foram, portanto, excluídos os livros didácticos e escolares e os livros de imagens.

Integram este trabalho exemplos publicados a partir de 1950 cujos autor e ilustrador são portugueses.

16 Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Design do Departamento de Artes & Design do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design.

17 As narrativas interdependentes são de certa forma teatrais. As ilustrações apresentam ambientes cenográficos que apresentam o espaço da acção e personagens que através das suas vestes, atitudes e expressões dão informações preciosas ao leitor.

O nome de Maria Keil surge como rosto de mudança, pensando, de forma pioneira, não só na ilustração, mas também as relações gráficas e pictóricas que esta estabelece com o texto verbal, responsabilizando-se, frequentemente, quer pela ilustração, quer pelo arranjo gráfico dos livros, que assina. Assim, cria em 1953 “Histórias da minha rua” (fig.1) ensaia diferentes propostas de colocação de texto na página de modo a tirar maior partido da relação formal e/ou de sentido entre texto e imagem.

Esta atitude garante, discretamente, pelo pioneirismo, a sua integração no contexto do modernismo português

Fig. 1 Histórias da minha rua
Autor: Maria Cecília Correia
Il. Maria Keil
1953



Consideramos, então, os livros que privilegiam uma relação directa entre texto e imagem e que pressupõem a coexistência de texto e de imagem e, como referimos anteriormente, abordaremos algumas questões ligadas à tipologia *livro de imagens* cuja produção é conseguida sem o recurso à palavra e cuja existência de história está depende da sua leitura, verbalização ou escrita. Ou seja, o texto que não surge impresso está implícito.

O livro de imagens é uma proposta narrativa que estabelece, por um lado a autocrítica da literatura infantil e, por outro lado, questiona as clássicas funções do texto.

Fig. 2 Uma menina que tem uma estrela e
mais os seus amigos
Autor: José Sacramento
Il. Soares Rocha
1982
Comunicação



Neste sentido, o livro “*Uma menina que tem uma estrela e mais os seus amigos*”, ilustrado por Soares Rocha em 1982, apresenta ilustrações que se enquadram em diversas tipologias, uma vez que em algumas páginas coexistem texto impresso e

imagem, noutras apenas imagem e noutras, ainda, o texto funciona como imagem através de recursos tipográficos dispostos de maneira peculiar na página. E é para a análise da última situação proposta (fig.2) que reside o interesse em evocar estratégias utilizadas nos livros de imagens.

Na fig.2 visualizamos uma página dupla que divide a acção em quatro momentos que apontam para uma sequência da acção. Nos dois primeiros momentos, o ilustrador desenha letras e números de forma a reforçar a ideia de descolagem, acção essa, denunciada também pelo aumento de fumo à volta do foguetão.

Nas cenas apresentadas, o ângulo de visão mantém-se fixo e descreve uma sequência que termina quando o foguetão desaparece no infinito e que, possivelmente, poderia substituir a frase “ O foguetão descola rumo ao espaço”. No entanto, fica em aberto a possibilidade de cada leitor poder criar a sua própria interpretação e o próprio texto da história.

Assim, a sua capacidade narrativa é utilizada em cada cena e, em particular, na sequência das cenas apresentadas. Aqui, a relação estabelecida entre texto e imagem é de complementaridade, servindo para ordenar a estrutura narrativa e fechar, de certa forma, os seus possíveis sentidos.

No exemplo, a relação texto e imagem dá-se *a posteriori*, após a visualização da imagem, no momento em que o leitor cria a sua interpretação da história. Assim, se por um lado, a imagem lhe vem abrir várias possibilidades de interpretação, por outro lado, o texto fecha-a e delimita-a.

No caso dos livros de imagens, o texto é encarado como a necessidade de transposição da narrativa imagética para a narrativa discursiva, só que não tem que ser forçosamente verbalizado. Este tipo de produção exige um trabalho arrojado ao nível da criação de estratégias gráfico-visuais por parte dos designers e ilustradores, no sentido de fornecer todas as informações que geralmente são fornecidas pelo texto. Quer se trate de uma história já conhecida, quer se trate de uma nova narrativa, é fundamental a exploração da capacidade narrativa das imagens através de sequências de cenas e de jogos visuais.

No caso dos livros que possuem uma relação directa entre texto e imagem, existe uma disposição física de texto e imagem em conjunto e em simultâneo. A apreensão deste tipo de narrativa por parte do receptor depende das duas narrativas.

Fig. 3 A menina Gotinha de Água
Autor: Papiniano Carlos
Il. Joana Quental
Campo das Letras
1999



Deste modo, na **narrativa interdependente** é possível criar subcategorias dependendo do tipo de relação que o texto estabelece com a imagem na disposição gráfica que assume na página, sendo que o seu desenvolvimento significativo reside na sua capacidade de forçar a coesão entre as duas formas de narrativa.

No caso da “A menina Gotinha de Água”, ilustrada por Joana Quental em 1999 (fig.3), por exemplo, a personagem é representada três vezes nas duas folhas que se expõem ao nosso campo visual numa sequência temporal e espacial, à semelhança de um filme que vemos numa tela de cinema. A menina salta de pedra em pedra e, ora ocupa a parte inferior da página (onde toca as pedras e se impulsiona para cima), ora ocupa a parte superior da página (destinada à atmosfera, representada pelo branco da página). A zona superior da dupla página suporta, na sua atmosfera, o texto impresso em colunas. Sempre que a menina se eleva no ar, ocupa os espaços que medeiam as referidas colunas de texto, convidando os olhos do leitor a saltar junto com ela.

Não menos importante a este trabalho de integração são os recursos expostos no que chamamos de materialidade do livro impresso (aspecto gráfico, formato, material de suporte, cores, texturas, entre outros) e o design com as suas estratégias para conduzir a recepção das narrativas dá a oportunidade ao leitor de contactar com a leitura de diversas maneiras.

Felizmente muitas editoras têm vindo a criar livros para a infância como projectos de corpo inteiro, desenvolvidos de forma estruturada por equipas de profissionais que integram ilustradores, designers e escritores, bem como, e curiosamente, as próprias editoras, que se incluem neste mecanismo e cumprem o importante papel de gerir todo o processo e recursos¹⁸.

18 Actualmente, nestes projectos ilustrador e escritor são muitas vezes a mesma pessoa.

Actualmente, o design é responsável por soluções inovadoras criadas e que unem a abstracção da história à materialidade do livro em papel. A familiaridade entre os dois meios de comunicação levou a uma progressiva mistura entre eles, resultando em projectos visuais mais maduros e capazes de romper a estética do lugar-comum das histórias infantis.



Fig.4: *A princesa da chuva*
 Autor: Maria Ducla Soares
 Il. Cristina Malaquias
 1984
 Plátano

Para Chartier¹⁹, a materialidade e o design, quer gráfico, quer do próprio objecto – livro –, ou mesmo quer pela forma como este é lido, influenciam definitivamente a sua recepção. Todos os aspectos visuais do livro infantil influenciam a forma de o ler. Assim, Cristina Malaquias propõe em “A princesa da chuva” de 1984 (fig.4) que o leitor percorra a dupla página da esquerda para a direita (ao contrário do que acontece na ilustração da fig.3, onde é sugerido um percurso da direita para a esquerda, quer pela posição da menina, quer pela forma que ela é cortada ao entrar ou ao sair do nosso campo visual). Aqui, rei e rainha foram colocados no canto inferior da página do lado direito apresentando-se em grande plano, onde acenam em despedida da princesa que, por sua vez, desaparece por cima da mancha gráfica do texto, no canto superior da página situada do lado direito. Os nossos olhos percorrem, assim, o livro da direita para a esquerda e de baixo para cima, contrariando, de certa forma, a regra Ocidental de leitura.

O livro infantil permite, portanto, o exercício de disposição de todos os elementos gráficos, que passam quer pelos elementos tipográficos, quer pelas ilustrações. Portanto, o design explora a utilização da dimensão pictórica e gráfica do texto esbatendo antigas fronteiras.

19 “Contra a abstracção dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem a sua leitura, a sua audição ou a sua visão participam profundamente na construção dos seus significados”. (CHARTIER, Roger, 2002, p. 62).

A referida utilização da dimensão pictórica e gráfica do texto pode ser ilustrada pela fig.6 (ilustração que integra o livro “O elefante não entra na jogada” ilustrado por Zé Paulo em 1985), onde somos confrontados com a fuga de uma das personagens da ilustração que se apresenta na cabeça da página para a parte inferior da mesma. O cão, que momentos antes estaria junto ao gorila (indício deixado por uma nuvem de pó – recurso característico da BD e os filmes de animação - que o acompanha durante a sua fuga) corre pelo meio do texto, empurrando-o para a esquerda.

Fig.6 O elefante não entra na jogada
Autor: António Torrado
Il. Zé Paulo
2003 (6ªed)
ASA



O designer de livros infantis faz dos textos ilustração procurando sempre a sua legibilidade, na medida em que o desenho da letra, o entrelinhamento, as hastes, etc., são responsáveis por uma maior ou menor influência nos processos de leitura. Assim, “o escritor veria sempre o seu texto, manuscrito ou dactilografado, vertido numa nova forma: pelo formato, pela mancha gráfica, pelas fontes e corpos tipográficos e por todo um conjunto de recursos e meios que transportam a obra de um espaço cénico para outro”²⁰.

Deste modo, é também fundamental a este trabalho considerar a tipografia. Durante séculos, a tipografia²¹ foi entendida como uma forma de escrita padronizada destinada a transmitir e registar ideias e/ou informações. Esta concepção foi contestada

20 (MAIA, 2002, p. 5).

21 A tipografia foi encarada durante muito tempo como “uma forma de escrita padronizada, inventada apenas para registar e ‘transmitir’ melhor ideias, pensamentos e discursos originalmente verbais, através de um processo de produção em massa de impressos, geralmente de papel, sendo o produto final publicado num grande número de exemplares, sob a forma de livro, jornal, cartaz, folheto, etc. A função primordial da tipografia seria então apenas instrumental, dedicada à difusão genérica de informações, gravadas de uma forma perene sobre suportes planos em grande escala”. (CAUDURO, F. V., 1998, pp. 56-67).

por poetas e artistas nos finais do século XIX, momento em que a litografia de grande formato foi alvo de grandes incrementos e possibilitou a impressão de posters de rua, tendo sido aproveitada pelo movimento *Art Nouveau*, por artistas como Toulouse Lautrec, Aubrey Beardsley (fig.8), Will Bradley (fig.7), entre outros para produzir formas gráficas impressas mais apelativas e expressivas do que as conseguidas pela tipografia tradicional.



Fig.7
Will Bradley



Fig.8
Aubrey Beardsley

Na década de 60, alguns designers suíços quebram a monotonia do design padronizado e neutro conseguido através da tipografia que materializava critérios de maior legibilidade, uniformidade descrição e redundância do traço e propõem alternativas mais descontraídas que retornam à ornamentação, ao simbolismo, ao humor e a alguma improvisação²².

Foram, então, criados posters e publicações que confundem propositadamente a clássica distinção entre texto e ilustração. Segundo Lupton e Miller²³, foram incentivados os usos de símbolos gráficos “inúteis” com o intuito de aumentar as possibilidades expressivas e interpretativas, tanto dos designers como dos leitores.

Actualmente, o referido movimento de rejeição ao funcionalismo transformou-se em múltiplas correntes estilísticas denominadas pós-modernistas (estilos punk, grunge, techno, entre outros), que procuram, através de um enorme ecletismo das suas fontes, da valorização de ruídos e impertinências visuais e da utilização das tecnologias ou das técnicas mais ancestrais, soluções aparentemente caóticas e anárquicas, mais ou menos intuitivas.

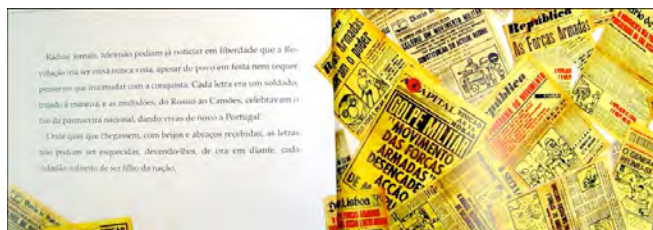
22 Este espírito de rebeldia com as teorias desconstrutivistas produz os primeiros teóricos do design pós-moderno nos EUA, ganhando adeptos em alguns locais da Europa, nomeadamente em Londres, Holanda e Espanha.

23 (LUPTON, E. & MILLER, J.A., 1996, p. 7-9).

Tais princípios trouxeram inevitavelmente soluções inovadoras, libertadoras e, muitas vezes, provocadoras, que vieram estimular a produção de soluções cada vez mais ricas e críticas.

Já na década de 30, Tschichold²⁴ vê na tipografia uma prática de escrita que era eminentemente social, contextualizada, suportada pela tecnologia e aberta a soluções criativas e inovadoras do tipógrafo (considerado, por este autor, um intérprete mediador entre os autores do texto e os leitores). Considera também a tipografia uma prática de *escrita híbrida*, interpretativa e polissêmica e, por isso, inicia-se na plasticidade das letras muito antes que os desconstrutivistas e pós-estruturalistas o postulassem. Deste modo, o design tipográfico passa a ser uma valiosa prática retórica, criativa e inovadora, fazendo cair por terra a centenária tipografia da invisibilidade, a face visível do logocentrismo²⁵.

Fig.9 A revolução das letras: o 25 de Abril explicado às crianças Autor: Virgílio Vieira Il. Fedra Santos 2004 Campo das Letras



Na actualidade vemos, em alguns contextos, a tipografia ser deliberadamente utilizada para converter significados. Assim, na fig.9 o texto impresso transmite a mensagem codificada não só por meio do alfabeto, mas também, através do efeito visual produzido, é capaz de criar significados simbólicos, assumindo-se no mesmo plano da imagem.

Fig.10 O búzio de Nacar Autor: Carlos Correia Il. Jorge Colombo 1981 Vértice



24 TSCICHOLD, Jan (1935).

25 O logocentrismo considera que a letra impressa deve espelhar neutralidade, transparência, na condição única do conteúdo textual.

Jorge Colombo experimenta em “O búzio de Nácar” (fig.10), ilustrado em 1981, um recurso normalmente utilizado pela BD – o balão de diálogo – que contém a onomatopeia “TRRRRIIM”. A aproximação à BD é actualmente reconhecida socialmente enquanto forma literária e comunicacional e, por isso, facilita a descodificação da imagem pelo leitor.

O texto não nos diz que tipo de som sai do búzio, mas a imagem associa-o ao toque de um telefone. Graficamente, o ilustrador também conseguiu transmitir ao leitor a vibração e intensidade do toque, utilizando para o efeito a repetição de letras contornadas a preto e preenchidas por um *degrade* de tons azulados.

O livro infantil recupera a forma da letra e o uso do alfabeto como elemento gráfico de valor semântico e a sua recepção verbo-visual pode acontecer a vários níveis. Na grande maioria destas produções a tendência é considerar o texto como imagem e potenciá-lo na sua dimensão gráfica e pictórica, quer se tratem de diálogos, quer se tratem de letras transformadas em personagens da história.

Em “A Revolução das Letras: o 25 de Abril explicado às crianças” ilustrado por Fedra Santos (2004) observa-se como o texto se transforma em imagem, ganhando o corpo das personagens (figs.11 e12). As letras ganham forma humana (olhos, nariz, boca, braços, pernas e roupas), e realizam a acção descrita no texto. As letras antropomorfizadas tocam trompete e falam em megafones como personagens humanas.



Fig.11 *A revolução das letras: o 25 de Abril explicado às crianças*
 Autor: Virgílio Vieira
 Il. Fedra Santos
 2004
 Campo das Letras



Fig.12 *A revolução das letras: o 25 de Abril explicado às crianças*
 Autor: Virgílio Vieira
 Il. Fedra Santos
 2004
 Campo das Letras

Na fig.12, o designer procura que a inserção do texto estabeleça uma forte relação de cumplicidade com toda a imagem (que não tem limites, ocupando todo o nosso campo visual). O texto, surge colocado na página em cima das luzes produzidas pelos holofotes do quartel general. Como se, sem a sua luz, nós leitores, não conseguíssemos ver a agitação das letras no quartel. Permite-nos também “ouvir” os gritos do coronel, uma vez que as palavras por si proferidas sobressaem no corpo através do recurso a letras com um corpo muito maior do que as do restante texto.

A partir de jogos tipográficos, o designer não só incute maior intensidade e ritmo à história, como faz com que texto e imagem se relacionem de forma mais íntima e harmoniosa de maneira que a disposição gráfica da página pode, dentre as suas múltiplas leituras ser apreendida num mesmo enunciado.

Por conseguinte, o trabalho gráfico é responsável por sublinhar e marcar um certo ritmo que, ora cunha a sua presença numa só página, ora nas duas, instaurando “a linha como palco para um sem fim de malabarismos que retêm o olhar e interferem nos ritmos de leitura, transformando os carreiros de grafemas, que compõem os textos, em imagens”²⁶.

Não de menos importância para o presente estudo são alguns aspectos materiais do livro, como a forma, o formato e a mancha gráfica do livro (disposição do texto e da imagem), na medida em que a potencialidade do livro produzido no suporte impresso situa-se no convite feito à criança para a sua decifração material que se encontra impregnado de mensagens simbólicas.

O livro infantil utiliza a seu favor a força da própria forma, explorando os formatos diferenciados, a impressão em policromia, a alta gramagem do papel do miolo e da capa, ilustrações no interior e no exterior, etc.

Segundo Nodelman²⁷, as nossas respostas às histórias dos livros infantis são influenciadas pela aparência física desses materiais, mesmo antes de lê-los. O design do livro é a primeira impressão que temos dele.

O tamanho do livro tem influência na forma como estabelecemos uma relação com o livro e com a narrativa que ele contém. Esperamos, por isso, que livros de grande formato apresentem soluções visuais com maior impacto e que livros de menores dimensões nos transmitam uma sensação de grande intimidade e delicadeza.

26 (MAIA, 2003, p. 148).

27 (NODELMAN, 1988, pp. 83-84).

Um livro de forma regular propõe soluções distintas de um livro irregular (por exemplo, em forma de casa ou de navio). Os formatos regulares impõem diferentes restrições aos ilustradores e aos designers e, conseqüentemente, geram respostas distintas.

Manuela Bacelar experimenta, em “Era uma vez a Bublina” (figs.13 e 14), a utilização de um cortante na cabeça do livro. A forma que sobressai aproxima-se de uma semi-circunferência que não só encima a capa do livro, como também todo o seu miolo. A utilização do cortante obrigou à utilização de um cartão bastante grosso para aumentar a sua resistência. Este espaço semicircular serviu para a ilustradora destacar momentos das acções que vão sendo narrados quer pela ilustração, quer pelo texto. O leitor é tentado pela imagem que aí se apresenta e a tendência é, após a leitura do texto (apenas uma pequena frase por cada página dupla), olhar para o topo da página, controlando, de alguma forma, o trajecto que os olhos do leitor fazem pelas páginas deste livro.



Fig.13 e Fig.14
Era uma vez a Bublina
Autor: Manuela Bacelar
Il. Manuela Bacelar
1996
Desabrochar

O livro “O que vestimos?”, ilustrado por Rui Truta em 1999 (fig.15), é um exemplo curioso, uma vez que ele simula um formato irregular. Isto é, a ilustração apresenta uma cercadura branca que delimita o espaço da acção. Esta cercadura simula, aparentemente, uma máscara rectangular, cuja linearidade é interrompida quer pela invasão desse espaço pelo pé do rapaz (na página do lado direito), quer pela sapatilha da página oposta. Também no topo da cercadura do lado direito algo interrompe a geometria da cercadura, que parece ter sido rasgada, faltando-lhe agora um bocado. Trata-se de um *trompe l’oeil*, que não só sugere um formato irregular, como também é utilizado como recurso plástico para a colocação do personagem no cenário e para destacar as peças do vestuário.

Fig.15 O que vestimos
 Autor: Isabel Barbosa
 Il. Rui Truta
 1999
 Desabrochar



A relação entre o formato do livro e o espaço de acção é baseada na premissa de que o formato horizontal possibilita maior descrição do espaço da acção e que o espaço vertical deve ser ocupado pela figura humana.

Nos livros em que existe uma relação de maior altura do que largura, o ilustrador tem menos hipóteses para descrever o ambiente, originando uma maior concentração do leitor na personagem.

Soares Rocha apresenta-nos, em *“Joaninha à janela e outras histórias”* (1980) (fig.16), um halterofilista que exhibe em primeiro plano os seus músculos e, lá a trás, num plano mais distante um homem chama a atenção do leitor para essa personagem. O ambiente de circo é-nos dado não só pelas indumentárias que ambos vestem, o artista e o apresentador como por um pequeno apontamento de uma delimitação circular do chão, sugerindo a arena ou palco da actuação.

O ilustrador aproveitou a verticalidade da folha para descrever visualmente as personagens e, apesar da falta de espaço, conseguiu contextualizá-los. A acção passa-se no circo.

Fig.16 Joaninha à janela e outras histórias
 Autor: António Torrado
 Ilustrador: Soares Rocha
 1980
 Livros Horizonte



Nos livros em que a ilustração ocupa as duas páginas do nosso campo visual, a tendência é focar a relação entre as personagens e o ambiente que as rodeia (o ambiente pode contar muito sobre a personagem). Manuela Bacelar descreve

visualmente o cenário onde se desenrola a acção em “História da Égua Branca” (1986) (fig.17).



Fig.17 *História da Égua Branca*
 Autor: Eugénio de Andrade
 Il. Manuela Bacelar
 1986
 ASA

O formato da página também influencia a forma como olhamos as ilustrações. Nem sempre uma página vertical possui ilustrações que ocupam esse espaço - o ilustrador pode utilizar a dupla página e propor uma ocupação do espaço no sentido horizontal ou, então, ocupar somente a parte inferior da página vertical como fez Carlos Barradas em “Histórias com juízo” (1977, 3ªed.) (fig.18).



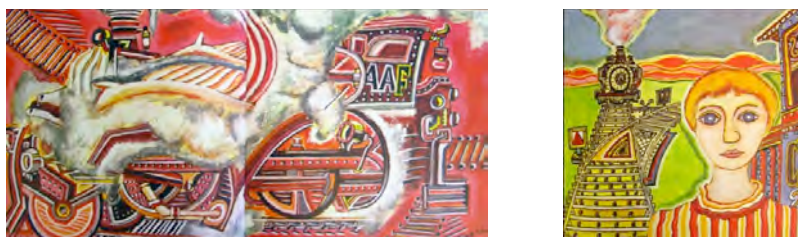
Fig.18 *Histórias com Juízo*
 Autor: Mário Castrim
 Il. Carlos Barradas
 1977 (3ª ed)
 Plátano

O formato quadrado é muito comum neste tipo de produção para a infância (figs. 19 e 20). O quadrado estabelece uma proporção igualitária entre altura e largura, o que gera uma espacialidade diferenciada para a disposição de textos e imagens. No entanto, quando utilizamos a dupla página deste formato, conseguimos uma visualização horizontal.

Fig.19 Moushi, o gato de Anne Frank
 Autor: José Jorge Letria
 Il. Danuta Wojciechowska
 2006 (4ªed)
 ASA



Fig. 20 A Locomotiva Tchaaf
 Autor: Carlos Correia Il.
 Francisco Relógio 1980
 Campo das Letras



Por fim, iremos analisar as interações semânticas entre texto e imagem a partir da ocupação de ambos na mancha gráfica²⁸. Deste modo, consideramos a mancha gráfica composta pelo texto impresso e pela ilustração. No caso dos livros para a infância, a ilustração pode aparecer como uma figura sobre um fundo ou pode constituir o próprio fundo, propondo várias relações espaciais com o texto (com palavras, blocos de parágrafos e colunas de texto). A forma como texto e ilustração são dispostos na folha, produz significados na sua relação, ou seja, o aspecto espacial influencia o aspecto semântico.

Os espaços em branco (livres de ilustração) dirigem, muitas vezes o lugar das palavras. Para Nodelman²⁹, a relação física do texto com a imagem é frequentemente menos significativa do que a do espaço em branco com a imagem.

A relação espacial entre texto e imagem determina os processos de leitura e visualização das imagens, uma vez que algumas disposições favorecem maior integração visual. Por exemplo, quando texto e imagem estão visualmente integrados tende-se a apreendê-los de forma diferenciada daquela em que se apresentam separados.

Neste sentido, consideramos diferentes ocupações espaciais do texto e da imagem: a) ilustração numa área separada do texto; b) ilustração aplicada parcialmente

28 Definimos mancha gráfica como a parte impressa de qualquer trabalho gráfico, por oposição às margens e às zonas brancas
 29 (NODELMAN,1988, p. 53).

unida ao texto; c) o texto colocado de modo a relacionar-se com a forma da ilustração e, finalmente, d) o texto aplicado dentro da área da ilustração.

Os primeiros livros destinados à infância propunham que a ilustração fosse aplicada numa página separada da do texto. Nessa altura, era comum o texto ser em maior quantidade do que a imagem, facto que associado a dificuldades técnicas de impressão justificavam as aparições escassas da ilustração. No entanto, os avanços dos processos de impressão, nomeadamente da litografia, permitiram que, nos finais do século XIX, a rigidez que até então se impunha pudesse ser quebrada. Hoje em dia, esta tipologia ainda é aplicada (fig.21) e, embora texto e imagem se apresentem separados não significa que tenham exclusivamente uma relação de “narrativa paralela”, pode igualmente ser uma “narrativa interdependente”.

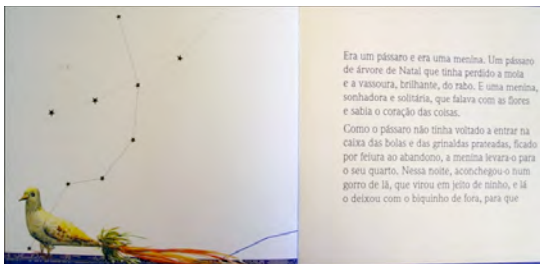


Fig.21 *A Menina que Roubava Gargalhadas*
Autor: Inês Pedrosa
Il. Júlio Pomar
2002
Quetzal

Quando a ilustração surge aplicada em parcial união com o texto (fig.22), ocupa uma área delimitada num rectângulo, mas sempre dentro da mancha de texto. Isto é, parcialmente unida ao texto. Assim, Leonor Praça opta por colocar o rectângulo que contém a ilustração na parte inferior do livro, coincidindo os seus lados às margens que delimitam o texto.



Fig.22 *A janela do meu relógio*
Autor: Manuel Ferreira
Il. Leonor Praça
1976
Plátano

A configuração dos referidos rectângulos pode variar, podendo surgir também rectângulos largos (fig.23), rectângulos compridos (fig.24) e rectângulos e uma configuração em “L” (fig.25).

Fig.23 A janela do meu relógio
 Autor: Manuel Ferreira
 Il. Leonor Praça
 1976
 Plátano



Fig.24 Alice no País das Maravilhas
 Autor: Soçedade Martinho da Costa (adapt.)
 Il. Rui Pimentel
 Publicações Europa América



Fig.25 Alice no País das Maravilhas
 Autor: Soledade Martinho Costa (adapt.)
 Il. Rui Pimentel
 Publicações Europa América



A terceira forma de relação espacial verifica-se quando o texto se relaciona com a forma da ilustração. Assim, o texto “abraça” a imagem desenhada por Carla Pott em *O Menino Gordo* (fig.26). Aqui, estabelece-se um elo visual entre o elemento verbal e o textual – texto e imagem apresentam-se visualmente unidos – evidenciando-se, deste modo, a dimensão gráfica do texto. Nesta situação o texto intermedeia a ilustração, surgindo entre partes da ilustração.

Fig.26 *O Menino Gordo* Autor:
 Viale Moutinho
 Il. Carla Pott
 2001
 Gailivro



No entanto, o texto pode também circundar a ilustração como uma linha que reproduz a sua forma. A capa do livro anteriormente referido é um bom exemplo desta situação (fig.27) a ilustradora coloca o título do livro por cima da cabeça do menino como se a linha de texto viesse reforçar pela sua curvatura a ideia de redondo, de gordo.



Fig.27 *O Menino Gordo*
 Autor: Viale Moutinho
 Il. Carla Pott
 2001
 Gailivro

Um outro modelo de aplicação entre texto e imagem é a que coloca a ilustração de fundo, ocupando toda a página até ao sangramento³⁰. Neste caso, o texto fica necessariamente dentro do espaço da ilustração.

Em “Aquela nuvem e as Outras” (fig.28) ilustrado por Júlio Resende, o texto foi colocado em bloco por cima da imagem. No entanto, ao analisarmos outras obras verificamos que as possibilidades de colocação do texto são inúmeras, nomeadamente pode ser colocado alinhado, centrado, em linha, seguindo a forma da ilustração à semelhança do exemplo que fornecemos anteriormente.

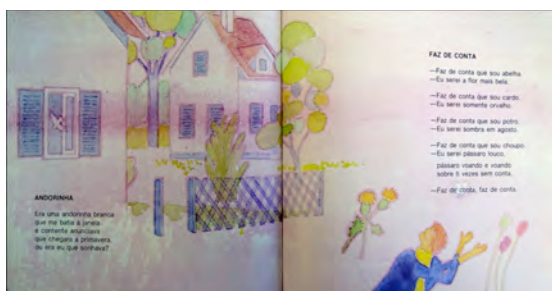


Fig. 28 *Aquela nuvem e as outras*
 Autor: Eugénio de Andrade Il. Júlio Resende
 1998 (6ªed.)
 ASA

30 *Sangria*: Toda imagem, bnday ou elemento sobressalente que ultrapassa as áreas de corte. Tem função única de não deixar filetes no trabalho após realizado as etapas de cortes e dobras. *In*, http://www.artlaserdigital.com.br/?page_id=55 (consultado a 20 de Fevereiro de 2011)

Para concluir, gostaríamos de sublinhar que as formas de aplicação de texto e imagem que acabamos de expor surgem, em muitas edições, de forma mista, enriquecendo leituras, potenciando o seu poder junto do leitor.

Ao longo do tempo tem-se vindo a assistir a uma diminuição da quantidade de texto em detrimento de um aumento de quantidade de ilustração. Progressivamente, a ilustração deixa de ser uma eventualidade e passa a integrar a estrutura do livro e da história.

A relação entre palavra e imagem no livro infantil português, a partir da década de cinquenta, é explorada ao máximo pelos ilustradores e designers que, usando toda a liberdade na disposição dos elementos tipográficos em conjunto com a imagem, criam uma determinada disposição gráfica que é, muitas vezes, apreendida como um todo. O progressivo domínio das dimensões gráfica e pictórica do texto por parte destes profissionais, tem vindo a diluir os limites entre o código escrito e o código imagético, colocando progressivamente as produções nacionais a par das mais sofisticadas produções estrangeiras.

Não podemos esquecer ou negligenciar o facto de, neste tipo de produção, a ilustração viver associada às criações literárias. Por isso, escritores e ilustradores, preparam juntos leituras capazes de transformar estruturas ideais e formas mentais em 'poemas' [cumprindo uma função poética]. E Isabel Calado acrescenta que " a ideia de dialéctica jogada na relação texto-imagem, não exclui a hipótese de esta função estar também presente nas imagens isoladas, independentes de outras linguagens associadas à mensagem a transmitir"³¹.

Na certeza de que os leitores (crianças) acedem naturalmente à poesia dos textos visual e verbal³² sem precisarem de ultrapassar os limites impostos pela sua estrutura, Álvaro Magalhães confirma, a partir da sua experiência, que a infância é uma etapa poética por excelência, não enquanto género literário, mas enquanto sensibilidade e delicadeza da percepção do mundo "A tal que torna visível o invisível (o essencial) porque exprime não a aparência do real mas as suas pulsões fundamentais e as suas leis mais secretas"³³.

31 (CALADO, 1994).

32 "As crianças são, pois, os fiéis depositários do poético e têm em si a poesia, mais do que a amam, como é costume dizer. Daí a sua naturalmente boa relação com a poesia, para a qual quase sempre se manifestam disponíveis" (MAGALHÃES, 1999).

33 (MAGALHÃES, 1999, p. 10).

Múltiplos são os pontos de vista dos que teorizam as produções gráficas para a infância e que nos fazem sentir o pulsar e o poder das palavras e das imagens. São estes testemunhos que fazem derrubar o preconceito dos que pensam que ilustrar é somente tornar mais legível um volume de texto, infelizmente, ainda entendido por muitos como um aborrecimento³⁴.

Com efeito, para Ângela Melo, “a ilustração não é definível como entidade autónoma, mas existe em função de ou por referência a uma outra entidade: o texto, a narrativa, a ideia ou a palavra. Possui, portanto, uma condição de existência que é fundada por origem num lugar cativo”³⁵. Mas apesar desta ‘limitação’, a ilustração dá-se a um número infinito de possibilidades de manipulação e, no nosso entender, é nesta coexistência de entidades antagónicas que reside todo o interesse da sua criação e perceptibilidade.

É na análise da relação, de dependência/existência, do texto e da imagem que o ilustra, que João Paulo Cotrim se refere à ilustração com um funcionamento semelhante ao de uma granada de mão, que “explode e deixa marcas para sempre”³⁶. E José Jorge Letria diz-nos que “em tempo de hegemonia da imagem, a ilustração não pode nem deve ser parente pobre. Ela é a imagem que completa a imagem, a imagem que dilata o horizonte do texto [acreditando que] a imagem em movimento não irá hegemonizar o mundo da imagem [e] que a ilustração, entendemo-la ao nível que preferirmos, continuará a desempenhar um papel relevante e estimulante”³⁷.

Como tivemos oportunidade de constatar ao longo deste capítulo, alguns ilustradores desenvolvem, através do desenho, as suas narrativas visuais, normalmente próximas do texto verbal. A experiência pictórica faz-se de humor, de cor e de formas que se gravam nas ilustrações. Outros autores ilustram segundo os princípios da banda desenhada, outros, ainda, recorrem à fotografia e outros a brincadeiras tipográficas, por exemplo. É esta diversidade de meios e de formas de fazer que atribui a designação de

34 “Relegar o ilustrador para uma mera função de produtor de ecos – Ilustração pleonástica – ou de decorações, é negar desde o início possibilidades de acesso a mais altos níveis de qualidade; o artista relegado é menos participante, logo, menos actuante” (ROCHA, 1984, p. 18).

35 (MELO, 1999, p. 16).

36 (COTRIM, 1999, p.67).

37 (LETRIA, 1999, p. 19).

plural e de multidisciplinar à ilustração dos livros infanto-juvenis: ou seja, estamos perante uma evidente interactividade de meios e formas.

A respeito desta capacidade de interacção, Geirinhas diz-nos que “a criatividade do autor é talvez, a sua capacidade de interacção – absorver influências díspares, do cinema ao pensamento filosófico, da literatura ao rock, da sociologia à ficção científica, da música concreta à poesia visual, das artes plásticas à pornografia, da BD à performance, etc, etc. O difícil é saber retransmitir estes dados no percurso artístico de cada um”³⁸.

Achamos inevitável tornar visível a estrutura e o funcionamento da mensagem estética, criada por escritores e ilustradores, para podermos instruir um desafio interpretativo ao leitor³⁹ e, com isso, obtermos dados relevantes para este nosso trabalho.

Estas obras vêm possibilitar o mergulho do leitor na intencionalidade estética das realizações inéditas de códigos linguístico-comunicacionais que, felizmente, contrariam ostensivamente o lugar-comum, “deformador” intencional da norma⁴⁰, para assim, lhe proporcionar prazer quando delas fruí.

38 (GEIRINHAS, 1999, p.14).

39 “Não se teime com um argumento peregrino de que os pequenos leitores serão incapazes de perceber os sentidos e alcances contidos numa obra «para crianças» de boa qualidade. A criança possui, enquanto criança, a intuição, faculdade do foro poético que exercita para pressentir ou adivinhar o conhecimento directo das coisas quando outro meio de conhecimento lhe falta. O adulto que insiste no argumento insustentável, lembrando-se talvez das dificuldades que tem enfrentado na descodificação razoável de algumas «obras abertas», terá esquecido com certeza as formas como aprendeu tudo no período infantil” (MOTA, 2001, p. 17).

40 “O que aprecio numa narrativa não é directamente o seu conteúdo nem mesmo a sua estrutura, mas sim as esfoladelas que faço no belo invólucro: corro, salto, levanto a cabeça, torno a mergulhar. Nada a ver com o profundo rasgão que o texto da fruição imprime à própria linguagem, e não à simples temporalidade da sua leitura” (BARTHES, 1973, p. 46).

II. A EDIÇÃO PARA A INFÂNCIA EM PORTUGAL

1. A EDIÇÃO DO LIVRO PARA A INFÂNCIA

(...) “o Banane e Santiags adormeceu, com a cabeça apoiada nos braços dobrados. Um sono profundo, com uma respiração regular. Não, não, não o acordem, não há nada melhor do que um bom sono depois de uma canção de embalar. Aliás, na ordem de leitura, é mesmo o primeiro prazer. O Banane e Santiags voltou a ser pequenino, a ter confiança... e não será maior quando acordar sobressaltado e gritar:

- Merda, adormeci! O que é que se passou em casa da mãe Gaillard?”

PENNAC, Daniel (2002). *Como um Romance*. Porto: ASA.

O livro tem povoado de emoções milhares de infâncias, tendo-se transformado num objecto de convívio quotidiano. Contudo, nem sempre foi reconhecido como força actuante na construção do *Eu*.

Se por um lado, em muitos momentos da história, o livro tem servido de poderosa arma ao serviço de governos e governantes, que o têm utilizado para divulgar as suas ideologias, por outro lado, não podemos deixar de reconhecer que, em muitos outros momentos, o livro tem assumido um importante papel ao nível da comunicação e do crescimento da criança, oferecendo-lhe momentos de fruição e prazer.

Assim, ao estudarmos este espaço privilegiado de comunicação, apercebemo-nos que os seus desenvolvimentos e sucessivas transformações acompanham inevitavelmente os avanços e os recuos das ideologias políticas, económicas e sociais do país.

Apesar de conhecer desenvolvimentos e evoluções o livro assume, ainda, uma relação controversa com os portugueses e a desejável familiaridade destes com os livros não atingiu ainda patamares desejados.

Segundo José António Gomes “A relação dos portugueses com os livros continua a revelar-se problemática (um estudo referente ao ano de 2003⁴¹ dá conta de que apenas 35,4% da população tem hábitos de leitura)”⁴². Sabemos que é, ainda, na escola que a maioria das crianças e jovens portugueses, contacta, pela primeira vez, não só com os livros, mas especialmente com a literatura. Por conseguinte, para a

41 (V. Filipe d’Avillez, 2005).

42 (GOMES, 2003).

maioria dos casos, o fim da escolaridade básica significa o fim do convívio com o texto literário.

Assim, e apesar de, nas duas últimas décadas, o país ter conhecido um importante aumento do número de bibliotecas públicas, a criação de uma rede de bibliotecas escolares, bem como o desenvolvimento de programas de promoção da leitura, estruturas destinadas a promover a aproximação entre o livro e a criança parece, no entanto, ainda não ter chegado o tempo de colher a sementeira⁴³.

Às vezes persiste, ainda, a crença de que, nas sociedades industrializadas (onde houve um aumento significativo de escolarização), se terá erradicado o problema do analfabetismo, e de que este só teria expressão em minorias étnicas ou nos países do terceiro mundo. No entanto, apesar do número de anos de escolarização ter aumentado nos ditos países civilizados, assiste-se ao aparecimento de um novo tipo de *analfabetismo*, compreendido no sentido conferido por Ana Benavente, ou seja, por uma incapacidade de concretizar novas tarefas a partir do uso de competências obtidas pela instrução formal⁴⁴.

Actualmente Portugal tenta ultrapassar este tipo de *analfabetismo funcional*, promovido durante décadas, procurando novas formas de o combater, uma vez que “cerca de metade da população não [é] capaz de resolver de forma satisfatória tarefas elementares onde a escrita esteja envolvida”⁴⁵.

Por conseguinte, tornou-se fundamental encontrar estratégias eficazes de implementação dos programas e projectos que se propõem colmatar as deficiências no ensino da leitura e da escrita, procurando o desenvolvimento das capacidades para tornar os cidadãos competentes na efectivação destes actos. Nesse sentido, Ana Benavente implementa a ideia de uma *alfabetização funcional*, entendida como a criação do conjunto de competências necessárias à execução de novas tarefas, de modo a que, cada indivíduo, consiga assegurar o seu próprio desenvolvimento e o da sua comunidade.

43 Alguns investimentos estão a ser levados a cabo por escolas e autarquias, nomeadamente através da construção de bibliotecas e da promoção do contacto das crianças com escritores e ilustradores. Tais investimentos têm produzido bons resultados no que diz respeito à formação de um público leitor. Contudo o investimento tem de ser contínuo e cuidado de modo a cumprir os objectivos propostos.

44 Ana Benavente toma o conceito de “Alfabetização” como o acto de ensinar e de aprender (leitura, escrita e cálculo) e o conceito de “Literacia” como a capacidade de usar competências (ensinadas e aprendidas) de leitura, escrita e cálculo, que é fruto de aprendizagens mal sedimentadas e pouco aplicadas a situações da realidade das crianças de hoje.

45 (VELOSO & RISCADO, 2002, p.26).

Também, Gomes⁴⁶ aponta como estratégia de combate à iliteracia, a valorização da leitura na escola que, segundo o autor “tem conhecido maior êxito no espaço da biblioteca escolar do que propriamente na sala de aula”⁴⁷. Este autor, defende que, tal só será viabilizado se for implicada, necessariamente, a cooperação entre professores e professor-bibliotecário no desenvolvimento de habilidades de pesquisa, de selecção e de organização de informação pelos alunos.

Por conseguinte, e um tanto paradoxalmente, na sala de aula parece existir uma dificuldade para educação literária, quer pela utilização de materiais desajustados, quer pelas próprias práticas de leitura fortemente condicionadas e manobradas quer pelos manuais escolares, quer por outras ferramentas para-escolares⁴⁸.

No contexto português o problema não conseguiu, ainda, ser debelado por sucessões de governos que, até à data, parecem mais interessados num ensino formal da leitura e da escrita.

Para o efeito, foram criadas actualmente, nos programas de Língua Portuguesa dos 1º, 2º e 3º ciclos do Ensino Básico, listas de obras de leitura recomendada que contemplam livros de literatura para a infância e juventude, livros «clássicos» (Perrault, Irmãos Grimm, Andersen, Collodi, Aquilino Ribeiro...), assim como obras contemporâneas.

Uma outra medida tomada tem que ver com a criação de bibliotecas (da chamada Rede de Bibliotecas Escolares) organizadas, equipadas e dirigidas por professores-bibliotecários. Apesar de ainda estar longe de cobrir a maioria dos estabelecimentos de Ensino Básico, a existência dessas bibliotecas, é já uma realidade, à qual se vem juntar a promoção frequente de pequenas feiras do livro em escolas dos 1º, 2º e 3º ciclos do Ensino Básico, bem como de encontros com escritores e ilustradores.

Actualmente, como acabamos de referir, a escolha dos textos literários lidos pelas crianças e pelos jovens portugueses são fortemente condicionadas quer pelo contexto

46 (GOMES, 2000, p.1).

47 Ibidem

48 Os manuais escolares têm um enorme poder regulador, propondo, na maioria das vezes, perspectivas redutoras associadas a um número significativo de propostas de actividades de leitura.

No sentido de corrigir a situação exposta, tornam-se prementes tomadas de medidas no âmbito de uma supervisão e avaliação quer científica, quer pedagógica dos referidos manuais escolares, complementados com programas de formação de que são exemplos o PNEP [Plano Nacional para o Ensino do Português] iniciado no ano lectivo 2006/07, que procurou responder ao desafio e à necessidade de melhorar o ensino da língua portuguesa no primeiro ciclo da educação básica, particularmente nos níveis de compreensão de leitura e de expressão oral e escrita e o PNL [Plano Nacional de leitura].

escolar, quer por todos os que criam e fornecem material pedagógico de apoio ao desenvolvimento e exploração dos currículos do Ensino Básico⁴⁹.

Assistimos, pois, a um controlo por parte das editoras que comercializam os referidos materiais, massificando, de certa forma, o gosto literário das crianças e jovens portugueses. Evidencia-se, por um lado, uma certa dependência comercial da escola relativamente às editoras que, mediante adopção do manual por parte da escola, muitas vezes, recebe como “brinde” uma obra literária para a infância, por aluno. Por outro lado, os jogos de marketing que se sobrepõem à opinião crítica de especialistas sobre os manuais escolares e os chamados guiões de leitura das obras recomendadas que, embora concebidos como instrumentos para ajudar a ler, conduzem frequentemente a uma espécie de definhamento literário⁵⁰.

Face ao que acabamos de expor, não podemos deixar de referir o revés da medalha. A escola assume, também, algum controlo das leituras infantis e juvenis e define a existência de um cânone escolar, assumindo um papel de mediadora com responsabilidade na filtragem das tendências mais negativas resultantes da globalização do mercado editorial, responsáveis pelo aparecimento de obras, em que, segundo Gomes as “operações de marketing (...) sustentam uma tentativa de homogeneização do gosto e dos próprios modelos propostos, sobretudo nos domínios da narrativa e da ilustração”⁵¹.

Estudos levados a cabo por autores como Ana Benavente, José António Gomes, Garcia Barreto, entre outros, permitem-nos afirmar que, o número de alunos cuja educação para a leitura e para o gosto de ler tem início no seu ambiente familiar, é diminuto. E que, perante o cenário exposto, a escola e as políticas que a gerem têm uma enorme responsabilidade no que respeita às questões de literacia e do gosto pela leitura das camadas mais jovens portuguesas.

49 Referimo-nos, nomeadamente, a manuais escolares e fichas de leitura e de actividades - ferramentas para-escolares.

50 As fichas de leitura associadas aos manuais escolares são, muitas vezes, «receitas» de leitura encaradas como únicas e universais e não concorrem, em geral, para o desenvolvimento do pensamento divergente e para leituras polissémicas. Deste modo os leitores desenvolverão tão somente a leitura na competência para responder a questionários sobre os textos lidos, podendo, no limite, sentirem-se desobrigados de lerem a obra, refugiando-se no guia de leitura, substituindo a viagem pela consulta do mapa.

51 (GOMES, 2000).

Por conseguinte, continua a ser na escola que deve ser feito o maior investimento para fazer chegar junto das crianças e das respectivas famílias o gosto pela leitura e o encantamento pela magia dos livros.

O Ministério da Educação criou para o efeito, o PNL (Plano Nacional de Leitura)⁵² com o objectivo principal de “elevar os níveis de literacia dos portugueses e colocar o país a par dos nossos parceiros europeus”⁵³. Este é um projecto nacional que só colherá frutos se a sua responsabilidade for assumida colectivamente, o que exige também estratégias de comprometimentos mútuos.

Deste modo, “o impacto do Plano Nacional de Leitura será tanto mais significativo, na medida em que for considerado como um projecto nacional. À semelhança do que tem acontecido nos países que lançaram projectos análogos, o sucesso depende da intervenção de todos e de cada um”⁵⁴.

Considera-se também fundamental que surjam, paralelamente aos programas de promoção da leitura lançados no quadro do Plano, diversas iniciativas, de âmbito local, regional e nacional, levadas a cabo por organizações da sociedade civil, por profissionais e por voluntários que se concretiza num conjunto de estratégias destinadas a promover o desenvolvimento de competências nos domínios da leitura e da escrita, bem como o alargamento e aprofundamento dos hábitos de leitura, designadamente entre a população escolar. Referimo-nos à criação do conceito “Ler+”, que se alarga às escolas, às bibliotecas, à família e a todos os contextos quotidianos⁵⁵.

O Plano Nacional de Leitura construiu um *site* que assegura orientações de leitura para diferentes faixas etárias, apresentando instrumentos metodológicos destinados a educadores, professores, pais, bibliotecários, mediadores, animadores e eventuais voluntários. O Ministério da Educação pretende, deste modo, assegurar a comunicação dos programas e a interacção com as escolas e com todas as entidades envolvidas. No entanto, não podemos deixar de fazer aqui uma nota crítica relativamente ao facto de um *site* ser um recurso, ao qual se acede se se tem predisposição. Ou seja, é algo que

52 É uma iniciativa do Governo, da responsabilidade do Ministério da Educação, em articulação com o Ministério da Cultura e o Gabinete do Ministro dos Assuntos Parlamentares, sendo assumido como uma prioridade política.

Destina-se a criar condições para que os portugueses possam alcançar níveis de leitura em que se sintam plenamente aptos a lidar com a palavra escrita, em qualquer circunstância da vida, possam interpretar a informação disponibilizada pela comunicação social, aceder aos conhecimentos da Ciência e desfrutar as grandes obras da Literatura.

53 www.planonacionaldeleitura.gov.pt, 12 Jan 2009

54 www.planonacionaldeleitura.gov.pt, 12 Jan 2009

55 “Ler +” na escola; “Ler +” na biblioteca, “Ler+” na família e “Ler +” em todo o lado.

implica já uma motivação. Pode ser uma parte da resolução do problema, mas será ingénuo pensar que, por si, o resolve. Daí a importância de programas de formação de professores como o PNEP, infelizmente extinto em 2010 na sequência de cortes orçamentais executados pelo governo no âmbito de um conjunto de medidas de austeridade lançadas no sentido de fazer frente à crise financeira que se foi instalando na país.

Paralelamente têm sido realizadas acções de formação presenciais e on-line dirigidas a educadores, a professores, a mediadores, e a voluntários⁵⁶. Também tem havido recurso aos órgãos de comunicação social e a campanhas para sensibilização da opinião pública, assim como à produção de programas (ou rubricas de programas) centrados no livro e na leitura, a emitir pela rádio e pela televisão. A par de todos os meios já enumerados, tem-se registado uma intensa criação de blogs e chat-rooms sobre livros e leitura para crianças, jovens e adultos.

Em suma, o desejo destes Planos é contribuir para a criação de um ambiente social favorável ao alargamento de hábitos culturais na área do livro e da leitura.

Esta é uma ideia anteriormente defendida por Ana Benavente, que ao ensino tradicional formal vem associar um novo conceito: o do crescimento ou de construção e complexização do acto de ler⁵⁷. Já Umberto Eco⁵⁸ defendia só ser possível ao leitor amadurecer a sua leitura se primeiro receber estruturas simples de leitura, para depois passar às mais complexas, inserindo, aquele autor, neste contexto, o conceito de competências de leitura, as quais compreendem o conhecimento de um dicionário de base, a existência de regras de co-referência, o conhecimento de códigos retórico-estilísticos, cenários comuns e intertextuais e competências ideológicas.

Mas só um percurso historicamente definido e uma sistematização dos métodos e processos de leitura possibilitam avaliar, com mais clareza, os resultados das

56 As escolas e os jardins-de-infância deverão trabalhar com conjuntos diversificados de livros, adequados a cada nível de escolaridade, para leitura na aula, para leitura autónoma e para leitura em família.

57 “O Plano Nacional de Leitura deverá estimular iniciativas que abranjam a população, desde a primeira infância até à idade adulta.

Sendo necessário adoptar uma estratégia faseada, elegem-se como público-alvo prioritário para uma primeira fase, a decorrer durante cinco anos, as crianças que frequentam a Educação Pré-escolar e as crianças que frequentam o Ensino Básico, em particular os primeiros seis anos de escolaridade.

No pressuposto de que, para atingir as crianças e os jovens, é indispensável mobilizar os principais responsáveis pela sua educação, consideram-se igualmente como segmentos do público-alvo privilegiado educadores, professores, pais, encarregados de educação, bibliotecários, animadores e mediadores de leitura”, in www.planonacionaldeleitura.gov.pt, 12 Jan 2009

58 (ECO, 1993).

aprendizagens efectuadas. Tal tema tem sido amplamente discutido pelas metodologias do ensino da língua, não nos cabendo a nós, neste momento, tomar qualquer partido, ou assumir uma qualquer preferência. Basta-nos sublinhar que, independentemente das respectivas eficácias, este momento, como qualquer momento de iniciação, pode tornar-se mágico ou penoso, conforme a relação de afectividade conseguida⁵⁹.

A história tem-se encarregue de fazer incidir sobre a leitura que, como já tivemos oportunidade de referir, nem sempre tem sido vista enquanto acto mágico de comunicação e de crescimento, a carga negativa do dever e da obrigação. Assim, a sua eficácia só será reconhecida em actos prazerosos no momento que a utilização dos processos para a iniciação à leitura e aos códigos escritos, se conseguir descentrar da *escolarização tradicional*.

A este respeito, Natércia Rocha refere que o acto de leitura enquanto acto de fruição começa a entrar muito cedo na vida dos indivíduos, independentemente do seu processo de escolarização. Por isso, defende que “é preciso desescolarizar a leitura”⁶⁰, para que esta vá além do tradicional didactismo utilitário e se transforme em algo prazeroso. Adriana Baptista reforça esta ideia afirmando que “a escola nem sempre soube lidar com os livros. Esqueceu que ensinar foi sempre ensinar a ler o mundo e o que nele fica escrito de forma fugaz ou perene. Esqueceu-se, por isso, que todos os livros são inúteis e dessa inutilidade vive o prazer de os ler (...) ensinou a ler mas reprimiu o vício. Criou o dever”⁶¹.

Para Alberto Manguel “como seres humanos somos animais que decifram o universo”, uma vez que universo está repleto de signos que pedem para ser lidos na procura de um sentido do mundo e da existência. Segundo este autor cada leitor tem um percurso, e é esse percurso que dita o destino dos livros, portanto, é ele que decide o que ele vai ser (e não o escritor). Portanto, o leitor define sempre o que é um texto, influenciado por todos os seus sentimentos e vivências. Segundo este autor, um leitor sem influências para ler um texto, morreria. Por isso, defende que não existe um leitor

59 Caberia, ainda, aqui referir a importância do momento da iniciação à leitura, dos métodos e técnicas utilizados nesta aprendizagem. Falamos de métodos que procuram fazer compreender à criança a existência de uma certa correspondência entre os símbolos da língua escrita e os sons da língua falada. De forma simples, poderemos referir o método sintético (que inicia o processo pelo estudo dos símbolos ou pelos sons elementares associados a letras), o método global/analítico (que parte da apreensão das palavras expondo a criança à linguagem escrita, independentemente da complexidade que ela possa apresentar) e os métodos mistos que mobilizam, fazendo-as interagir, diferentes estratégias dos métodos anteriores.

60 (ROCHA, 1984, p. 12).

61 (BAPTISTA, 2000).

virgem. Neste contexto, cada texto propõe uma nova aventura ao leitor e tanto os seus sentimentos, como as suas experiências são trazidas para a leitura assumindo um papel determinante na definição da própria leitura⁶².

É neste complexo sistema de formação/educação que a criança apreende os segredos dos adultos — a escrita e a leitura —. Abre-se, então, uma porta à possibilidade de enriquecimento do pensamento, que intensifica emoções e assume, metaforicamente, a forma do trampolim que lança a criança para o universo da ficcionalidade, propriedade do sonho, da imaginação, da criatividade e que desenvolve o poder crítico, aumentando os seus níveis de conhecimento⁶³.

Tal formação, dá ao indivíduo a possibilidade de tirar da leitura o máximo partido, o supremo gozo e o sumo prazer. Segundo Barthes, “O prazer do texto pode não pertencer forçosamente ao tipo triunfante, heróico, musculado. Não tem necessariamente de se curvar. O prazer pode tomar a forma de uma deriva”⁶⁴, podendo, assim, ser comparada a necessidade de ler com a necessidade que a humanidade tem da arte. Sobrevivemos à sua ausência mas a nossa humanidade é, seguramente, mais pobre. A propósito desta ideia, Manguel afirma em entrevista à TSF em 28 de Junho de 2020, que um leitor só se torna um bom leitor através do sentido do prazer.

Atrevemo-nos a falar de um espaço comunicacional que articula a projecção do *eu* (individual) com todo o tipo de conhecimento histórico, factual e sensitivo.

Assim, dispondo de mais um meio de comunicação com o próximo, estamos também acoplar mais um meio de educação aos já existentes, aliando a formação do pensamento ao desenvolvimento do espírito crítico. Confirmamos, pois, que saber ler é compreender, é julgar e é apreciar, sob o ponto de vista estético, mas também cognitivo, para poder usufruir⁶⁵.

62 http://www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?content_id=917512&audio_id=895362 [consultado a 20 de Dezembro de 2010].

63 Pensamos que a leitura é uma potencial geradora de individualidades activas na sociedade.

64 (BARTHES, 1973, p. 55).

65 “Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura.

Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais do leitor, a consciência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1973, p. 49).

“Ora, se saber ler equivale a ser capaz de transformar uma mensagem escrita noutra sonora em conformidade com leis bem definidas e a ser capaz de a conceber e apreciar o seu valor estético”⁶⁶, o contacto com as produções literárias ilustradas para a infância, assumidas como “uma literatura de corpo inteiro que não pode ser confundida com qualquer tipo de paraliteraturas; mas [que], para isso, tem de ser conhecida e respeitada na sua verdade, não a transformando em permanentes pretextos para lições morais ou para didactismos de utilidade duvidosa”⁶⁷, contribui, certamente, para a compreensão do mundo, convertendo os dados recebidos em sentimentos, ideias, conhecimento.

Deste modo, acreditamos que um investimento nas produções literárias para a infância, é capaz de contribuir para destruir a ideia livro/aborrecimento e possibilitará um desenvolvimento sustentado de leitores que, enquadrados pelo referido conceito de *alfabetização funcional*, se integram no seu contexto.

Para Garcia Sobrinho “O primeiro valor da leitura é o prazer que proporciona a quem a realiza. Só este objectivo bastaria para justificar plenamente a promoção de hábitos de leitura. (...) De facto, o acto de ler, longe de ser mecânico, é uma operação que implica a pessoa no seu todo: inteligência e vontade, fantasia e sentimentos, passado e presente. A leitura converte-se assim numa das mais importantes actividades humanas, porque contribui para, e reforça, o processo de maturidade através da autonomia intelectual, sendo garantia também da liberdade pessoal do leitor”⁶⁸.

O mesmo autor defende ainda que os hábitos de leitura são hábitos intelectuais e que, estes estimulam a estruturação do pensamento. Tal acontece pelo desenvolvimento da concentração, da capacidade relacional, do espírito crítico, relacional e reflexivo e, pelas comparação e previsão. O autor sustenta, deste modo, que durante este processo estamos a estimular “o raciocínio que se reconstrói de maneira contínua na mente da criança ao ritmo da leitura”⁶⁹.

Os livros são, pois, potenciais agentes modeladores de seres humanos. Há dezenas de anos que os livros circulam, espalhando emoções, deixando recordações e

66 (MIALARET, 1974, p. 15).

67 (VELOSO & RISCADO, 2002, p.27).

68 (SOBRINHO, 1994, p.10).

69 (SOBRINHO, 1994, p.10).

operando segundo variadíssimos vectores. Apesar de algumas contrariedades, o livro para a infância que, infelizmente, ainda não é reconhecido por todos como força actuante na formação social, existe e tem-se internacionalizado, ultrapassando fronteiras e aproximando culturas.

O desenvolvimento de novos meios de comunicação, assim como a diversificação dos suportes de leitura, leva-nos a colocar novos cenários. Referimo-nos, nomeadamente à integração de mediadores como os computadores, os telemóveis, a internet, entre outros.

Nos últimos anos Portugal viu aumentar acima dos 80% a leitura associada à utilização da internet. Este novo dado vem substituir a avaliação feita em 2002 por Garcia Barreto, em que autor nos dá conta de que, até à data, a literatura infantil e juvenil não teria descoberto as potencialidades da internet como meio de divulgação. Até ao início do século XX “registamos a existência de algumas páginas que, de um modo mais ou menos tímido e quase sempre pouco desenvolvido e sem rigor de actualização nem periodicidade, abordam aspectos pontuais da nossa literatura infantil. (...). No entanto, nenhuma dessas páginas electrónicas ou sites são dedicados exclusivamente à literatura infantil portuguesa e se constroem como um espaço virtual onde a mesma possa ser objecto de divulgação periódica e de debate”⁷⁰.

A análise de Garcia Barreto é pouco gratificante. No entanto, pensamos que na última década o cenário sofreu profundos desenvolvimentos que vieram transformar positivamente o cenário traçado no início do milénio, por este autor. Com efeito, actualmente, se procurarmos na Internet os autores portugueses com obra literária infanto-juvenil e página própria encontramos um número, já com alguma expressão, embora relativamente reduzido comparando com o contexto internacional actual. Ao consultarmos o Projecto Vercial⁷¹ (neste momento a maior base de dados sobre literatura portuguesa), verificamos que as referências on-line a autores portugueses se multiplicam, no entanto, elas são essencialmente biográficas ou bibliográficas⁷². São disso exemplo autores como a dupla Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada⁷³, com uma

70 Trata-se da entrada “Literatura infantil e juvenil portuguesa na Internet, A”, do recente *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa* (Porto, Campo das Letras, 2002, pp. 306-308).

71 <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/>, consultado a 15 de Abril de 2009

72 <http://www.eseb.ipbeja.pt/sameiro/infautores.html>, consultado a 15 de Abril de 2009

73 <http://www.uma-aventura.pt/>, consultado a 15 de Abril de 2009

página própria patrocinada pela Editorial Caminho⁷⁴ que estendeu a designação da conhecida colecção “Uma Aventura” a nome da Página, que tem por objecto todas as vertentes de uma aventura literária de duas décadas. São também excepção Carlos Correia⁷⁵, autor de diversos livros e co-autor da colecção “1001 Detectives” (em parceria com Natércia Rocha e Maria Alberta Menéres), Ana Laureano⁷⁶, Garcia Barreto⁷⁷, José António Gomes⁷⁸, entre alguns outros.

Mas não encontramos somente escritores com espaços de divulgação do seu trabalho na internet.

Os Ilustradores têm vindo a usar a internet através de página própria, como forma de divulgação do seu trabalho verificando-se, inclusivamente, que o fazem com mais persistência do que os escritores. São exemplo Carla Pott⁷⁹, André Letria⁸⁰, Carla Nazareth⁸¹, Pedro Morais⁸², António Modesto⁸³, Cristina Sampaio⁸⁴, entre muitos outros.

Um outro mediador que não podemos deixar de referir são os CD-ROM visando o público infantil, que no mercado editorial, têm claramente um pendor paradidáctico, servem, na maioria das vezes, de complemento ou auxiliar das aprendizagens escolares⁸⁵. Assim, “a par do impulso que a edição do livro teve, graças ao contributo das novas tecnologias, surgiram os CD-Rom’s e as [já referidas] páginas da Internet como meios difusores de obras escritas”⁸⁶.

74 <http://www.editorial-caminho.pt/>, consultado a 15 de Abril de 2009

75 http://www.carloscorreia.net/pt/index_pt.html, consultado a 15 de Abril de 2009

76 <http://www.geocities.com/analaureano/>, consultado a 15 de Abril de 2009

77 <http://antoniogarciabarreto.blogs.sapo.pt/>, consultado a 15 de Abril de 2009

78 <http://pwp.netcabo.pt/0446031601/>, consultado a 15 de Abril de 2009

79 <http://www.carlapott.com/>, consultado a 15 de Abril de 2009

80 <http://andreletria.com/>, consultado a 15 de Abril de 2009

81 <http://www.carlanazareth.com/>, consultado a 15 de Abril de 2009

82 <http://www.pedromorais.net/>, consultado a 15 de Abril de 2009

83 <http://www.antoniomodesto.com/>, consultado a 15 de Abril de 2009

84 <http://www.cristinasampaio.com/>, consultado a 15 de Abril de 2009

85 Salientamos, pelo seu carácter excepcional, a existência de um CD-ROM intitulado Autores portugueses de literatura para a infância, onde se destacam as obras clássicas de Adolfo Coelho, Almeida Garrett, Antero de Quental, Bocage, Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, entre outros.

86 Realizou-se em Maio de 2001 na Universidade de Trás-os-Montes e Alto-Douro o *I Congresso Internacional de Literatura Infantil*; no livro de actas correspondente a este evento foi publicada uma secção de comunicações sob o título “A Memória Oral, o Livro e os Novos Desafios”. Aí e a par de alguns relatos de experiências, José Barbosa Machado traça um percurso por Páginas da Internet nos domínios das línguas francesa, inglesa e portuguesa. Neste último universo linguístico, a sua atenção dirige-se para as próprias Páginas e portais brasileiros. Porém, no diagnóstico da situação actualmente vê-se gorado, no domínio dos conteúdos portugueses, o entusiasmo registado a propósito das novas tecnologias: (MACHADO, 2002, p. 155).

Muitos foram os que especularam sobre a inevitável substituição do livro tradicional por estes novos mediadores de leitura, mas tal não se verificou, apenas foi alterado o cenário vivido até à data. Neste sentido, Natércia Rocha afirma que “a leitura como acto individual e íntimo não desaparecerá, mas as condições da sua realização podem ser profundamente alteradas”⁸⁷.

Referimos já a internet, o computador e os CD-Rom mas cabe ainda salientar o papel da televisão como mais um mediador proponente de renovadas relações entre o leitor e o texto inicial. Digamos que a televisão desempenha um papel semelhante àquele que exerce o grupo em situação de oralidade, funcionando como um facilitador da leitura individual⁸⁸. Se por um lado a televisão influencia a formação do gosto, promovendo a habituação a um certo tipo de situações e de enredos de consumo fácil, por outro lado, ao colocar esta tecnologia ao serviço da criatividade das crianças, está-se a promover o contacto delas com os textos visuais, com os textos verbais e com os textos sonoros que, sempre que desejam, podem visitar.

Neste caso, a leitura como acto individual não desaparecerá, o que poderá ser alterado são as condições em que se realiza. Portanto, as crianças de hoje são utilizadoras de múltiplos meios de comunicação e contactam permanente quer com os mediadores que herdaram do passado quer com os que são oferecidos pelo presente. Devemos olhar para esta multiplicação de suportes de leitura como uma possibilidade dos leitores aumentarem, em relação a um passado recente, as suas potencialidades enquanto leitores.

Como vimos, os livros chegam junto das crianças, em suportes constantemente renovados, reinventados e inovados, sem que elas se apercebam do poder que eles contêm. Actualmente, ilustrações, histórias e poesias já não chegam somente através do livro, chegam através de mediadores cada vez mais sedutores e estimulantes.

Concluimos, então, que estudos recentes nos dão conta que o aumento do nível de escolarização da sociedade portuguesa levou a um aumento proporcional da

87 (ROCHA, 1984).

88 A televisão ao facilitar a leitura individual, transforma-se num mediador de leitura perigoso, pela introdução de uma leitura intercalar, a dos fazedores de textos visuais apostos ao texto escrito.

consciencialização do acto de ler, apesar dessa consciência passar por princípios tão diversos como a utilidade, como o lazer (fruição) e como a obrigação⁸⁹.

Efectivamente, em Portugal reconhece-se a importância da leitura e existe um sentimento generalizado de que, apesar das alterações notadas, ainda se lê menos que no resto da Europa⁹⁰. Neste contexto, a existência do PNL em Portugal é entendida, de forma quase unânime, como sendo importante (62%) ou muito importante (34%), destacando-se entre as formas de potenciar a leitura, as actividades de leitura nas escolas (71%), a melhoria da preparação escolar dos jovens (68%) e a existência de bibliotecas nas escolas (67%), itens que privilegiam o contexto escolar e convergem com as acções desenvolvidas pelo PNL no primeiro ano de execução⁹¹.

A grande diversidade de mediadores de leitura e as transformações por eles operadas reforçam a ideia de um reconhecimento e de uma valorização do papel dos livros e da leitura (seja qual for o suporte do texto) na sociedade presente e futura, onde parecem imperar os computadores, não prescindirão da palavra, do texto escrito. “A palavra continua a ser elemento essencial para a comunicação e para a comunhão dos povos e o entendimento das pessoas”⁹².

Também a imagem persiste, integrando orientações pedagógicas, lúdicas e recreativas.

“Contos, ilustrações, poemas – ou ausência de tudo isto – condicionam quem dessa força nem se apercebe. Contos, ilustrações e poemas são levados à criança, na ignorância ou esquecimento do poder neles contido. Contos, ilustrações e poemas que

89 António Firmino da Costa, Elsa Pégaso e Patrícia Ávila (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa - ISCTE) levaram a cabo um estudo no âmbito da sociologia da leitura, que veio sublinhar o crescimento da leitura associada às novas tecnologias, nomeadamente através de mensagens de telemóvel (86 %) e utilização do computador e acesso à Internet (82 %).

Para outros suportes, como livros, jornais e revistas, prevalece a opinião de que a respectiva leitura também aumentou nos últimos anos em Portugal, embora de forma menos acentuada do que no caso dos meios tecnológicos. A maioria dos inquiridos reconhece a importância da leitura (78 %), enquanto 58% afirmam ter gosto pela leitura, gosto esse que cresce de forma acentuada à medida que aumenta a escolaridade, situando-se nos 98% na população com estudos superiores. A leitura é percebida, antes de mais, como uma actividade útil (79%), seguidamente como um passatempo (55%) e, ainda, como uma escolha (54%). Apenas 21% encaram esta actividade como uma obrigação.

As habilitações e a idade dos inquiridos também são determinantes quando se trata de auto-avaliar as capacidades no domínio da leitura. Assim, enquanto a população em geral avalia as suas capacidades de leitura como boas ou muito boas, essa percentagem sobe para 87% no caso dos jovens entre os 15 e os 24 anos e para 96% no que respeita aos detentores de um diploma do ensino superior.

90 A maioria dos portugueses (68%) pensa que no país se lê menos do que na União Europeia, sendo de assinalar uma menor valorização do lugar da leitura na vida pessoal por parte de alguns grupos sociais, em particular dos menos escolarizados.

91 www.planonacionaldeleitura.gov.pt 12 Jan 2009

92 (ROCHA, 2001, p.12).

não chegam só do livro, pois os modernos mass-media escancaram vias de acesso mais rápidas e sedutoras para contos, ilustrações e poemas... Os mass-media podem atrair as crianças para essas histórias, ilustrações e poemas, não por substituição do livro ou do contador de histórias, mas por selecção provocada pela própria natureza da moderna tecnologia"⁹³.

2. O LIVRO PARA A INFÂNCIA

*"tudo quanto toca a criança deve (...) ser cuidado com atenção e perícia para que não sejam gerados riscos ao desenrolar do Futuro. Do muito que cerca a criança, os livros constituem elemento actuante, tanto pela presença como pela ausência"*⁹⁴.

O livro ilustrado para a infância estabelece-se como fenómeno social, com todas as relações e condicionantes históricas, sociológicas e tecnológicas. Nesse sentido apela à compreensão do processo envolvido nas relações existentes entre o livro e toda a rede de fenómenos que com ele interage: editoriais, artísticos, sociais, políticos, educacionais.

Assim, qualquer análise coloca este objecto em interacção com fenómenos complexos quanto às suas relações, que se verificam desde a sua origem, no seu percurso e nas suas mutações.

Ao analisar o livro ilustrado deparamos necessariamente com obras didácticas. No entanto convém ressaltar que essas obras, porque se enquadram mais em estudos sobre pedagogia, didáctica e metodologia, não deixam de merecer referência, ainda que não aprofundada, já que algumas delas marcam momentos de alteração de conceitos e de metodologias que tiveram reflexos directos na relação das crianças com os livros⁹⁵.

Nem sempre existiu a preocupação de pensar o livro para a infância como um objecto potenciador do desenvolvimento intelectual e de fruição estética. Durante longos anos a literatura para a infância teve uma existência não reconhecida, mesmo marginal, ocupando uma posição secundária no mundo dos livros e da literatura.

93 (ROCHA, 2001, pp. 17 e 18).

94 (ROCHA, 2000, p.17).

95 Poderão ser considerados, contudo, apenas referencialmente, tanto os livros escolares, como as cartilhas, os catecismos, assim como referidos os contos tradicionais.

Walter Benjamin, num texto de 1924, *Livros Infantis Antigos e Esquecidos*, refere a propósito da colecção de Karl Hobrecker que “quando (...) iniciou sua colecção, há 25 anos, os velhos livros infantis eram usados como papel de embrulho. Ele foi o primeiro a oferecer-lhes um asilo, por algum tempo, contra as fábricas de papel. Entre as milhares de obras que abarrotam suas estantes, há talvez centenas que têm nesse local o seu último exemplar”⁹⁶.

Este cenário alterou-se e a literatura para a infância foi classificada como “um género”⁹⁷, “um campo literário”⁹⁸ ou um “sub-sistema”⁹⁹, posicionando-a num quadro geral da literatura, enquanto conjunto de obras artísticas que apresentam “convenções muito peculiares de ficcionalidade”¹⁰⁰.

Segundo Marc Soriano, a literatura para a infância circunscreve-se ao conjunto de textos ficcionais que escritores adultos escrevem, num determinado espaço e tempo históricos, para um leitor extratextual específico – a criança. Na realidade, o escritor mobiliza estratégias tendo em consideração “de modo idealizado, um peculiar tipo de leitor, caracterizado por certas marcas culturais, psíquicas, morais, ideológicas, [e] etárias”¹⁰¹. Este autor apresenta já a possibilidade da inclusão na literatura infantil de textos ficcionados pelo escritor para o público infantil ou, ainda de textos adaptados ou reescritos de obras provenientes quer da tradição oral, quer da tradição mais erudita a que Lindeza Diogo (1994) se refere como “produção autónoma” e como “produção de adaptados”¹⁰². Existe ainda um outro caso que integra o *corpus* da literatura infanto-juvenil e a que Bastos (1999, p.25) se refere como “literatura anexada”, ou seja “(...) na literatura infantil e juvenil incluem-se também textos não escritos para crianças na sua pretensão inicial, mas que foram *absorvidos* por esse campo literário face ao sucesso obtido junto dos jovens leitores (situação esta que é frequentemente referida para ilustrar a possibilidade de a definir a partir da sua génese”¹⁰³. São exemplo desta última as obras *Robinson Crusoe* (1719), do inglês Daniel Defoe, *As viagens de Gulliver*

96 (BENJAMIN, 1987, p. 237).

97 (CARVALHO, 1999, p. 143).

98 (PIRES, 1999, p. 137).

99 (DIOGO, 1994, p. 9).

100 (SILVA, 1981, p.12).

101 (SILVA, 1984; p.309).

102 (DIOGO, 1994, p. 13)

103 (PIRES, 1999: 137)

(1726), do irlandês Jonathan Swift¹⁰⁴, *A Ilha do Tesouro* de R L Stevenson (1883) e *Moby Dick* de Herman Melville (1851)¹⁰⁵.

Em Portugal também temos exemplos de “literatura anexada”, de que são exemplo, *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* (1962) de Alves Redol, e *Esteiros* (1941) de Soeiro Pereira Gomes. Algumas escolhas feitas pelo sistema escolar, principalmente a partir da 2ª metade do século XX, contribuíram para a introdução de textos, inicialmente dirigidos a um público adulto, em livros integrantes de colecções infanto-juvenis. Para Lindeza Diogo “(...) esta literatura infantil é um pouco a que os editores ou os responsáveis pelos programas curriculares escolheram como tal. Alguns textos não existiam *obviamente* como literatura infantil. No entanto estas escolhas não são de todo arbitrárias: “a literatura infantil é, aqui, aquela que é essencialmente narrativa breve (mesmo que escrita em verso), que se centra em personagens infantis e que tem como suporte físico o livro ilustrado”¹⁰⁶.

Por outro lado temos exemplos em que houve necessidade de adaptar obras clássicas e referenciais para que fossem compreendidas pelas crianças e por um público menos letrado. É o caso da obra de João de Barros, *Os Lusíadas contados às crianças e lembrados ao povo* (1931, 2ªed) em que o título pode ser entendido como um programa com intenção pedagógica em prol da educação como factor de progresso social e civilizacional, bem ao espírito republicano. Esta é uma leitura lícita se pensarmos que o autor foi um pedagogo ligado ao movimento da *Escola Nova* e às reformas republicanas da Educação nomeadamente à Reforma da Instrução Primária de 1911. É, portanto, no âmbito das suas preocupações pedagógicas, particularmente o combate ao analfabetismo e a promoção da leitura, que se empenhou na adaptação para a infância, a juventude e o povo, e na sua divulgação, de obras clássicas como *Os Lusíadas*, *A Odisseia*, *A Ilíada*, *A Eneida* e *As Viagens de Gulliver* cujas sucessivas edições vêm desde a década de 1930 até à actualidade.

104 Datações de títulos segundo Denise Escarpit (1981).

105 A obra *As Viagens de Gulliver* em 1975 passou a ser leitura aconselhada no âmbito da disciplina de Português nos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e, conseqüentemente, integrada em colecções infanto-juvenis nos programas reformulados de 1993.

106 (DIOGO, 1994, p. 69)

Os Lusíadas Contados às Crianças e Lembrados ao Povo
 Autor: Luís de Camões [adaptação em prosa de João de Barros]
 Il. Martins Barata
 1930
 Livraria Sá da Costa



É também de referir, neste contexto, o papel de Adolfo Simões Müller que escreveu para o público juvenil. Na coleção *Gente Grande para Gente Pequena*, contou a vida de personalidades como Camões com as *Aventuras do Trinca-Fortes – Pequena história de Camões e do seu poema*, (Porto: Livraria Tavares Martins, 1946), Infante Dom Henrique (*O Príncipe do Mar*), Fernão de Magalhães (*A Primeira Volta ao Mundo - Prémio Nacional da Literatura em 1971*), Serpa Pinto (*Através do Continente Misterioso*), Gago Coutinho (*O Grande Almirante das Estrelas do Sul*), Madame Curie (*A Pedra Mágica e a Princesinha Doente*), Robert Scott (*O Capitão da Morte*), Thomas Edison (*O Homem das Mil Invenções*), Wagner (*O Piloto do Navio Fantasma*), Marco Polo (*O Mercador da Aventura*), Cervantes (*O Fidalgo Engenhoso*), Gutenberg (*O Exército Imortal*), Florence Nightingale (*A Lâmpada que Não se Apaga*), Baden-Powell (*A Pista do Tesouro*) ou Hans Christian Andersen (*O Contador de Histórias*).

Também adaptou para a juventude *Os Lusíadas contados aos jovens*, (Mem Martins: Publicações Europa-América, 1980), com ilustrações de Fernando Bento, *A Peregrinação* (1980), *A Morgadinha dos Canaviais* (1982) e *As Pupilas do Senhor Reitor* (1984).

Aventuras do Trinca-Fortes – Pequena História de Camões e do Seu Poeta
 Autor: Adolfo Simões Müller
 Il. Júlio Resende
 1946
 Livraria Tavares Martins





Luís de Camões – Os Lusíadas Contados aos Jovens por Adolfo Simões Müller
Autor: Adolfo Simões Müller
Il. Fernando Bento
1980
Europa América

O conceito de Literatura para a Infância, definido por Soriano, é ampliado com uma definição de Juan Cevera, que inclui “todas las manifestaciones y actividades que tienen como base la palabra con finalidad artística o lúdica que interesen al niño”¹⁰⁷ e engloba todas as “actividades creativas tan fecundas como la dramatización”¹⁰⁸.

A criança, ao longo do século XX, beneficiou de um crescente protagonismo, mediado e reconhecido pelo desenvolvimento da psicologia. Paralelamente a produção de textos ficcionais intervém decisivamente, sob o ponto de vista educativo, quer na construção de universos simbólicos, quer na veiculação e legitimação de sistemas de valores, contribuindo para uma consolidação da literatura para a infância¹⁰⁹, onde o sentido estético que a ilustração vai assumindo nas obras se dirige muito particularmente às crianças, que vão assumindo gradualmente um estatuto de público alvo até se transformar em público consumidor.

Por conseguinte, tanto as referidas “produção autónoma” e “produção de adaptados” quanto as obras «anexas» pareciam dar resposta a um imaginário infantil, ao mesmo tempo que firmavam crenças e valores. Fosse para cumprir essa consolidação, fosse para incentivar o “desarrollo progresivo de las capacidades infantiles y para una inserción social”¹¹⁰, a literatura infantil passou a ser, segundo Violante Magalhães, “encarada como produto determinante a ofertar ao novo sujeito

107 (CERVERA, 1991p. 11)

108 (CERVERA, 1991p. 12).

109 Alguns autores reservam a designação de literatura infantil também para obras da autoria de crianças. Sem contestar o incentivo que para as crianças constitui o reconhecimento dos seus textos, pensamos que este facto está relacionado com o progressivo reconhecimento de um papel interventivo à infância como criadora de produtos culturais e não somente como consumidora. Podemos falar, neste caso, de um mérito didáctico, mas não de um mérito literário, uma vez que estas ainda se encontram numa fase de aquisição da linguagem.

110 (GÓMEZ DEL MANZANO, 1987, pp. 127-128)

consumidor em que a criança foi sendo instituída”¹¹¹. É nessa enredada confluência que, quer no estrangeiro quer em Portugal a literatura para a infância e a ilustração passam a ser pensadas para proporcionar o prazer da sua fruição.

O livro para a infância adapta-se e evolui encontrando um espaço crescente para se afirmar modificando, para melhor, o cenário que prevaleceu durante décadas de generalizações e de promoção e de edições de livros de qualidade duvidosa, tanto ao nível do texto, como ao nível da imagem.

A sociedade portuguesa manteve, durante largo tempo, esquecidas as ideias de que “talvez a fase inicial de um relacionamento [seja a fase mais] delicada, pelas consequências que arrasta, e [que] o escritor que pensa também no leitor-criança e com ele comunica está mais próximo do momento da génese do leitor adulto, exigente e selectivo”¹¹².

Na progressiva mudança operada, não foi só o escritor deste género literário que ganhou estatuto, mas também o ilustrador que, graças ao aparecimento de um corpo de críticos e especialistas, lhe reconheceu a importância e, no caso do ilustrador, lhe conferiu o real estatuto autoral. Escritores e Ilustradores passam, assim, a assinar em conjunto as obras podendo até, em muitos dos casos, ser a mesma pessoa. Esta simultaneidade autoral cria condições para que os livros para a infância possam tornar-se um espaço privilegiado para o desenvolvimento de projectos onde a presença visual e plástica remete inclusive para projectos artísticos de índole pessoal.

A iniciação ao código escrito, ou ao iconográfico, é um momento de especial na relação criança/livro. “Não se nasce com amor ou desamor pela leitura; ambos são gerados no confronto, precoce ou tardio, [que] depois explode [num] conflito entre «morrer» e «viver»”¹¹³. Daniel Pennac na sua obra *Como um Romance*, afirma precisamente o momento da aprendizagem da leitura como um momento crítico que pode afastar o gosto pela leitura: “o que fizemos nós do leitor ideal que ele era no tempo em que nós desempenhávamos simultaneamente o papel de contador de histórias e de livro? Que grande traição! Ele, a leitura e nós próprios formávamos uma

111 (MAGALHÃES, 2008).

112 (ROCHA, 2001, p. 19).

113 (ROCHA, 2001, p. 20).

trindade todas as noites reconciliada; agora, ele está sozinho perante um livro que lhe é hostil”¹¹⁴.

Temos assim uma tensão que resulta da ansiedade dos pais, relativamente à aprendizagem da leitura, e por outro lado a pressão social que chega via escola.

É a partir desta tensão que, segundo Bruno Bettelheim, surgem livros para crianças que podem assumir um factor de desenvolvimento e de libertação e, como tal, são um importante elemento de construção de autonomia capaz de fazer a aproximação das crianças ao mundo dos adultos.

“Soube o que elas eram; ouvi-as na minha cabeça, o resultado de uma metamorfose de linhas pretas e espaços brancos numa realidade sólida, sonora e com sentido. Tinha feito tudo isto sozinho. Ninguém realizara a magia por mim. Eu e as formas estávamos sozinhos juntos, revelando-nos mutuamente, num diálogo em respeitoso silêncio. Ao conseguir transformar simples linhas em realidade viva, tornaram-me todo-poderoso. Sabia ler”¹¹⁵.

A relação entre o livro e a criança assenta numa relação de transmissão oral. Inicialmente é sempre alguém que, pela oralidade, a introduz a esse mundo mágico das histórias. Ao fixar-se num suporte físico a oralidade quase se silenciou e perdeu poder. A necessidade de se materializar, para perdurar no tempo, transbordou o suporte livro e, com a explosão de novos meios tecnológicos, a necessidade de narrar, bem como as estratégias narrativas, foram sendo transferidas para novos media. Hoje os audiovisuais sendo capazes de narrar histórias com graus de espectacularidade bem diferentes da “simples” leitura, não a substituí. Falamos de vias com identidades próprias que interagem em complementaridade.

De uma oralidade que envolvia um contador de histórias (que tinha como função conduzir a narrativa) e um público ouvinte (que se entregava às histórias nos serões, sentindo-as intimamente, mesmo que inserido um colectivo), passou-se a uma leitura individual onde a única relação existente se passa entre o texto e o leitor. Ao perder o grupo, o leitor fica abandonado à sua sorte no que diz respeito à compreensão das histórias e à gestão das ansiedades e das angústias. O leitor fica só com o livro.

114 (PENNAC, 2002, p.53).

115 (MANGUEL, 1998, p. 20).

Por outro lado, com o surgimento dos audiovisuais e em especial da televisão, é subtraído ao leitor o espaço para a sua projecção pessoal nas leituras que faz. Neste caso os contos são apresentados já imaginados, já sonhados, já construídos. Também o tempo é gerido de forma diferente porque “o livro é um instrumento que necessita de concentração, de um tempo muito longo, exige que se entre em profundidade”¹¹⁶.

Portanto, a transição da oralidade para o texto escrito afastou o adulto do seu papel de exorcista de medos e de angústias das crianças (atirando para cima delas toda esta gestão sentimental). Por outro lado, ao serem introduzidos novos mediadores eles trouxeram a dispensa desse esforço de imaginação.

Segundo Natércia Rocha, “os terrores já não serão imaginados à medida da criança, mas à medida do adulto. [Tornando-se] então necessário que, pelo menos, este esteja por perto para ajudar a combater terrores não desejados e talvez mais assustadores do que a criança teria sido capaz de imaginar”¹¹⁷.

Se por um lado, o esforço exigido pela leitura a sós, seja em que suporte for, implica, como vimos, a mediação de um adulto pelo companheirismo e pela conquista de novos níveis de leitura, este papel também pode ser “engenhosamente” desempenhado pelo escritor através do seu texto, por outro lado, a imagem multiplica-se e a frequência com que surge no nosso quotidiano aguça novas sensibilidades na criança.

Em todo este processo, de aprendizagem e domínio da leitura, a ilustração assume um papel ora esclarecedor, ora libertador da imaginação da criança. Uma das funções da ilustração nos livros para a infância é a de facilitar a compreensão da narrativa verbal. Assim, mesmo quando nada acrescenta ao texto – ilustração pleonástica – cumpre a função de facilitar a sua compreensão. Para Natércia Rocha a ilustração pode sugerir mais do que aquilo que diz, estimulando “para novos caminhos e diferentes leituras [que] deixam à criança a liberdade de imaginar de raiz, de ser criativa *como* os autores, *com* os autores, descobrindo a riqueza do seu próprio imaginário”¹¹⁸. Ainda a este propósito Manguel refere esta possibilidade que as imagens oferecem de possibilitarem obter um sentido autonomamente da sua relação com o texto: “se o livro for ilustrado, mesmo que eu não saiba ler as legendas, consigo normalmente um

116 MANGUEL, Albert, in *Babel Revisitada*, entrevista ao jornal Expresso, 21 de Maio de 2005

117 (ROCHA, 2001, p. 24).

118 (ROCHA, 2001, p.25).

sentido – embora não necessariamente aquele que é explicado no texto”¹¹⁹. Por outro lado, a ilustração em excesso pode levar à dispersão e à conseqüente incompreensão da narrativa.

O excesso de imagem em que a sociedade contemporânea está imersa também pode levar a uma crescente e preocupante desmotivação para a leitura. Este será um perigo que corre, ao ser exposta sistematicamente a um processo de massificação da imagem. Devemos, então, cuidar a imagem para que tenha, junto da criança, a função de apoio à transição da leitura colectiva para a leitura individual e que venha a enriquecer a leitura e não substituir-se a ela.

A relação entre a imagem, o texto e a criança é alterada de cada vez que a sociedade produz mudanças no estatuto da criança ou sempre que o adulto propõe variações da natureza dos livros que a elas destina.

Assim, ao longo da história podemos verificar algumas situações que foram contribuindo para estas mudanças, nomeadamente, a transformação de textos inicialmente destinados a adultos em textos integrantes das colecções infanto-juvenis e a atribuição do estatuto de literatura infantil a textos criados por crianças.

As situações referidas contribuem para uma indiferenciação entre o adulto, o jovem e a criança, no que respeita ao consumo e à produção de literatura, traduzindo-se num dos sinais mais evidentes do “desaparecimento da infância”¹²⁰.

O início deste processo de transformação é marcado pelo momento em que a psicologia iniciou trabalho no âmbito da psicologia do desenvolvimento. A criança deixou de ser vista como um adulto miniatura, para passar a ser vista com características próprias e necessidades específicas, transitórias, mas identificáveis. Deste modo, os livros, os brinquedos e mesmo as instituições passaram a ser, num passado muito recente¹²¹, altamente discutidos e estruturados, uma vez que, para além de serem responsáveis pela aprendizagem da leitura são veículos de máximas de moralidade e ideologia sujeitas à evolução dos costumes e dos conceitos¹²².

119 (MANGUEL, 1998, p. 108).

120 (POSTMAN, 1994).

121 A criança teve reconhecimento de estatuto somente no século XIX. Foi após este momento que o livro para crianças assumiu real existência e autonomia. Os primeiros livros que aparece são os de aprendizagem da leitura de forma mais acessível. É a leitura que irá conduzir ao livro como fenómeno de comunicação.

122 A Revolução Francesa fez sobrepor à moral religiosa a moral cívica – verificado em *Abécédaires Républicains*.

Segundo Violante Magalhães (2008) a heterogeneidade dos textos constituintes da literatura infantil é explicada historicamente por Philippe Ariès que nos diz que “dos livros de boas maneiras redigidos a partir do século XVI”¹²³ teria surgido “a ideia do livro clássico expurgado para uso das crianças”¹²⁴. Esta situação deve-se, também à predominância dos textos herdados do património oral e tradicional¹²⁵ e à gradual melhoria das condições socioculturais das populações, incluindo um franco progresso no âmbito da alfabetização que viabilizou a apropriação, pelas crianças, de obras¹²⁶ que tinham estado ligadas aos adultos das classes sociais mais abastadas e que foram entretanto largadas, sobrevivendo “ao mesmo tempo no povo e nas crianças das classes superiores”¹²⁷.

3. A LITERATURA PARA A INFÂNCIA EM PORTUGAL – O SÉCULO XIX

Portugal no século XIX, insere-se numa Europa que tenta pôr fim aos resquícios da Revolução Francesa e enfrenta as consequências da Revolução Industrial.

A atracção pela cidade, e por melhores condições de vida, provocou um êxodo do campo com consequências por vezes contrárias aos motivos dessa movimentação de massas.

A revolução industrial ao incorporar o trabalho da mulher, embora de modo subalterno, na fábrica desligou o trabalho doméstico do trabalho remunerado. O aumento da produção que necessitou de incorporar a mão de obra feminina provocou não só confrontos de género mas sobretudo de classe, já que, em períodos de crise, substituía-se o trabalho masculino pelo trabalho feminino, porque este era mais barato.

A mulher passou, assim, a ter uma dupla jornada de trabalho. Para além do trabalho remunerado da fábrica tinha também de cuidar da família e das tarefas domésticas. A dificuldade de cuidar dos filhos originou reivindicações por escolas e

123 (ARIÈS, 1988, p. 171).

124 (ARIÈS, 1988, p. 157).

125 O primeiro partiu da reescrita de contos tradicionais de Charles Perrault em 1697, tendo sido sucedido pelos Contos dos Irmãos Grimm editados na Alemanha em 1812.

126 Robinson Crusoe ou As viagens de Gulliver, por exemplo.

127 (id.: 145).

creches onde fosse possível deixar os filhos durante os períodos de trabalho – os Jardins de Infância)¹²⁸.

Este é um período particularmente frágil e instável devido ao contexto específico português e aos parcos desenvolvimentos que se faziam sentir, a todos os níveis, no país. Portugal recebia, neste momento, uma espécie ecos longínquos do que se estava a passar no resto da Europa¹²⁹.

A situação nacional conhece uma outra face aquando da destituição de Pina Manique,¹³⁰ permitindo a abertura de fendas que facilitam a penetração em Portugal de ideais progressistas veiculadas pela Revolução Francesa e rapidamente absorvidas por alguns intelectuais e burgueses da época, o que vem permitir a entrada de um conjunto de exuberantes livros para a infância, cujas ilustrações contam com a assinatura de artistas como Gustave Doré, Epinal e Jean Claveri.

Neste sentido, Esther de Lemos refere que o interesse pela leitura para crianças, já no final do século XIX, começou a surgir com as mudanças histórico-culturais que ocorriam no país. “Novos estímulos culturais vieram dar incremento ao processo. Por um lado, o intensificar da propaganda republicana e as reacções de defesa do regime monárquico provocaram um renovo de atenção pelos problemas da infância, que andavam no ar (...); por outro lado, a revolução pedagógica iniciada lá fora com Pestalozzi e Froebel ia dando os seus frutos...”¹³¹.

Neste final de século, Portugal tenta acompanhar o advento da inovação tecnológica associada aos desenvolvimentos da máquina, associada a um aumento de possibilidades criativas colocadas ao dispor dos artistas europeus. Apesar de Portugal se manter na cauda destes acontecimentos, fruto do seu isolamento, não podemos dizer que não tenha tentado acompanhar o que se ia fazendo na Europa no domínio da

128 A criação de infantários é mais uma possibilidade que se abre ao universo dos livros infantis.

129 (ROCHA, 2000).

Entre os anos 1877 e 1882, Eça de Queirós publica as suas crónicas de Inglaterra. Numa delas, Eça reflecte sobre a literatura portuguesa para crianças, comparando, as obras produzidas nos demais países europeus, nomeadamente, Inglaterra, França, Bélgica, Holanda, Alemanha, Dinamarca e Suécia. O autor conclui que, em Portugal do fim do século XIX, encontra-se essencialmente a literatura decorativa, constituída por livros de luxo, feitos para ornamentar as salas. Eça tem consciência da carência nacional de livros para “educar o espírito” das crianças e dos jovens. Eça defende nas suas crónicas que este será o único meio de elevar o nível intelectual do povo.

130 Pina Manique era intendente de polícia, e acérrimo opositor das ideias novas influenciadas pela Revolução Francesa.

131 (LE MOS, 1972, p.18)

Literatura para a Infância¹³². Assim, a rápida disseminação de livros com imagem impressa a branco e negro, onde a cor, por vezes, faz tímidas aparições, fomenta e dinamiza a relação criança/livro, permitindo o contacto precoce da criança com este objecto.

Este conjunto de novas realidades concebe um “novo leitor”, a quem é pedido um aumento do esforço de compreensão - uma vez que “ao leitor isolado cabe todo o trabalho de «ler» a história, tendo por base exclusivamente a sua vivência, o coeficiente individual”¹³³, abandonando rapidamente, e à semelhança do que já havia acontecido na Europa, uma expressão resultante da emotividade da leitura partilhada no colectivo.

Durante o século XIX a sociedade envolveu-se, como já referimos, de uma forma crescente num processo de escolarização da infância que, segundo Violante Magalhães (2008), remete as edições para a infância quase exclusivamente para o território exclusivo da educação formal. Neste contexto, “autores reconhecidos como Antero de Quental ou Guerra Junqueiro experimentaram uma incursão na escrita para a infância, mas longe de ter resultados análogos aos de outras personalidades, que se destacavam pela ligação a estudos de pedagogia e de filologia (caso de Adolfo Coelho), inclusive pelas suas intervenções cívicas (caso de Ana de Castro Osório), mas que não eram reconhecidos por uma prática literária”¹³⁴.

Ao longo de todo o século XIX são publicadas muitas traduções de literatura para a infância e juventude como, por exemplo, obras dos irmãos Grimm ou de Hans Christian Andersen, assim como se assiste à edição de jornais para o público infantil¹³⁵.

Até ao final do século, a literatura para a infância em Portugal estava ainda praticamente associada a uma perspectiva didáctico-pedagógica formal. Somente já na

132 Portugal, que também se compromete com a implementação da rotativa, viu crescer, nesse momento, a possibilidade de impressão e, conseqüentemente, assiste ao aumento da reprodução de livros em larga escala. Assiste-se, então, a um boom de livros, jornais e revistas, que se popularizam.

133 (ROCHA, 2001, p. 24).

134 (MAGALHÃES, 2008, p. 154).

135 Alguns exemplos são: Contos dos Irmãos Grimm (1822), O Último dos Moicanos, de Fenimore Cooper (1826), Oliver Twist de Charles Dickens (1839), As Aventuras de Robinson Crusoe, de Defoe, As Viagens de Gulliver, de Swift, As Aventuras de Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll (1862), Cinco Semanas em Balão de Jules Verne (1861), Coração de Edmondo de Amicis (1886), Mulherzinhas de Louise May Alcott, Os Três Mosqueteiros de Alexandre Dumas (1845), Os desastres de Sofia da Condessa de Ségur (1864), entre muitos outros.

O início da segunda metade do século é marcado pelas reedições de Telémaco e de Ramalhetinho da Puerícia de Luiz Filipe Leite. No que diz respeito à edição de jornais, Portugal contou com A Gaivota, O Jornal das Crianças e o suplemento ocasional Zumbido e não podemos deixar de referir a publicação do primeiro jornal infantil Ramalhetinho de Puerícia iniciada em 1874.

transição para o século XX escritores de reconhecido percurso na literatura nacional se começaram a dedicar à escrita para os mais novos, abandonando progressivamente o carácter eminentemente pedagógico que as obras vinham apresentando, passando a explorar as suas potencialidades lúdicas¹³⁶.

Multiplicam-se também os catecismos e a publicação de fábulas¹³⁷ com moralidade e normas de conduta para a vida adulta.

As primeiras publicações para a infância contam ainda com romances de cavalaria, com romances exóticos e históricos e ainda aqueles de pendor iniciático em que as crianças são protagonistas e fazem aprendizagens formativas nas acções que desenvolvem.

Os romances de aventuras favorecem a acção e o risco exercendo sobre as crianças um enorme fascínio. Os heróis que neles vivem vão-se transformando ao mesmo ritmo que se transforma a sociedade e os meios de comunicação.

As narrativas vão perdendo, progressivamente, a sua tendência instrutiva para se assumirem mais lúdicas na procura de novas leituras do mundo. A área editorial assiste ao aparecimento de um novo tipo de livro de carácter rigoroso e científico, liberto de ficção. Em Portugal estas produções são essencialmente importadas, atingindo por isso um público restrito, uma vez que o tipo de ilustrações para este género literário têm características muito próprias e acarretam custos elevados, somente justificados se se destinarem a grandes tiragens.

No campo da divulgação científica destaca-se, no panorama nacional, Motta Prego [1844-1920]¹³⁸ a cuja obra irão suceder os livros de Rómulo de Carvalho [1906-1997].

A poesia entra desde muito cedo na vida das crianças porque se considerava que antes de ser compreendida a poesia é sentida. São os livros de poesia que se vão

136 Esta ludicidade é muitas vezes “interesseira”, uma vez que muitas dessas publicações continham de forma encapotada uma intenção didáctico-moralizante.

137 Referimo-nos a fábulas oriundas da antiguidade que colocavam na boca dos animais aquilo que os homens não gostavam de ouvir e que foram consideradas, durante longa data, leituras indispensáveis para crianças. Ao colocarem animais ao serviço dos problemas dos seres humanos são, também, responsáveis pela introdução de conceitos como o bem e o mal. Segundo Denise Escarpit o que fazia destas histórias de animais livros para crianças não era, com certeza, o lado educativo moral, mas antes a evocação de seres imaginários e a ilustração que os materializava, perpetuando-os no seu imaginário. Actualmente as antropomorfizações de animais e plantas continuam a marcar presença mesmo nas mais sofisticadas produções cinematográficas.

138 O engenheiro agrónomo João da Mota Prego escreve alguns livros romanceados para a Biblioteca dos Meus Filhos, dirigidos aos mais novos e tratando da vida agrícola, da pecuária e temas afins: O pomar do Adrião, A leitaria da Rosalina, A lagoa de Donim: piscicultura, A quinta do diabo: avicultura, O padre Roque: apicultura, A horta do Tomé, Os netos do Nicolau: sericultura.

afastando de um certo “utilitarismo” que estabelecem uma ponte com o mundo sensível das crianças, numa relação que se deseja profunda.

Por conseguinte, o final de século XIX reflectiu a industrialização e a reforma de 1836 dos ensinos primário e secundário, levada a cabo por Passos Manuel, a legislação sobre a leitura elementar,¹³⁹ as reflexões sobre a educação de Antero de Quental¹⁴⁰ e de Ramalho Ortigão, e a criação em 1896 do Ministério da Instrução e das classes infantis que antecede o ensino primário, na expectativa de superar as lacunas de formação das famílias portuguesas que vivem num profundo estado de analfabetismo. A literatura para a infância em Portugal sofre influência óbvia destas transformações e a um aumento da instrução vai também corresponder uma gradual individuação na leitura.

O final do século pôde contar também com o contributo legado pelas traduções feitas da colecção da Condessa de Ségur, pelos *Contos para a Infância* de Guerra Junqueiro (1877)¹⁴¹, pelo capítulo dedicado às crianças por João de Deus (1893) em *Campo de Flores*¹⁴², pela publicação de *Contos Nacionais para Crianças* de Adolfo Simões (1882)¹⁴³ e de *Jogos e Rimas Infantis* (1883), pelas *Histórias de Jesus para Criancinhas* (1883) do poeta Gomes Leal, pelos *Contos da Mamã, Flores da Infância* e pelas peças de teatro para crianças (maioritariamente comédias de um único acto) escritas entre 1883 e 1885 pela escritora Maria Rita Cadet, onde a autora procura a exploração de cenários e de personagens nacionais afirmando uma expressão e criatividade muito próprias mas que, ainda assim, parece estar desajustada do imaginário infantil.

O conjunto de obras referidas denotam a intenção social de associar instrução e diversão, apesar de, em muitas delas, se sentir uma certa confusão entre as histórias para crianças e as histórias protagonizadas por elas.

139 A leitura elementar passa a ser feita em material impresso a partir 1852.

140 “Antero de Quental na advertência (não assumida) da sua colectânea *Tesouro Poético da Infância* (reeditado em 1983 segundo a ortografia actual) escreveu: «Convencido de que há no espírito das crianças tendências poéticas e uma verdadeira necessidade de ideal, que convém auxiliar e satisfazer, como elementos preciosos para a educação – no alto sentido desta palavra, isto é, para a formação do carácter moral – coligi para aqui tudo quanto no campo da poesia portuguesa me pareceu por um certo tom ao mesmo tempo simples e elevado, ou ainda meramente gracioso e fino, poder contribuir para aquele resultado, em meu conceito, importantíssimo» (ROCHA, 1984, p. 52).

141 Esta obra compila a recolha de quarenta contos (entre os quais estão *O Chapelinho Encarnado*, *O Valente Soldado de Chumbo* e *João Pateta*).

142 O autor colige, nesse capítulo, um conjunto de fábulas em verso.

143 Os referidos contos foram anteriormente incluídos na sua obra *Contos Populares Portugueses* (1879).

A última década do século XIX serviu, ainda, de palco para a actuação de duas autoras que em muito contribuíram para o aumento qualitativo e quantitativo das obras destinadas à infância que se prolongou pelo século XX. São elas, Ana de Castro Osório, de quem destacamos a obra *Para os Nossos Filhos* com ilustrações de Leal da Câmara e Virgínia de Castro e Almeida, que assinalou a sua presença com *A Fada Tentadora* (1895) incluída na colecção Biblioteca Azul e *Histórias* (1898), seguindo-se *Aventuras de D. Redonda e sua Gente* uma obra com um *nonsense* muito ao estilo inglês. Apesar do número de originais ser reduzido, a escritora Ana de Castro Osório conseguiu traduções e adaptações extremamente claras e acessíveis sem nunca prescindir de um estilo cuidado. As suas obras contam também com ilustrações de, Conceição e Silva, Raquel Roque Gameiro, Alfredo Morais, entre outros.

O século XIX em Portugal apresentou uma sóbria inovação na produção de livros destinados às crianças que continua a ser alimentada maioritariamente de traduções, a maior parte das vezes de textos franceses, de fábulas e de contos tradicionais. As obras disponíveis ainda se caracterizam por uma linguagem difícil, fruto de “um estilo sentencioso e pesado”¹⁴⁴, delineado por temas históricos, patrióticos e heróicos. O tom geral é de um urgente didactismo e para Natércia Rocha “o objectivo declarado para que confluem as obras do princípio do século [XX] é a formação do adulto; as intenções formativas e informativas procuram tirar prontamente a criança desse estado quase vergonhoso que é a infância em oposição ao estatuto todo-poderoso de adulto”¹⁴⁵.

Neste final de século se, por um lado, “a criança é então vista com uma aura poética, desajustada e opressiva”¹⁴⁶, o que pode constituir-se como provável justificação para a ambiguidade que a generalidade das obras desta época apresentam, por outro lado, talvez a crescente procura da criança como tema literário tenha contribuído para os desenvolvimentos do conhecimento da realidade da infância e para o conseqüente aparecimento de novas correntes.

144 (ROCHA, 1984, p. 45).

145 (ROCHA, 2000, p.47).

146 (ROCHA, N., 2000, p. 51).

4. O INÍCIO DO SÉCULO XX

A entrada no século XX marca a alteração do cenário vivido em Portugal.

A primeira década ficou marcada por um aumento demográfico e por avanços tecnológicos mas o factor que mais contribuiu para uma mudança na cena nacional foi, sem dúvida, a presença de agitações propagandísticas republicanas que viram o seu desfecho concretizar-se com a Implantação da República em 1910. Como consequência algumas reformas são implementadas ao nível da educação com vista à concretização deste ideário, uma educação voltada para o "esclarecimento das consciências, condição indispensável ao advento de uma sociedade mais livre, mais justa e mais humana"¹⁴⁷ para a "criação e a consolidação de uma nova maneira de ser português"¹⁴⁸ através de uma "instrução segura e experimental, que permitiria ao homem adquirir o esteio que há-de firmar o edifício moral da sua alma"¹⁴⁹.

Com a implantação da República e das ideias que lhe estavam subjacentes, assiste-se a um aumento do interesse pela literatura para crianças. Interesse, esse, já indiciado no final do século XIX.

Durante a primeira metade do século XX, a criança adquire um progressivo protagonismo social e, é reconhecido pela psicologia, que uma das suas características essenciais é o imaginário. Assim, numa "tentativa de fazer corresponder as formas culturais produzidas para este público às suas condições particulares de recepção, nas quais, o imaginário se evidenciava, (...) os textos ficcionais ganhavam cada vez mais relevo"¹⁵⁰.

Por conseguinte, apar de uma imprensa periódica cada vez mais variada, as traduções, as edições integradas em colecções infanto-juvenis de textos de origem tradicional portuguesa, surge a publicação que Ana de Castro Osório edita *Para Crianças, Céu Aberto* de Virgínia de Castro Almeida, de 1907, onde a autora difunde atitudes cívicas e uma visão educativa da natureza, *A Horta do Tomé*, de João Motta Prego de 1909, onde são "divulgados valores do campo e da agricultura"¹⁵¹ e Henrique

147 (FERNANDES, 1973, p. 23).

148 (CARVALHO, 1986, p. 651).

149 "Reformas do Ensino em Portugal - Reforma de 1911" (1989). Tomo II, Volume I. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional (p. 3).

150 (MAGALHÃES, 2008, p. 151).

151 (BARRETO, 1998, p. 31).

Marques Júnior, que marca a sua presença neste universo com traduções e adaptações de contos dos irmãos Grimm e de Perrault, distribuídos por treze títulos na colecção *Biblioteca das Crianças* (1898-1910).

No Porto, através da Livraria Editora de António Figueirinhas e em Lisboa, através da acção de Henrique Marques Júnior na Guimarães e C.^a surgem, no primeiro caso a *Biblioteca das Crianças* e no segundo a *Biblioteca Infantil*, que se dedicam à edição para a infância.

Decorrente do 5 de Outubro, os desenvolvimentos históricos são fruto de acções levadas a cabo pelo Partido Republicano, nomeadamente com a Constituição de 1911. Por conseguinte, nos anos que se seguiram à implantação da República “acentuam-se as preocupações formativas que relevam a necessidade de bem preparar, através de uma educação sólida, todas as componentes do carácter infantil – da moral à recreativa”¹⁵², pelo que a literatura para este público assume importância capital. Na legislação gerada na sequência da Constituição de 1911, destacamos a referência a projectos de criação de bibliotecas escolares e consequente incentivo ao consumo da leitura infantil¹⁵³. A fim de cumprir o ideário republicano, surgem obras como *De como Portugal foi chamado à Guerra – Histórias para crianças* de Ana de Castro Osório (1919), com uma intenção de instrução social e cívica. Verifica-se em alguns autores tendências nacionalistas que tiveram inevitáveis reflexos em alguns escritores,¹⁵⁴ nomeadamente na obra *Bartolomeu Marinheiro* (1912) de Afonso Lopes Vieira, poeta influenciado pelo “Saudosismo e pelo Nacionalismo Literário”¹⁵⁵.

Este incremento sentido ao nível de uma preocupação com a educação do público infantil vem assegurar a continuidade, já na década de 20, da produção de alguns jornais que existiam desde o século anterior, como é o caso de “O Amigo de Infância” com ilustrações de Cardoso Lopes e que contava com a participação de Stuart de Carvalhais e de Rafael Bordalo Pinheiro, com o seu humor caricaturado. Natércia Rocha sublinha que entre 1910 e 1911 foram editados quatro jornais para crianças, sendo sucedidos pelos mais importantes nomes, tanto de páginas e suplementos, como de jornais independentes. Falamos evidentemente de *ABCzinho*,

152 Luís Vidigal. «Maria O’Neil (1873-1932)». Diário de Notícias. 19 de Julho de 1992.

153 (ROCHA, 1984, p. 59).

154 (PIRES, 1999, p. 139).

155 Fernando Guimarães. «Afonso Lopes Vieira». In AA.VV. *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (5º vol.). Lisboa/ São Paulo: Verbo, 2005; p. 844.

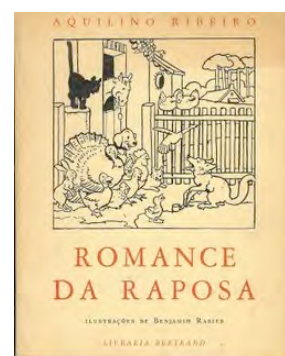
Notícias Miudinho, *Pim-pam-pum*, *Correio dos Pequeninos* e mais tarde *O Sr. Doutor*, *O Papagaio*, *O Mosquito*, *O Cavaleiro Andante* e outros. Não devem ser esquecidos, também, *O Gafanhoto* um jornal que exhibe uma cuidada apresentação e é dirigido por Henrique Lopes de Mendonça e Tomaz Bordalo Pinheiro; *O Jornal dos Pequeninos*, dirigido por Ana de Castro Osório e, em 1911, *A Revista Infantil* sob a direcção do seu proprietário J. Fontana da Silveira.

Capa de Leal da Câmara para a Ilustração Portuguesa de 5 de Fevereiro de 1921



Quanto à produção em volume destaca-se como marco significativo de uma mudança na literatura infantil portuguesa a publicação, em 1924, do *Romance da Raposa* de Aquilino Ribeiro, com ilustrações de Benjamim Rabier, apresentando, segundo Veloso, um padrão de referência que se afasta de uma perspectiva pedagógica, de educação cívica ou de moralidade.¹⁵⁶

O Romance da Raposa
Autor: Aquilino Ribeiro
Il. Benjamim Rabier
1924
Livreria Bertrand



Também António Sérgio, em 1925, procura enriquecer a literatura para a infância publicando na colecção que editou o já mencionado *Romance da Raposa*, um conjunto de textos originais e algumas adaptações de contos e lendas – *Contos Gregos*, *Os Dez*

¹⁵⁶ (VELOSO, 1994, p. 66).

Anõezinhos da Tia Verde Água, Da Terra e do Ar, Rato Pelado e A Dança dos Meses (de 1926, com ilustrações de Mamia Roque Gameiro). Segundo Natércia Rocha, “António Sérgio revela o esmero da selecção, o apuro do estilo, precioso e colorido, sem desnecessárias condescendências”¹⁵⁷. As ilustrações são da autoria de Raquel e Mamia Roque Gameiro e Milly Possoz.

Os livros deste período apresentam capas resistentes gravadas (normalmente cartonada) e, muitas vezes, forrada com percalina ou tecido. Apresentam, normalmente, uma imagem central, ladeada por uma profusa ornamentação, construída como se de uma moldura se tratasse. Quando a cor invade estas imagens, fá-lo discretamente, explorando fortes contrastes delineados por linhas negras afirmadas.

O texto passa a ser impresso através de gravura ou de litografia. Quando se trata de uma edição de luxo, surge pontualmente uma imagem colorida com a passagem do texto correspondente, transcrita em rodapé. O início de capítulo é, muitas vezes, marcado pela presença de uma letra capital mais ou menos ornamentada e por separadores engalanados com motivos vegetais, animais ou combinados.

A rigidez da máquina impõe-se nas impressões e as páginas dos livros exibem duras manchas de texto, que acabam por prevalecer sobre a imagem¹⁵⁸. Afastamo-nos de uma certa liberdade dos textos manuscritos, que apresentam uma riqueza e diversidade criativa inerente aos copistas. No entanto, a tendência encaminhar-se-á para um aproveitamento criativo das características das fontes, do corpo da letra, dos espaçamentos entre palavras e linhas, da cor, etc., no sentido de os converter em mais um campo de experimentação de sensações e de emoções¹⁵⁹.

157 (ROCHA, 2001, p.67).

158 “A era pós-Gutenberg trouxe consigo, para além do primado do texto escrito sobre o imagético, uma certa rigidez mecânica da mancha do texto impresso onde a liberdade criativa dos antigos documentos manuscritos se foi perdendo e onde nos habituamos a equacionar as questões tipográficas de corpo, espaçamento, condensação e entrelinhamento com as de legibilidade” (MAIA, 2003, p. 145).

159 A reprodução mecânica de livros veio favorecer alguns estudos sobre processos psicolinguísticos envolvidos no acto de ler, desenvolvidos num âmbito interdisciplinar e aos quais deram o nome de ‘higiene para a leitura’. Segundo Maia “em certos casos, a acção do design tipográfico, pautada por princípios pragmáticos de optimização da velocidade da leitura, é, ainda que significativa, quase imperceptível, para o público em geral, e o leitor sofre inconscientemente a sua acção, noutros, como veremos, ela é voluntária e significativamente visível” (MAIA, 2003, p. 146).

O início do Século XX ficou marcado pela coexistência de inúmeras influências, que justificam uma presença cada vez mais expressiva de artistas que viram na ilustração uma área de exploração fértil também para os seus projectos artísticos¹⁶⁰.

Enquadrada por um espírito Modernista, a Ilustração caminha na direcção oposta à do Romantismo, vivendo apenas alguns dos seus resquícios. A ilustração afasta-se, assim, passo a passo, do simbolismo e da elegância quase nostálgica dos pré-rafaelitas, para se lançar em experiências naturalistas, de uma elegância modernista e mesmo cosmopolita.

4.1. HUMORISTAS E MODERNISMO

A enorme vontade de experimentar as novidades estéticas chegadas de forma quase imperceptível de Paris levou a que um grupo de jovens artistas portugueses dessem expressão ao realismo para fazer crítica aos costumes. Digamos que é o Humorismo que traz consigo a desconstrução, pela fantasia, e introduz no contexto português, pela primeira vez, uma arte pensada. Vários nomes firmam esta viragem, uns mais velhos, como são os casos de Bordalo Pinheiro ou Leal da Câmara, que alcança fama em Paris, onde estava exilado, outros mais novos, como o próprio Amadeu de Sousa-Cardoso e ainda Armando de Basto, Emmerico Nunes, Almada Negreiros, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Cristiano Cruz, Carlos Botelho, António Soares e Milly Possoz.

Caricaturistas como Rafael Bordalo Pinheiro, Leal da Câmara e tantos outros, conquistam um público vasto e fiel através de desenhos publicados na imprensa, uma vez que se trata de um meio mais eficaz para atingir um público alargado, algo que a pintura não consegue, “mesmo a pintura que se pretendesse satírica, ou politizada de modo explícito”¹⁶¹. É assim que, a partir de Paris, alguns dos jovens artistas enveredam

160 Almada Negreiros é director artístico d'O Papagaio Dourado, surge A Ilustração Portuguesa, a revista ABC, a Águia, o Sempre Fixe, a Contemporânea, o Domingo Ilustrado, o Século Cómico, o Diário de Lisboa, o Diário Popular, entre outros.

161 (GONÇALVES, 1998, p. 29).

por essa nova via, assente na caricatura, que José-Augusto França¹⁶² classifica de *cómoda irreverência*¹⁶³.

Em 1911 realiza-se a “Exposição Livre” de Lisboa no salão Bobone, que o mesmo autor referencia, como a primeira demonstração de oposição ao naturalismo reinante. O objectivo dos seus autores era o de introduzir o Impressionismo em Portugal. Contudo não conseguiram afastar-se muito desse naturalismo a que se opunham, mesmo que as suas obras apresentassem variações técnicas.

Num país tão rural como o Portugal de então, quer o Impressionismo, com forte ligação à cidade, quer o Simbolismo, que reage à desumanização da sociedade industrial, não aliciaram o público.

Ridicularizados pela crítica e pela imprensa da época, o país recusava, por incompreensão, a mudança, mesmo pequena que fosse.

Após esse fracasso de introduzir o “Impressionismo” em Portugal, o mesmo grupo de artistas experimentou uma série de exposições onde exibiram outros trabalhos, agora com mais receptividade quer por parte da crítica, quer do público: as *Exposições de Humoristas*. Aí se exibiam obras onde a representação social se associava à caricatura e à sátira política e anticlerical.

A expansão da imprensa e a distribuição de jornais e periódicos tinha alargado o espaço para a intervenção dos jovens artistas que, deste modo, puderam através do humorismo aproximar-se do tempo contemporâneo, com um trabalho que, fugindo do peso da *Grande Arte*, produziu trabalhos de evidente qualidade.

Na Europa do início do século XX, grande quantidade de artistas complementavam a sua actividade realizando ilustrações, caricaturas de crítica social e política, capas de livros e revistas e cartazes, cuja publicação era, agora, grandemente auxiliada pelo desenvolvimento de novos meios tecnológicos.

Também em Portugal esta actividade teve um grande incremento e a publicação de jornais e revistas permitiu o sucesso de toda uma geração de artistas que participava activamente.

162 França, José-Augusto - História da Arte em Portugal — O Modernismo, (século XX). Lisboa: Editorial Presença, 2004. ISBN 972-23-3244-9. p.10-14.

163 (FRANÇA, J.A., 2000, p. 11).

Desde o final do séc. XIX que na Europa se assiste a um grande desenvolvimento do mercado da escrita. Os jornais de grande tiragem alteraram o seu aspecto visual. Mudaram a composição tipográfica, variando quer as fontes tipográficas quer o tamanho; romperam com a uniformidade das linhas bem ordenadas; passaram a inserir publicidade e grandes títulos em caracteres *bold*, *itálicos*, etc.

As inovações tecnológicas produziram mudanças nos modos de produção. O fabrico e a qualidade do papel melhorou e o desenvolvimento da mecanização da imprensa levou ao crescimento da produção.

O desenvolvimento das Artes Gráficas fomentou ainda mais a combinação texto e imagem que eram agora desenhados ou pintados sobre a pedra ou na placa de metal e recorrendo a técnicas de reprodução mecânica.

A Ilustração Portuguesa, Contemporânea, Civilização, Sempre Fixe, Athena, Magazine Bertrand, Domingo Ilustrado e o *Diário de Lisboa*, são algumas das publicações periódicas em que estes autores colaboraram¹⁶⁴.

Havia, assim, um interesse alargado por parte de vários autores nesta actividade ligada à imprensa. Nomes como Rafael Bordalo Pinheiro, Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Armando de Basto, Cristiano Cruz, Milly Possoz, Stuart de Carvalhais, Alberto Cardoso, Manuel Bentes, Francisco Smith, Eduardo Viana, Emmerico Nunes, Domingos Rebelo e Francisco Cabral apresentam colaborações com trabalhos de incontestável qualidade.

É também esta familiaridade com a imprensa que permite o desenvolvimento de uma familiaridade cada vez maior entre texto e imagem, coadjuvada pelas potencialidades tecnológicas e técnicas que possibilitam que as letras/palavras fossem desenhadas e, desta forma, assumissem conscientemente que eram também imagem. Mas palavras assumem, também, uma ligação cada vez mais fortalecida com a imagem que, por exemplo, Amadeo vai explorar na sua pintura.

164 Cf. CASTRO, Laura; SILVA, Raquel Henriques – História da Arte Portuguesa: época contemporânea. Lisboa: UA, 1997. ISBN 972-674-186-6. p.112.



Jorge Barradas
Outros Tempos, publicado no quinzenário
humorístico O Riso da Vitória, 15 de Setembro de
1919



La Revista Cómica Y Taurina, ilustrações de Leal da
Câmara.



Amadeu de Sousa-Cardoso
Caricatura de Emmérico Nunes
Tinta-da-china e aguarela s/ papel
11,5x16,2 cm
1909

4.2. O MODERNISMO NAS ARTES PLÁSTICAS

A evolução do modernismo faz-se através de percursos pessoais que vão emergindo, marcados aqui e ali por influências do estrangeiro. Amadeu e Viana, Almada e Santa-Rita são exemplos de ruptura e tornam-se actores de uma ponderada mas importante renovação.

Amadeo é portanto a excepção que traz alguns ecos do que na Europa se passava, com uma produção de qualidade incontestável, mas não entendida.

Santa-Rita, traz de Paris a exaltação pelo Futurismo.

Com Almada, Fernando Pessoa e Sá Carneiro, na revista *Orpheu* e no *Portugal Futurista*, tentaram abalar o provincianismo dominante da vida artística. As consequências não foram além da polémica e do escárnio e o reconhecimento institucional ou o desenvolvimento do gosto estético do público foi incipiente.

Provocaram, contudo, reacções. Quer em Lisboa quer no Porto foram ostensivamente recusados, como salienta José-Augusto França:

*Os artistas desta 'primeira geração' desejaram então dar a arte moderna a Portugal, quer dizer a um país que, de modo algum preparado para tais aventuras, não sabia que fazer dela. Com tal fim apelaram eles para a Europa, quer dizer para Paris e para o século XX; mas o seu país tinha-se posto à margem da geografia cultural do Ocidente e, preso numa crise social e moral que se prolongava, agarrava-se a valores do século XIX.*¹⁶⁵

É este o contexto em que surgem essas vozes inovadoras, discordantes e incompreendidas. No entanto, assumindo o isolamento, mas com anseios individuais de originalidade e sucesso, prolongam o estatuto do artista romântico. Pretendiam um protagonismo individual onde as rivalidades inviabilizaram uma acção concertada.

A década de 20 é premonitória de um novo período histórico – O Estado Novo, nomeadamente através da obra de Afonso Vieira que, embora tenha iniciado o seu trabalho com um estilo alegre, em obras posteriores¹⁶⁶ assume um estilo mais patriótico. Este sentimento exacerba-se em obras como *O Romance das Ilhas Encantadas* da autoria de Jaime Cortesão, que pretende abordar o período das descobertas e conquistas marítimas e em textos para representações teatrais, destinados a festas escolares ou de colectividades.

No entanto, a alteração do cenário político que, de certa forma, tornou o estado português em mecenas de obras que propagandeavam um passado glorioso de descobertas e de conquistas, difundindo um forte sentimento patriótico, não inibiu o surgimento de

165 França, José-Augusto- A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-1990). Lisboa: Livros Horizonte, 1991. ISBN: 972-24-0810-0. p.20-21.

166 Bartolomeu Marinheiro, *Autozinho da Barca do Inferno e Conto de Amadis de Portugal* (1922).

obras como *Mariazinha em África* um romance de Fernanda de Castro com ilustrações de Sarah Afonso. Posteriormente também Ofélia Marques e Inês Guerreiro introduzem um exotismo num estilo misto de ternura e de malícia. *Novas Aventuras de Mariazinha* surge como um prolongamento do sucesso atingido com a obra acima referida e em 1924 edita, junto com Teresa Leitão Barros, *Varinha de Condão*, onde consegue juntar um dos mais luxuosos elencos de ilustradores. Referimo-nos a Cottinelli Telmo, Raquel e Mamia Roque Gameiro, Stuart de Carvalhais e outros.

As relações entre escritores e ilustradores fortalecem-se neste período. Neste contexto, surge em 1926 *Papim e Papusse* de Augusto Santa-Rita e Eduardo Malta e, em 1927, *São João Subiu ao Trono* escrito por Carlos Amaro e ilustrado por Sarah Afonso.

Esta premonição sentiu-se também na obra de Emília de Sousa Costa que, ao longo das duas primeiras décadas do século XX escreveu histórias com intenções ideológicas claramente assumidas, impondo a obrigação de promover ideais de humildade e de resignação. A autora edita mais de 30 títulos num estilo repetitivo (quebrado apenas em *Aventuras da Carochinha Japonesa*) e que somente as ilustrações assinadas por Raquel Roque Gameiro, Alfredo Moraes, Francisco Valença, Rocha Vieira lhes dão algum fôlego¹⁶⁷.

O final da década de 20 ficou marcada pelo notável trabalho de organização de colecções, selecção, criação e crítica isenta e consistente de textos destinados à infância levado a cabo por Henrique Marques Júnior em *Algumas Acheegas para a Bibliografia Infantil* (1928)¹⁶⁸. Henrique Marques Júnior escreveu também para revistas e jornais infantis, interessou-se pelo teatro infantil e por todas as produções literárias destinadas às crianças. O autor iniciou a sua actividade ainda na Monarquia, passou pela República e prolongou-se pelo Estado Novo com obras originais dignas de registo – *A Ilha dos Cozinheiros*, *Páscoa Infantil*, *No Reino do Prodígio*- e contos, alguns com

167 Da vasta obra da autora constam diversas colectâneas, versões e traduções que integram um tempo de esperanças republicanas, destacamos aqui alguns exemplos – *Primeiras Lições* (1914); *Memórias de Lili* (1916); *Memórias de El-Rei Papão* (1914) e em especial a série de Polichinelo que recria a personagem do Pinóquio em Polichinelo em Lisboa; Polichinelo em Trás-os-Montes (ambos de 1918) e Polichinelo no Minho (1921). Durante a década de vinte Contos do Joãozinho(1928) que integra contos com proveniência da Pérsia, do Japão e da Áustria.

168 “O trabalho de pesquisa, registo e comentário por ele iniciado ainda não teve conveniente continuação. H. Marques Júnior está presente em muito do que se fez nessa época. Através da Biblioteca das Crianças, promove a difusão dos contos de Grimm, de Perrault e da Condessa de Ségur em versões excelentes. A casa editora J. Romano Torres & Cª lançou uma colecção de formato reduzido – a Colecção Manecas – dirigida por Henrique Marques Júnior, nela se publicando alguns originais seus, como por exemplo, *A Ilha dos Cozinheiros*, *Páscoa Infantil*, *Memórias de uma Boneca*. Foi também da Biblioteca Ideal, colecção que incluiu *D. Quixote de la Mancha* e *As Viagens de Gulliver*”. (ROCHA, 2001, p. 66).

que dinamizou a *Colecção do Manecas: A Cadeira do Diabo, A Princesa Rã, O Bailado das Fadas*.

Foi assim que, durante as primeiras duas décadas do século XX, em Portugal se conseguiu aumentar e fortalecer o grupo dos defensores de uma literatura para crianças de boa qualidade. Referimo-nos nomeadamente às obras de Aquilino Ribeiro, António Sérgio e Carlos Selvagem, que a entendem mais como leitura de encantamento do que de aprendizagem, recheada de ilustrações que abandonam o seu estigma decorativo para se passarem a assumir num papel participante e interpretativo.

Para Natércia Rocha “os últimos anos da segunda década do século registaram já características bem marcadas no que refere a leituras para crianças. A comercialização ganha força e impõe critérios. A imprensa corre à conquista de um público que até então quase ignorara. Para além dos jornais expressamente dedicados às crianças, quase todos os grandes diários organizam suplementos infantis que têm logo grande aceitação (...). [A década de 20] foi uma época excepcionalmente rica e movimentada que não teve continuação adequada nas décadas seguintes”¹⁶⁹. Por conseguinte, a década de 20 foi palco de uma enorme proliferação de jornais e suplementos dedicados às crianças de que são exemplo *ABCzinho* (1921); *O Bébé* (1923); *Notícias Miudinho* (1924); *Sportsinho* (que contou com a colaboração de Stuart de Carvalhais); *O Pintainho* (1924 e conta com a colaboração de Rocha Vieira); *Pim-Pam-Pum* (1925, cuja direcção estava a cargo de Augusto Santa-Rita e de Eduardo Malta); *Novidades dos Pequeninos* (1926); *Semana Infantil* (1927, cuja direcção era da responsabilidade de Correia Marques); *O Comercio Infantil* (1928, com direcção de Estefânia Cabreira e Oliveira Cabral e colaboração de Emília Sousa e Costa); *O Bébé Ilustrado* (1928, sob a direcção de Cândido Torrezão e com ilustrações de Santos Silva (Alonso). Até ao final dos anos 30 estes jornais mantêm as mesmas características, contendo secções de adivinhas, charadas, concursos, logogrifos, correio dos leitores, contos, poemas, canções e desenhos. A estes nomes se vem juntar *O Senhor Doutor*; *O Papagaio* e *O Mosquito*.

O panorama cultural português na década de 20 ficou, assim, marcado por um trabalho mais livre de academismos e que procurou aproximar-se ao que de mais

169 (ROCHA, 2001, pp.69 e 70).

moderno se passava na Europa. Neste contexto, alguns nomes revelaram-se afirmando uma liberdade tão apregoada com a Implantação da República.

Apesar da referida implementação de novos valores culturais durante as duas primeiras décadas do século XX, “em 1926, porém, uma nova vida política começa em Portugal com um pronunciamento militar – hesitante, empírica, procurando impor ordem nos negócios e nos espíritos, através de uma ideologia mesquinamente conservadora, algo polida pela leitura de Maurras”¹⁷⁰.

Este momento marca o início do definhamento dos sonhos dos republicanos particularmente ao nível do ensino e da cultura. Inevitavelmente a literatura para a infância e juventude também se ressentiu das novas directrizes e ideologias políticas. No entanto, e apesar da acomodação de alguns autores, outros continuaram o seu trabalho de forma irreverente. Esses autores foram a excepção que permitiu o aparecimento de algumas revelações durante os anos que se seguiram.

6. A DÉCADA DE 30

Não podemos assumir a viragem política provocada pelo golpe militar de 28 de Maio de 1926 como um corte definitivo com as ideias e pensamentos que vinham ganhando forma desde meados do século XIX, uma vez que “as mentalidades são mais lentas a acomodar-se ou a alterar-se”¹⁷¹. No entanto, manteve-se alguma criatividade no campo da literatura para a infância com o aparecimento, neste momento, de novos nomes. Este período de transição foi inclusive palco para a edição de alguns livros com grande qualidade, quer literária, quer gráfica.

Apesar da existência de pequenos oásis, que podem resgatar a produção deste período, à medida que penetramos na década de 30, vamos mergulhando num contexto de edições interessadas em servir a ideologia vigente. Pensamos que reside nesta dualidade de referências a justificação para as opiniões divergentes de Esther de Lemos e de Natércia Rocha. A primeira, faz uma apreciação positiva da produção para crianças editada na década de 30, clarificando que a “revolução nacional de 1926 continuou o impulso de reoportuguesamento que se vinha processando e deu-lhe um

170 (FRANÇA, 2000, p. 26).

171 (BARRETO, 1998, p.37).

sentido menos saudosista e mais construtivo”¹⁷² e a segunda autora considera que nesse período se enveredou “pelo excessivo simplismo”¹⁷³ da estrutura do texto e da linguagem, “pela infantilidade caricata”¹⁷⁴ de alguns temas.

A referida viragem política não significou, no imediato, uma reestruturação mental ou social. Portugal sofre curiosamente de falta de cultura histórica associada à falta tradicional de um gosto artístico. E, segundo França “passando do anacronismo à atemporalidade, preferindo, orgulhosamente, pela pena dos seus filósofos, uma nacionalista vivência «topológica» a uma ocidental vivência «cronológica», a sociedade portuguesa em «Estado Novo» não podia produzir uma cultura europeizante. Como faria um País tão pobre?... Nesta impossibilidade encontraram as classes ricas razão para ignorarem também o pensamento e a arte contemporânea”¹⁷⁵. Como consequência disto, são sistemáticas e recorrentes as polémicas dos painéis de S. Vicente de Fora “vistos como «questão», se não como «mistério», e jamais como «problema», e que então desencadearam (e até aos anos 70) a crónica escandalosa de Lisboa”¹⁷⁶.

Assim, os acontecimentos do final da década de 20 tinham já sido operados como rumores de que se avizinha um período de estagnação ou mesmo de regressão, situação que se agravou com uma crise mundial que adivinhava a Guerra.

Em 1930, Portugal assistiu a uma inquietante reforma do ensino, tendo a escolaridade obrigatória sido reduzida para 3 anos. Estas ordens e pressões governamentais atingem, também, o ensino infantil oficial, levando, mesmo, à sua extinção entre 1930 e 1937 e ao consequente encerramento do Magistério Infantil e das Escolas do Magistério Primário. Neste período, sobrevivem raras classes infantis particulares.

O ambiente vivido neste período é tenso assolado pela crise económica que se fez sentir na Europa (efeito da depressão iniciada em 1927 nos EUA e da já mencionada ameaça de guerra). Portugal soma ainda os efeitos da Guerra Civil Espanhola e a rápida evolução do regime iniciado em 1926 com a formação da Mocidade Portuguesa de

172 (LEMOS, 1997, p.471).

173 (ROCHA, 1984, p.77).

174 (ROCHA, 1984, p.77).

175 (FRANÇA, 2000, p. 27).

176 Ibidem

alistamento obrigatório quer para os alunos do ensino oficial, quer para os alunos do ensino particular.

Durante esta década o tempo de contacto com a escola sofreu uma redução, fazendo-se sentir automaticamente uma quebra na produção de obras dedicadas à infância. Passaram a ser editadas, preferencialmente, obras de teor histórico e heróico, apologéticas do patriotismo, da ordem e do nacionalismo. Assim, o conservadorismo do regime inicia uma acção de reabilitação dos contos e fábulas tradicionais, que são condutores de valores e conceitos éticos e épicos universais.

Também a forte colaboração dos artistas com a imprensa que se verificou nas décadas anteriores retraiu-se, um facto talvez justificado pela afirmação da reportagem fotográfica que serve melhor um regime muito pouco interessado no humor vívido e centrado, até à data, em questões do âmbito da crítica política e social.

A diminuição das produções literárias nacionais e a degradação da sua qualidade, levou o público leitor a desenvolver, numa atitude que podemos considerar quase de sobrevivência, outras formas de “leitura”, nomeadamente através do cinema, da imprensa e da rádio.

Assim, o cinema assume-se como um enorme álbum de histórias, uma novidade Norte Americana que invadiu o mercado e obteve uma espectacular aceitação. Por sua vez a rádio transmitiu, durante este período, leituras de textos de heróis normalmente encontrados nos jornais e livros, promovendo-os e dando-lhes visibilidade. No que concerne à imprensa, às edições dos jornais infantis já existentes, vieram juntar-se as publicações de “O Mosquito”, “O Papagaio”, “Senhor Doutor” e posteriormente, “O Diabrete”, onde se publicam ilustrações¹⁷⁷. A Mocidade Portuguesa edita os próprios jornais: “Os Lusíadas”, “Camarada” e “Fagulha” (jornal que durou até ao fim do regime). Em muitas das suas páginas é exibido material estrangeiro, embora não se tenha excluído totalmente os autores portugueses. Natércia Rocha destaca os originais assinados por Leyguarda Ferreira, Laura Chaves, Graciette Branco, Simões Müller, entre outros, e que mais tarde foram editados em livro.

177 As emissões radiofónicas para crianças são incrementadas neste momento e multiplicam-se nomeadamente ligadas a jornais. São exemplo O Sr. Doutor com emissões no Rádio Clube Português e O Papagaio na Rádio Renascença. Esta modalidade atira para as luzes da Ribalta algumas vedetas infantis, falamos de Mimi Extremadouro, Mizete Relvas, Mili, Zizi e Milú, que cantam recitam e representam. Deste modo contribuíram também para a divulgação de textos, de jornais e de livros.

Jornal "O Papagaio" nº 207 Suplemento Infantil.



Jornal "O Senhor Doutor" de 18 de Agosto de 1934.



Jornal "O Papagaio" nº 662 Suplemento Infantil.



As personagens e os heróis sofrem, necessariamente, uma transformação. Natércia Rocha acredita que “as figuras dos desenhos animados trazem outras histórias, outro género de imaginário, uma leitura mais fácil”¹⁷⁸. A mesma autora refere que ainda através do cinema e à semelhança do que aconteceu anteriormente com Charlot e Pamplinas, foram difundidas imagens de crianças como Shirley Temple ou Freddie Bartholomew que prendiam a atenção da crianças, embora não fossem directamente a elas destinadas.

Temas novos foram propostos quer pelo cinema, quer pela imprensa, mais especificamente pelos *comics* norte-americanos. Deste modo, proliferaram e ganham

178 (ROCHA, 2000, p. 72).

cada vez mais adeptos as aventuras de *cowboys*, de índios, de contrabandistas e de piratas. Este foi o princípio da americanização dos livros infanto-juvenis que se enraizou pelos anos 40 e 50 dentro.

Este material chegava preparado para receber a sua tradução para português e seguir para impressão. Por vezes, por uma questão de censura, eram feitas correcções em decotes mais fundos, em saias mais curtas e em armas, que mesmo que fossem parte integrante da história, eram escondidas.

No entanto, e apesar de se ter assistido, durante este período, a um retraimento da edição de originais portugueses, algumas obras impressas de autores portugueses integram colecções, mesmo que muitas vezes apresentem uma qualidade duvidosa, foram-lhes atribuídos pela SEIT a partir de 1937, prémios de Literatura Infanto-juvenil Maria Amália Vaz de Carvalho, que só se extinguiram definitivamente em 1974¹⁷⁹.

Adolfo Simões Müller foi o primeiro premiado pela sua obra *Caixinha de Brinquedos*, em 1938 coube a Maria Archer, por *Viagem à Roda de África* e em 1939 foi a vez de Olavo D'Eça Leal com a obra *História Extraordinária de Iratan e de Iracema, os Meninos mais Malcriados do Mundo*.



História Extraordinária de Iratan e Iracema, os Meninos Mais Malcriados do Mundo
Olavo D'Eça Leal
1939

A maioria das obras editadas neste momento da história portuguesa apresentam como temática, preferencialmente, as preocupações políticas do regime. Este espírito justifica que Adolfo Simões Müller tenha escrito *Meu Portugal, meu Gigante* (1931), no qual engrandece feitos históricos e heróicos nacionais. Raul Brandão e sua mulher Maria Angelina fazem sair *Portugal Pequeno* (1930), em que episódios da História de

179 Os Prémios de Literatura para a Infância atribuídos pela SEIT no período entre 1937 e 1974, tendo sido interrompido esporadicamente em anos das décadas de 50 e 60).

Portugal reiteram “tendências nacionalistas”¹⁸⁰. A colonização em África é um dos temas preferidos do regime como podemos constatar através de obras como *Joanito Africanista* (1932) de Emília de Sousa Costa, *Viagem à Roda de África* (1937) de Maria Archer, ou *As aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia* (1935) de Fernanda de Castro, onde se apresenta uma “visão do funcionalismo patrioteiro, versão militar”¹⁸¹

Nomes como Maria Lamas, Aquilino Ribeiro, Augusto Santa-Rita, Adolfo Simões Müller¹⁸² e Irene Lisboa escrevem sobre a Nossa Senhora de Fátima e o Menino Jesus e novas versões dos Grimm e de Perrault, num estilo simples, que se demarca da complexidade de textos e poemas das décadas anteriores.

No entanto, Garcia Barreto destaca enquanto excepção Aquilino Ribeiro referindo-se ao seu trabalho como “... prosa da boa (aqui e ali sublinhada pelo arrevesado vocabulário do escritor). É Literatura. E o mestre reincide anos depois [após ter editado em 1924 *O Romance da Raposa*, um livro que não se prende a moralidades escusadas], em 1936, com as histórias da *Arca de Noé, III classe*. Aquilino dá o mote afirmando que aquelas histórias são para os mais pequenos, mas os adultos não perdem nada se as lerem e ainda mais se as contarem às crianças”¹⁸³. Destaca ainda um folhetim de José Gomes Ferreira, publicado em *O Senhor Doutor*, em que o texto, que foi editado em volume em 1963 para um público adolescente, intitulado *Aventuras Maravilhosas de João sem Medo*¹⁸⁴, se afirma como uma obra repleta de humor e ironia, que se reinventa a partir do imaginário tradicional.

Durante estes anos, as produções para a infância concentram-se na sua maioria em livros ilustrados por Carlos Botelho, Ofélia Marques; Sarah Afonso e José de Lemos.

180 (PIRES, 1999, p. 139).

181 (BARRETO, 1998, p. 40).

182 Adolfo Simões Müller, director do jornal *O Papagaio*, recebe, em 1937, o Prémio SEIT para a sua obra “A Caixinha de Brinquedos”. O seu percurso marca também presença no teatro com D. Maria de Trazer por Casa e na rádio com várias peças.

183 (BARRETO, 1998, p.38).

184 Aquilino escreve os contos: *O Filho da Felícia ou a Inocência Recompensada*; *História do Burro com Rabo de Légua e Meia*; *História de «Joli» Cão Francês Que Boa Caçada Fez*; *História do Macaco Trocista e do Elefante Que Não Era para Graças*



Ilustração de Sarah Afonso para o livro *As meninas a aprender*.



Mariazinha em África.
Autor: Fernanda Castro
Ilustração: Ofélia Marques



Capa de um livro de pautas, ilustrada por Carlos Botelho. Editado por Neuparth Valentim de Carvalho. Originalmente este livro continha as pautas das seguintes canções de M. E. Pacheco Soares: Rosa Branca (uma valsa-canção); Lírio (um one-step); Brisa (valsa); Verbeña (tango).

Aos autores já referidos vêm juntar-se Ana de Castro Osório, Virgínia Lopes de Mendonça¹⁸⁵, Graciette Branco, Leyguarda Ferreira, Ana Maria de Lourdes Machado (Nita), Alice Ogando, Maria Lamas¹⁸⁶, António Botto¹⁸⁷, João de Barros¹⁸⁸ e Odette Saint-Maurice.

-
- 185 Publica Maria Migalha uma peça para teatro ilustrada por Vasco Lopes de Mendonça. Publica também *A Nena de Trapos* que pertence à Colecção Biblioteca dos Pequenininos.
- 186 Publica Maria Cotovia uma história profusamente ilustrada, *As Aventuras de Cinco Irmãozinhos* com ilustrações de Ofélia Marques e *Os Brincos de Cereja* com ilustrações de Júlio de Sousa.
- 187 De António Botto destaca-se *O Livro das Crianças* com ilustrações de Carlos Carneiro e *O Meu Amor Pequenino* com ilustrações de Fred Kradolfér.
- 188 O nome de João de Barros sobressai no que concerne a iniciativa editorial. A colecção *Grandes Livros da Humanidade* coloca ao alcance das crianças obras importantes adaptadas por grandes escritores. Neste contexto, João de Barros edita uma adaptação de *Os Lusíadas – Os Lusíadas Contados às Crianças e Lembrados ao Povo* e, posteriormente, *A História Trágico-Marítima*, *A Odisseia* entre outras obras.

Bazar de Brinquedos de Graciette Branco
il. de Alfredo Moraes
1930.



A década de 30 traz para a Ilustração nomes das artes portuguesas. Apesar de muitas das ilustrações não serem referenciadas¹⁸⁹, algumas delas, possuem a assinatura de Ofélia Marques, Mário Costa, Laura Costa, Rocha Vieira, Stuart de Carvalhais (pioneiro da BD em Portugal) e Maria Keil, que inicia nesta década o seu trabalho no âmbito da ilustração para adultos.

Este interesse de alguns pintores pela ilustração coincide com a demonstração de uma particular atenção, também pela parte dos editores, de aliar a uma boa história, uma boa ilustração. A cor começa a invadir os livros que passam a ter, sem dúvida, um outro impacto visual. Para Garcia Barreto, neste período, surgem alguns livros para a infância que marcam a diferença por uma qualidade gráfica experimentada em livros de pequeno formato.

Deste modo os desenvolvimentos apresentados ao nível das produções destinadas à infância, durante a década de 30, estão directamente relacionados com uma definição da vida cultural portuguesa centrada em três vectores: “a contribuição vanguardista dos artistas melhor informados acerca do que se passava em Paris; a acção da política cultural conduzida por António Ferro; e uma ansiedade surgida com a Guerra Civil de Espanha”¹⁹⁰. Ao serviço do Estado Novo, “são editadas ou difundidas obras que têm como objectivo prioritário a apologia do regime vigente, dando-o como único detentor das virtudes da raça e continuador das glórias passadas. Estas condicionantes de origem política suscitam, [como vimos], um acréscimo de obras de carácter histórico e apologético, o reforço das tendências moralizantes em detrimento do original perante as adaptações e versões, tanto de contos tradicionais como de

189 Multiplicam-se as colecções de livros dedicados às crianças e aos jovens que, grande parte das vezes são impressos em pequenos formatos e de modesta apresentação.

190 (GONÇALVES, 1998, p. 54).

extractos de obras consideradas como satisfazendo os objectivos do momento político”¹⁹¹.

Também ao nível da educação algumas transformações aconteceram, não foi somente o ensino elementar que sofreu com as novas directrizes do Estado, também o ensino de Belas Artes confirma um regresso a um academismo oitocentista, atestando a estagnação do ensino artístico português que espera por uma Reforma¹⁹², adiada sempre pelas reformulações que a época concretizou de modo possível¹⁹³. Neste contexto, a formação e a informação teóricas eram igualmente deficientes. Existiam anexadas ao ensino de uma prática profissional tradicional e ligavam-se a um ensino cultural ou erudito da história da arte, da estética e da teoria da arte. Falamos de um ensino que se desenha de generalidades e de visões tradicionalistas, presas a esquemas de pensamento e de metodologia oitocentistas.

Para os que tentavam a fuga a estes sistema e morfologia de ensino, só lhes restava a saída para uma Europa contemporânea, procurando um local arejado, que possibilitasse o desempoeirar das mentes. Uma sacudidela de capote necessária e que deixava os artistas deste tempo na expectativa de fazer cair por terra as insistentes formas de fazer e pensar dos “antigos”.

Foi neste contexto que muitos dos artistas que pretendiam aceder aos actos culturais mais contemporâneos, lutaram em diversos locais da Europa, quase heroicamente, pela modernização da arte portuguesa. Referimo-nos, por exemplo, a Maria Helena Vieira da Silva que apresenta nesses anos “as suas originais composições abstraccionistas, com uma linguagem centrada em puros elementos formais e cromáticos, utilizados obsessivamente, como uma escrita capaz de sistematizar a meditação estrutural sobre a construção-destruição do espaço pictural”¹⁹⁴. Em Janeiro de 1936, Vieira da Silva e Arpad Szenes, então em Portugal, expõem as suas pinturas abstractas no seu atelier de Lisboa. Nesse mesmo ano inicia-se a publicação de “*Madame la Grammaire*”, no jornal *Paris Soir*, com desenhos de Vieira da Silva e texto

191 (ROCHA, 2000, p.72).

192 A este fenómeno, de ineficácia sistemática das reformas, se referiu Francisco Keil do Amaral, a propósito dos currículos ligados aos estudos da arquitectura, como “permanência de mentalidade que não foi reformada”. E José-Augusto França afirma que “a reforma do ensino das Belas Artes de 1957 – pareceu-me quando surpreendido dei conta dela – põe as coisas no pé em que deviam estar para serem reformadas” (FRANÇA, 1959).

193 Desde o início do século foram três, a de 1911, a de 1932 e a de 1957. Todas foram pouco eficazes, porque o ensino artístico se ancorava ao academismo personalizado pelos mestres, apoiados por um programa curricular inteiramente académico.

194 (GONÇALVES, 1998, p. 54).

de Pierre Guéguen, mas anteriormente, em 1933, Vieira da Silva editou a história de *Kô et Kô, les deux esquimaux*. Trata-se de uma história infantil imaginada e ilustrada por Vieira da Silva mas cujo texto foi escrito por Pierre Guéguen. O livro saiu em Paris com edição da também galerista Jeanne Bucher, que realizou uma exposição relativa a este tema. Há aqui uma incursão assumida no domínio da ilustração por uma artista maior que se aproveitou a oportunidade criativa deste meio.

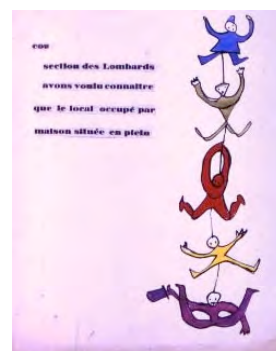
Kô et Kô
Vieira da Silva
1933
Planche de décors pour Kô et Kôprova
25,5 x 33,4 cm
Col. particular, Paris



Vieira da Silva, 1933
Les phoques (Kô et Kô, plancha IV, estudo n° 2)
guache s/ papel
20,6 x 32,2 cm
Col. particular, Paris guache em parte considerado para a
plancha n° 4



Madame la Grammaire
1936
Ilustração de Vieira da Silva para a publicação do jornal Paris
Soir - "Madame la Grammaire", 1936
Guache, tinta da china e colagens s/ papel
27 x 21 cm
Col. Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva



Nesta referência cabe também António Pedro, “que nesses anos dirigiu a Galeria UP, organizou-lhe uma exposição e afirmou no catálogo que ali estavam os «primeiros

quadros modernos que se expunham em Portugal desde Amadeu de Souza-Cardoso»¹⁹⁵.

Em 1935 António Pedro¹⁹⁶ integra o movimento estético internacional designado «dimensionismo» que “procurava a síntese das artes, incluindo a literatura, mediante o aumento do número das dimensões físicas dos objectos de arte.”¹⁹⁷

Segundo Raquel Henriques da Silva os jovens artistas portugueses desta década de 30 lutam “Contra estas pesadas instituições, (...) [lutam], vigiados politicamente, e sem meios para viajar nem acesso à arte internacional, assumiram, com um rigor característico desta década de grandes confrontos ideológicos, o objectivo de modernizar a arte portuguesa. A sua luta, porque disso se tratou, que foi, muitas vezes quase heróica”¹⁹⁸, passou também pela procura de informação e formação, nos ateliers, nos cafés e nas tertúlias, que se transformaram em espaços de consolidação das suas crenças e discursos, confundindo, muitas vezes, ideais artísticos e políticos. E é neste ambiente que emerge a segunda geração de modernistas.

É no desacerto de opiniões entre António Ferro e Salazar que este grupo de artistas encontra algumas brechas para a sua actuação, nomeadamente através da sua participação na revista *Panorama*, nas feiras, nas decorações de alguns edifícios, pousadas e lojas, nos Salões de Arte Moderna, etc.¹⁹⁹

O fim da década de 30 faz adivinhar alguns desenvolvimentos artísticos da década seguinte. António Pedro, António Dacosta e a escultora inglesa Pamela Boden realizam uma exposição que teve como objectivo ser uma expressão contrária ao “espírito de ordem” da Exposição do Mundo Português. Estes três artistas de raízes expressionistas contrariam o gosto do público com trabalhos que, no caso dela, tocam o informalismo e no caso deles se aproximam do surrealismo. Também Cândido da Costa Pinto procurou romper com o sistema cultural dominante do país, expressando-se segundo uma imagética surrealista que, muitas vezes reflectia os horrores vividos

195 (GONÇALVES, 1998, p. 54).

196 António Pedro cria Poema no Espaço (1935).

197 (GONÇALVES, 1998, p. 57).

198 (Henriques da Silva, 1991, p. 116).

199 O SPN foi, então, o veículo da protecção conseguida através das exposições de arte moderna iniciadas em 1935 e cujo grande prémio, sob inovação de Columbano foi atribuído a António Soares e o prémio Amadeu Souza-Cardoso foi atribuído, pela primeira vez, a Eloy. Em anos posteriores foram premiados Eduardo Malta, Dordio Gomes, Jorge Barradas, Carlos Botelho, Eduardo Viana, Almada Negreiros, Frederico George, Júlio Santos, Estrela Faria e Luciano Santos. Foram também indicados como artistas promissores Guilherme Camarinha, Paulo Ferreira, Ofélia Marques, Maria Keil, António Dacosta, Mily Possoz, Sara Afonso, Magalhães Filho, Manuel Bentes, Celestino Alves, Júlio Resende.

nesse momento histórico mundial e onde se identifica a presença constante de elementos identificadores de Portugal.

As publicações destinadas ao público infantil produzidas durante a década de 30, nomeadamente através da publicação em grande escala de contos tradicionais importados, de histórias com moralidade e de histórias de exaltação patriótica que tão bem serviam a ideologia política em prática desde 1928 em Portugal, transportam-se para a década seguinte, mas com o contributo de uma geração de artistas que, de forma mais ou menos irreverente, afirmaram através do seu trabalho uma atitude anti-fascista e que encontraram na ilustração um campo propício para levar a cabo experiências plásticas com o mesmo intuito.

7. A DÉCADA DE 40

Este período revela, então, alguns nomes da pintura que se distinguem por um desempenho que acompanha as experiências mais vanguardistas desta década e dos quais podemos destacar Júlio Pomar²⁰⁰, Júlio Resende, Manuel Filipe e Vespeira. Todos nomes emergentes no panorama artístico português, reconhecidos pelo traço vigoroso e sombrio que exagera mãos, pés e olhares de expressão neo-realista e de quem Maria Keil também se aproxima em algumas das resoluções formais que encontra para as histórias que ilustra.

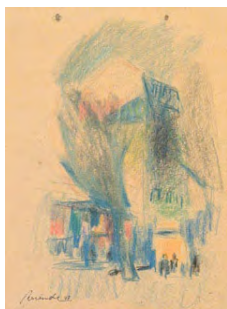
O trabalho que Maria Keil apresenta no domínio da ilustração beneficiou da sua responsável e conscienciosa acção cultural, manipulando as suas criações de forma a civilizar um povo que marinha na estagnação proposta pelo regime.

O Almoço do Trolha
Júlio Pomar
1947



200 Júlio Pomar realiza os frescos para o cinema Batalha, destruídos pela PIDE, logo após a sua montagem e expõe, em 1947, "O Almoço do Trolha".

Assim, e apesar da atitude controladora dos governantes do Estado Novo, estes artistas exprimem-se impregnando as suas criações de criatividade, construindo-as repletas de significados,²⁰¹ à semelhança de outros artistas da época que, contra a censura e o regime combatiam, em surdina, (...) com as suas próprias armas.²⁰²



Paris
Júlio Resende
1947
21,7x16,5 cm
Lápis de Cor



Maria Keil
s/ Título
1940

A participação destes e de outros artistas na concepção das ilustrações de algumas obras, veio, sem dúvida, animar um mercado que conhecia livros que integravam, a maior parte das vezes, reedições descuidadas. São estes artistas responsáveis por contrariar a fraca qualidade das pequenas edições sem data, económicas e com características gráficas duvidosas²⁰³, tornando-as mais apelativas e motivadoras para a leitura.

Contudo, não podemos deixar de referir que estas colecções cumpriram o papel importante de criar hábitos de leitura, mesmo que pouco exigentes, pelo menos enquanto as edições estrangeiras para a infância não avançaram no mercado português. Há que reconhecer o seu mérito na educação e fidelização de um público, ainda que pouco exigente.

201 Destacamos, como exemplo, as ilustrações de Maria Keil que para a sua descodificação não prescindem da linearidade do texto escrito que corrige as polissemias e subjectividades propostas pelo carácter ambíguo de algumas das suas imagens.

202 (BRONZE, 1998, p. 3).

203 Trata-se de publicações de preço reduzido cujas portabilidade e tipo de letra grande facilitam e encorajam a sua utilização na escola.

Nestas edições podemos encontrar com frequência autores como Salomé de Almeida que vê atribuído o prémio SNI²⁰⁴ em 1945 ao seu livro *Falam os Animais*, Noël de Arriaga, Costa Barreto, Carlos Frederico, Vera Borba, Carlos Cascaes, Guerra Conde Júnior, Gabriel Ferrão, Leyguarda Ferreira, Fernando de Castro Pires de Lima, Arlette Navarro, Odette de Saint-Maurice, Isaura Correia dos Santos, com um prémio SEIT atribuído em 1946 à sua obra *O Senhor Sabe Tudo Contou*, Noémia Setembro, Nita de Sousa, João Sereno, Elsa Viana, José de Lemos²⁰⁵, Adolfo Simões Müller, Aurora Constança, entre outros²⁰⁶.

Durante este período, para a difusão de obras infantis foi fundamental o papel desempenhado pelo Serviço de Escolha de Livros para as Bibliotecas das Escolas Primárias. A selecção feita por este organismo oficial tinha em atenção quer o Prémio SPN/SNI, quer as temáticas abordadas; explicando-se, assim, que a produção editorial em Portugal assentasse “em meia dúzia de nomes”²⁰⁷.

À medida que a década avança as edições estrangeiras²⁰⁸ penetram no mercado português esmagando a modesta produção nacional. O seu elevado número de tiragem favorece a edição mais económica de livros que oferecem ilustrações a cores bastante mais apelativas. No entanto, este período de florescimento da imagem deixa muito a desejar quanto ao texto que tanto se apresenta como uma excelente adaptação, como se apresenta como uma perniciosa tradução.

Os escaparates das livrarias exibem, então, ambiguidades. Por um lado exibem as edições que servem o poder político instituído, por outro exibem edições que se transformam em mediadores de excelência para o desenvolvimento de projectos de nomes bem conhecidos da pintura portuguesa, nomeadamente, Júlio Pomar, Neves e Sousa, Stuart de Carvalhais, Laura Costa, Cambraia, Ofélia Marques, Mário Costa, Maria de Vasconcelos e o incontornável Fernando Lemos.

204 Em 1944, o SPN foi integrado no Secretariado Nacional da Informação Cultura Popular e Turismo (SNI), pelo que o Prémio passou a ser atribuído por este organismo.

205 Em 1944 e em 1947 vê os seus livros premiados pela SEIT, e em 1982 é galardoado pelo Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças em exaequo com Adolfo Simões Müller.

206 Em 1944 e 1947, José de Lemos, com *O sábio que sabia tudo e outras histórias* e com *Histórias e bonecos*; em 1945, Adolfo Simões Müller e Salomé de Almeida, com, respectivamente, *A pedra mágica e a princezinha doente* e *Falam os animais*; em 1946, Isaura Correia Santos, com *O Senhor Sabe Tudo contou...*; em 1948, Aurora Constança, com *As aventuras do coelho Kalulu* (Rocha, 1984, p. 257).

207 (ROCHA, 1984, p. 84).

208 As edições estrangeiras de livros para a infância conheceram um espantoso desenvolvimento devido às condições favoráveis do comércio internacional. Portugal vê o seu mercado ser invadido por obras como a *Condessa de Ségur*, *Carrol*, *Mark Twain*, entre outros.

Esta indefinição terá tido origem num discurso confuso mantido por Ferro quanto à manutenção da coexistência de uma ‘política de espírito’ e da ‘arte moderna’, que justificadas por um apoio e acompanhamento de um Estado Mecenaz, lhe permitem a defesa da ideia de que “os modernistas podiam, em boa consciência ética e pragmática, servir os dois, como praticamente todos fizeram, com única excepção de relevo para Júlio”²⁰⁹.

As ilustrações deste período assumem, então, contornos de uma conjuntura política que se vê a braços com diferentes critérios orientadores e que, como já referimos, denota uma evidente desarticulação entre o meio artístico e o meio político²¹⁰.

É neste cenário que Maria Keil inicia a sua actividade profissional construindo um percurso que, “comungando” aparentemente com as regras impostas, consegue delas demarcar-se para se projectar no cenário da vanguarda internacional.²¹¹ Terá sido este o princípio dicotómico que levou a artista a explorar e a fascinar-se pelo enorme potencial das artes gráficas, quer enquanto educação do gosto e formação do povo, quer enquanto veículo de comunicação pragmática de massas²¹².

O ambiente vivido na década de 1940 empurrou a «segunda» geração de modernistas portugueses, da qual Maria Keil faz parte, para um cenário ingrato de uma quase inexistência de mercado e, desprovidos das habituais aquisições levadas a cabo pelos museus, não lhes restou outra solução que não a colaboração com o SPN. Caso contrário, estes artistas viveriam uma independência que segundo França era vaga e mal compensada²¹³.

209 (FRANÇA, 1980, p. 87).

210 São exemplo do nacionalismo bairrista de Salazar, a Exposição de Arte Moderna da Secretaria Nacional de Propaganda realizada, em Lisboa, entre 1939 e 1942; a Exposição do Mundo Português de Lisboa em 1940, a Primeira Exposição de Artistas Ilustradores Modernos em 1942 e as Exposições Gerais de Artes Plásticas na Sociedade Nacional de Belas Artes, de 1946 a 1956. A SNBA, ao funcionar como estrutura democrática, teve um papel fulcral enquanto pólo de agregação dos artistas das novas tendências e constrói-se como espaço alternativo aos Salões do Estado, apesar do seu passado de tradição naturalista e da organização de exposições, muitas vezes, de qualidade duvidosa.

211 “Esta projecção indirecta da publicidade, embora à margem da sua finalidade comercial particular (que é vender determinado produto) é também cultural e prende-se com o interesse de todos: joga a reputação do próprio país. Tal facto tem merecido a melhor ponderação” (PINTO, 1941, p.20).

212 Parecem-nos incontornáveis tais factos, que apresentam a publicidade moderna enquanto infalível estratégia plástica de comunicação responsável, também, pela estruturação de um determinado modelo social, que acreditamos, só se ter concretizado plenamente em 25 de Abril de 1974.

213 Nesta situação viveu o pintor Eloy com um trabalho ligado ao expressionismo literário; Júlio, cujo lirismo expressionista é marcado pelo irrealismo russo e Dominguez Alvarez com um trabalho que exhibe sonhos fantasmagóricos. Também António Pedro e Dacosta se afastaram do provincianismo estético nacional. Outros pintores se vêm juntar a eles, Eduardo Viana, Carlos Botelho, Bernardo Marques que mantêm uma definição pessoal a par da sua colaboração profissional.

Para França a “acção artificial, exercida no seio de uma sociedade que encontrava na atemporalidade a melhor garantia da sua conservação, mesmo do seu imobilismo fortemente hierarquizado, uma acção aparentemente modernizante não podia senão dar resultados artificiais”²¹⁴. O autor refere-se a uma artificialidade insustentável que se vê necessariamente alterada a partir de 1945.

O fim da II Guerra Mundial leva a que intelectuais, artistas e políticos apostem na queda do regime e foi junto destes que o neo-realismo teve bastante crédito. Torna-se inevitável que os jovens artistas portugueses se organizem para dinamizar o meio cultural com uma forte consciência crítica quanto à função social da arte. Neste momento a Sociedade Nacional de Belas Artes inicia um processo de modernização dos seus programas culturais. A partir deste momento, as polémicas já não têm a ver somente com o confronto entre vanguardistas e conservadores “como acontecera desde o tempo do «futurismo» (1915); surgiram também dentro da própria vanguarda, entre partidários do neo-realismo, do surrealismo e do abstraccionismo, o que revela a auto-exigência ética e estética das novas gerações”²¹⁵. Neste momento surge o nome de José-Augusto França e de Mário Dionísio na crítica de arte informada nacional, inaugurando um período de reconhecimento público da modernidade.

É também nesta segunda metade da década de 40 que, segundo Manzano os países ocidentais integraram e assumiram uma estética de recepção centrada na criança. Este foi um passo crucial para que se continuasse a fazer a consolidação da literatura para a infância. Para esta autora “Poetas y novelistas ponen sus capacidades al servicio del niño y logran adecuar el lenguaje literario a la capacidad de percepción infantil. Conjugan sencillez, audacia poética, alegoría y símbolo. Utilizan, preferentemente, la metáfora afectiva y consiguen establecer una singular comunicación entre el protagonista y el lector que revierte en un desarrollo progresivo de la personalidad del niño en torno a los niveles y modelos de identificación que suscitan los personajes”²¹⁶.

214 (FRANÇA, 2000, p. 41).

215 (GONÇALVES, 1998, p. 66).

216 (GOMEZ DEL MANZANO, 1987, p. 13).

A partir deste momento, em Portugal como no estrangeiro a “literatura para a infância” tende a ser pensada como função estética “a que cumpriria reformar ou restituir o mundo”²¹⁷.

“Para os escritores Portugueses, tal como para os artistas, o espaço disponível sofre uma alteração drástica, também os jornais e suplementos dedicados às crianças estão em vias de desaparecimento ou entregam-se à reprodução de material importado – principalmente histórias em quadrinhos. Alguns escritores, com obra já anteriormente iniciada, prosseguem o seu trabalho, por vezes apoiados por entidades oficiais”²¹⁸. É o caso de Adolfo Simões Müller que se reparte por temas histórico - biográficos, teatro e imprensa, rádio, adaptações e a direcção de jornais como o Papagaio, Diabrete, Cavaleiro Andante, entre outros. Destacamos, ainda na década de 40, O Feiticeiro da Cabana Azul editado pela Agência Geral do Ultramar e premiado pela SEIT, D. Maria de Trazer por Casa (teatro) e várias biografias.



O feiticeiro da cabana azul
lições do Império /Adolfo Simões Müller
Il. Manuel Lapa
Agência Geral das Colónias



Dona Maria de Trazer por Casa
Adolfo Simões Müller
Il. Fernando Bento
1947

217 (DIOGO, 1994, p 108).

218 (ROCHA, 2000, p. 80).

O teatro liga dois autores: Lúcia da Fonseca e António Manuel Couto Viana, ela associada ao teatro de fantoches, *Teatro de Branca Flor*, e ele, como fundador do *teatro da Mocidade Portuguesa* já no final da década.

Um outro nome que sobressai nesta década é o de Henrique Galvão, pela originalidade das histórias em ambiente africano como *Impala* ou *Kurika: romance dos bichos do mato*, mas mais conhecido pela sua acção política de tomada e desvio do paquete Santa Maria cheio de passageiros e que chamaria as atenções internacionais para a ditadura salazarista.

Gostaríamos de destacar José de Lemos que firma a sua presença, quer no campo da literatura, quer no campo da ilustração, sendo distinguido em 1944 e em 1947 com o Prémio SEIT para as obras *O Sábio que Sabia Tudo* e *Histórias de Bonecos*. O autor foi galardoado mais tarde, em 1982, com o Grande Prémio da Gulbenkian de Literatura para Crianças.

Também Salomé de Almeida foi uma das premiadas da SEIT e Olavo D'Eça Leal com o Prémio SEIT atribuído em 1943 ao seu trabalho *História de Portugal para Meninos Preguiçosos*, um elogio a tudo o que menos nos devemos orgulhar.

História de Portugal para Meninos Preguiçosos.
Olávo D'Eça Leal (Prémio SEIT),
1943



Regista-se o desaparecimento de *O Senhor Doutor*, mantendo-se ainda durante esta década *O Papagaio* e *O Mosquito*²¹⁹ associado a nomes como Cardoso Lopes, Raul Correia, Teixeira Coelho ilustrador que se destacou mais tarde no estrangeiro e José Garcês, que iniciou actividade em 1946, n'O Mosquito e que se tornou num conhecido autor de BD.

219 Como suplemento para as meninas publica A Formiga.



Jornal "O Mosquito" de 2 de Fevereiro de 1944

A década de 40 é palco do aparecimento de *O Diabrete*, animado durante 11 anos por Fernando Bento. Em 1949 nasce *O Mundo de Aventuras*, um jornal dirigido por José de Oliveira Cosme com a colaboração de Roussado Pinto, Victor Péon, Amaro Brilhante, entre outros.

O final da década fica marcado pelo aparecimento de *Lusitas*, um jornal destinado às meninas e o *Camarada* para os meninos, publicados pela Organização Nacional da Mocidade Portuguesa, aos quais se vem associar, em 1951, *O Fagulha*.

Esta é definitivamente a década em que se assiste à invasão de Bandas Desenhadas de origem americana, espanhola e francesa, que se instala e vai destruindo a estrutura plurifacetada que os jornais infantis apresentavam até à data.

8. A DÉCADA DE 50

Portugal da década de 50 vê sextuplicar em relação à década de 30, a taxa de êxodo rural na população activa. E, dado que, em 1940, o sector feminino representava apenas cerca de 17% da população assalariada, eram sobretudo os homens os protagonistas desse êxodo rural; às mulheres e às crianças cabia assegurar os trabalhos agrícolas, sazonais, ou de pequena empresa familiar²²⁰.

Tirando os centros industriais de Lisboa e Porto, poucos foram os concelhos que apresentaram um crescimento industrial e urbano capaz de absorver a população em fuga do desemprego e do sub-emprego dos meios rurais²²¹.

220 (ROSAS, 1994, pp. 34 a 41).

221 Esta população era oriunda, maioritariamente, do Alto Minho, do Nordeste Interior e da Beira Alta. Entre 1930 e 1950, os distritos de Braga, Porto, Aveiro, Lisboa e Setúbal atraíram 60 a 65% dos activos das indústrias transformadoras, extractivas, e de transportes e comunicações. Em 1950, Lisboa, Porto, Setúbal, e respectivos concelhos limítrofes, tinham já absorvido cerca de meio milhão de pessoas. Foi na cintura de Lisboa, até Vila Franca de Xira e até Setúbal, que se desenvolveu a principal concentração industrial do país. (ROSAS, 1994, pp.63 a 66).

A segmentação das relações de produção determinava a existência de um operariado diversificado, num mesmo território. O grosso da população operária era, na sua maioria, analfabeto: mencione-se que a taxa de analfabetismo da população se cifrava em 49% nos anos 40, em 40,4% nos anos 50, em 30,3% nos anos 60²²².

Curiosamente, paralelamente a esta fuga para o estrangeiro de grande parte da população activa, surge um outro movimento, que é o do associativismo cultural e político dos que por cá iam ficando.

Violante Magalhães avança uma justificação possível para este aumento do associativismo cultural e político ao afirmar: “em resultado dos baixos salários, das más condições de vida, e face à falta de liberdade democrática, a população congregava-se”²²³.

O escasso desenvolvimento económico e a fragilidade da situação cultural do país deviam-se fundamentalmente à política conduzida pelo Estado Novo, que entre meados da década de 30 e a de 40 viveu a sua «fase de expressão máxima»²²⁴. Detenhamo-nos em algumas das transformações de carácter político ocorridas nesse período, a nível mundial, que tiveram inevitavelmente repercussões a nível nacional:

Com o colapso da Bolsa de Nova Iorque em 1929 e a chamada “grande depressão”, o desemprego foi inevitável.

A este ambiente de crise, Americana e de repercussão internacional, vieram-se acrescentar, na década seguinte, a fome na Península Ibérica, provocada pela Guerra Civil Espanhola (1936-39) e o desmembramento e destruição de estados e sociedades, principalmente da velha Europa, com a consequente partilha desta pelas principais zonas de influência económica e ideológica dos grandes blocos bélicos em confronto na II Guerra Mundial (1939-45)²²⁵.

Curiosamente, na década de 30, e apesar da crise, Portugal apresenta “um superavit” orçamental como há quinze anos não havia memória. Era Salazar à frente da pasta das Finanças, [concretizando a sua política de entesouramento e não aplicação

222 (ROSAS, 1994, p.24).

223 (MAGALHÃES, 2008, p. 53).

224 (LIMA, 1979, p. II).

225 A II Guerra Mundial trouxe a Portugal espíões e refugiados com poder económico.

dos capitais existentes no desenvolvimento das áreas produtivas do País. Foi assim perpetuado] o nosso atraso em relação a economias mais desenvolvidas”²²⁶.

Igual política foi seguida no que à cultura dizia respeito. Endeusaram-se os valores tradicionais e impediu-se, com isso, o lançamento de novas ideias e valores que serviriam de base para o desenvolvimento cultural, fulcral para o nosso crescimento como nação a par das restantes, a todos os níveis.

O cenário mundial até ao fim da II Guerra Mundial não era, de todo, propício à criação artística. Em Portugal a situação é agravada, como dissemos, pela afirmação de um regime fascista que criou um sistema de censura, na expectativa de formar os portugueses num espírito conservador e nacionalista, numa contracorrente clara ao que, no resto do mundo se adivinhava ser um “mundo novo” em criação.

Os escassos apoios no âmbito dos cuidados materno-infantis, o desprezo pela escolarização da população em geral e em particular da infantil e a consequente necessidade do ingresso precoce das crianças no mundo do trabalho, criaram o cenário ideal para que se levantassem todo o tipo de dificuldades ao desenvolvimento das produções culturais (nomeadamente a nível da literatura e ilustração) destinadas à infância.

Assim, em 1937, em pleno Estado Novo, o número de crianças com idade entre os 3 e os 7 anos era de 476.296; deste número, não chegava a 1% as que beneficiavam de uma educação assegurada por Escolas Infantis – praticamente confinadas a Lisboa e Porto²²⁷. Desde essa data, a educação infantil fica a cargo da iniciativa privada (com destaque para a Associação dos Jardins-Escola João de Deus) e da Obra das Mães pela Educação Nacional – que fora criada pelo Governo no ano anterior. São extintas as Classes Preparatórias anexas às Escolas Primárias e o Estado deixa de intervir na formação de agentes para aquele sector da educação²²⁸. As consequências destas medidas prolongaram-se por largos anos e o desígnio da escolaridade obrigatória teria de esperar até à década de 60 do século XX para ser finalmente alcançado²²⁹. Segundo Nóvoa, “em 1960 mantêm-se algumas dificuldades residuais, mas no essencial a

226 (BARRETO, 1998, p. 45).

227 (GOMES, 1977, p. 82).

228 (GOMES, 1977, pp. 83 a 87).

229 Em 1900, apenas 22% das crianças frequentava a escola; em 1910, este número tinha crescido para 29% (NÓVOA, 1988, p. 37). Em 1920, estavam matriculadas no Ensino Primário 30% das crianças E no final da 1ª República, «2 em cada 3 crianças portuguesas não cumprem a escolaridade obrigatória» (id., ibid.).

escolaridade obrigatória é cumprida (...). Mais de um século após ter sido decretada, a obrigatoriedade escolar torna-se, enfim, uma realidade”²³⁰

Para Violante Magalhães, “sendo inseparável da estrutura demográfica, do modo de produção e das instituições por onde ela circula, a criança portuguesa de meados do século XX apresenta, como vimos, espaços de penumbra, que a História e as Ciências Sociais, com certeza, se encarregarão de esclarecer e comprovar”²³¹.

Para esta autora, a literatura portuguesa produzida neste período, em particular a neo-realista, empenhou-se em clarear os referidos espaços de penumbra. Os escritores pretendiam salientar a enorme desigualdade social existente no País, o desprezo e exploração dos trabalhadores e a indiscutível importância que a criança ia assumindo numa sociedade que os desamparara definitivamente. Esta literatura nunca negligenciou as opções estéticas, imbuídas do materialismo histórico e dialético que os norteavam, quer a nível literário quer a nível plástico (reconhecíveis quer em capas, quer em ilustrações de livros). O empenhamento ideológico destes autores pretendia também expor a vergonhosa disparidade da condição da infância portuguesa comparativamente a situações vividas noutros países.

Neste momento começam a verificar-se transformações a nível da estrutura familiar que se transforma, com a nova situação da mulher no mundo laboral e com o reconhecimento da exploração do trabalho infantil. Mas não é só a este nível que tal mudança se nota. Toda a estrutura social se ressentiu e, percebendo que o sistema político começa a quebrar lentamente a sua carapaça, alguns artistas plásticos nacionais conduziram a sua obra por trilhos que os levaram a uma estética que marcaria as artes visuais deste período particular da história da arte portuguesa - o «realismo-socialista»²³², em Portugal conhecido por Neo-realismo.

Muitos destes artistas trabalharam também como ilustradores de obras literárias, durante a década de 50, dentro dos conceitos desta corrente estética e norteados por princípios que originaram imagens que eram e ainda são, o espelho do cenário que traçamos. Igualmente, na literatura infantil, estes artistas procuraram, através do mediador – o livro para a infância -, mais um espaço de experimentação plástica e

230 (NÓVOA, 1992, p. 481).

231 (MAGALHÃES, 2008, p. 61).

232 O «realismo-socialista» foi baptizado como «neo-realismo» por uma questão de prudência e de Censura. Trata-se de uma estética definida alguns anos antes através da literatura de ficção de Redol, Fonseca e Feijó.

visual, de forma a levar junto do público mais jovem, a par de uma formação cultural que lhes garantisse dignidade de existência, a possibilidade de criarem um “museu imaginário” na falta do contacto real com as obras artísticas, isoladas em locais de acesso privilegiado - os museus -, ou inexistentes entre nós, por força de uma censura cultural cega e castradora.

Paralelamente a esta vertente de literatura e ilustração engajada politicamente, ou de intenções formativas e de forte cariz ideológico, outras vertentes surgem também nesta altura. Portanto, “os anos 50 em Portugal deixam aflorar um entrecruzar de modelos de livros para crianças, num desencontro propiciado pela situação interna, pela penetração, cada vez mais profunda, das produções estrangeiras, vitoriosas já nos anos 40, pelo rescaldo da Segunda Guerra Mundial e pelas alterações no esquema pedagógico”²³³.

O conceito de que a literatura para a infância tende a criar modelos e que a sua evolução resulta da luta entre um modelo e o(s) seu(s) adversário(s) está bem patente na obra de todos os escritores e ilustradores que durante este período conturbado se afirmaram através da sua obra. De facto, novos modelos foram criados por alguns autores capazes de contornar os limites dos modelos impostos pelo Estado Novo, confirmando, deste modo, a ideia da evolução de modelos para a literatura infanto-juvenil de Raoul Dubois,²³⁴ atrás referida.

Findo o conflito mundial a Europa vive o natural entusiasmo da reconstrução. Como consequência do pós-guerra e da posição ambígua que Portugal assumira, gerou-se uma expectativa interna de mudança e, nesse momento, o Estado Novo sentiu um ligeiro abalo, obrigando-se a um período, ainda que curto, de arejamento e de flexibilidade. Assim, foi possível surgirem vários acontecimentos que vieram questionar mais ou menos abertamente o poder autoritário instituído há quase duas décadas²³⁵:

233 (ROCHA, 2000, p. 85).

234 Raoul Dubois é especialista de literatura infantil e é também autor de várias obras sobre a imprensa juvenil. Tem publicado críticas sobre livros para crianças e sobre problemas de leitura. Dubois é director da colecção Lire en Liberte, onde têm sido publicadas obras sobre estes temas.

235 “As Exposições Gerais de Artes Plásticas, com ingerência directa do M.U.D. foram sítio eleito de tais manifestações, entre 1946 e 1956, abrاندando embora nos anos 50. Opunham-se elas aos salões modernos do S.P.N. (então designado S.N.I.), dentro de um ecletismo estético que admitia até velhos naturalistas de firmes opiniões democráticas – todos desejosos de «aproximar a arte do povo». Era, por assim dizer, o salão da Oposição – incoerente e com muito de pretexto político que lhe valeu, em 1947, uma descida da polícia e apreensão de quadros. Trezentos trabalhos no primeiro, quatrocentos no segundo, o seu êxito era enorme – e da concorrência veio a morrer, em 1951, o salão oficial de Ferro. Queixoso de certas ingratidões (e atacado por causa delas) este deixou a direcção do S.N.I. em 1950” (FRANÇA, 2000, pp.44 e 45)

- Em 1945 é criado o MUD (Movimento de Unidade Democrática) e em 1946, o MUD Juvenil
- Em 1946, regista-se a revolta militar da Mealhada.
- Em 1947, Portugal assinala uma tentativa revolucionária militar.
- Em 1949, assiste-se à campanha eleitoral de Norton de Matos.

O culminar desta década agitada, dá-se com a importante e “ruidosa” campanha eleitoral de Humberto Delgado, em 1958.

Por outro lado, é em 1950 que António Ferro, Secretário Geral do SNI, é afastado definitivamente do seu cargo. A sua retirada provoca o bloqueio de uma política cultural mais esclarecida e assume contornos de um passadismo cada vez mais extemporâneo.

A Sociedade Nacional de Belas Artes, neste momento, inflecte a sua orientação e passa a ter uma importância fundamental enquanto pólo de agregação dos artistas das novas tendências, transformando-se, então, num espaço alternativo aos Salões do Estado. Por exemplo, em 1950 promove uma exposição de Júlio Pomar, pintor ligado ao Neo-realismo. Apesar do seu passado de tradição naturalista e de promover exposições, muitas vezes, de qualidade duvidosa, a SNBA foi, sem dúvida alguma, a charneira para as principais mudanças que necessitavam ser feitas no contexto artístico português.

Após esta breve abertura do regime salazarista, entra-se, então, num período de inevitável estagnação cultural, visível também ao nível da ilustração para a infância, uma vez que foi lançada em 1950 uma directiva pela Direcção dos Serviços de Censura – Instruções Sobre Literatura Infantil – “em que o Regime decide apertar as malhas sobre tudo o que se publicar, português ou de origem estrangeira, para crianças e Jovens”²³⁶, defendendo, na introdução que antecede as normas, que “parece desejável que as crianças portuguesas sejam cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser Portuguesas”.²³⁷ O nível de intervenção foi de tal natureza que foram instituídas, a partir desta data, normas rigorosas quanto ao tipo de letra utilizado, à cor, ao grafismo e, “naturalmente”, aos temas tratados.

Surge também a *Mocidade Portuguesa*, uma “instituição do salazarismo de faceta paramilitar, criada para controlar a juventude escolar ao nível do corpo e da mente,

236 (BARRETO, 1998, p. 46).

237 Portugal. Direcção dos Serviços de Censura – Instruções sobre Literatura Infantil (SI sn), ENP, Lisboa, 1950.

[que] intensifica [neste momento] a [sua] acção cultural juvenil caracterizada pela edição de jornais e revistas, banda desenhada, livros e teatro infantil”²³⁸.

Paralelamente a este mercado nacional as livrarias são invadidas por livros de autores estrangeiros de preços bastante concorrenciais, com destaque para a banda desenhada. Naturalmente, as crianças e jovens portugueses procuram, neste período, novos valores,²³⁹ para a definição dos quais muito contribuiu a acção levada a cabo pela Fundação Calouste Gulbenkian, criada em 1957, que fez chegar aos locais mais recônditos de Portugal as bibliotecas itinerantes que percorreram o país de lés-a-lés, sobretudo onde o acesso aos livros e à leitura era inexistente. É importante referir que o serviço foi criado em 1958 pelo escritor, e então administrador, Branquinho da Fonseca.

É sem dúvida uma iniciativa que surge e se assume quase como uma recompensa prazerosa para o esforço da aprendizagem da leitura. É ela responsável pela iniciativa de procura por parte deste novo público que cria laços cada vez mais fortes com os livros. “Para as crianças, as «carrinhas» da Fundação Gulbenkian são «a festa do livro»”²⁴⁰.

Esta nova conjuntura, criada neste final de década pela acção da Fundação Calouste Gulbenkian teve grande influência na qualidade dos textos e das imagens produzidas, que assumem de forma concorrencial uma crescente importância.

A ilustração de livros para a infância veio, em Portugal, conquistando lentamente terreno. Já em 1942²⁴¹ havia ocorrido a “I Exposição de Artistas Ilustradores Modernos, organizada pelo S.P.N./S.N.I. em memória de José Pacheco” (Porto, 1942), organizada por Paulo Ferreira, que veio mostrar aos editores que Portugal tinha bons ilustradores de todas as modalidades literárias, revelando nomes como Maria Keil, Stuart, José de Lemos, Martins Barata, Milly Possoz, José Rocha, António Dacosta, Matos Chaves, Olavo D’ Eça Leal, Fred Kradofler, Maria Franco, Ofélia Marques, António Pedro, entre outros.

Todos estes artistas de diferentes formações e gerações antes de serem desenhadores e ilustradores, eram artistas plásticos. Alguns deles, estavam ligados já à edição de imagens em revistas e jornais, usaram também o livro e em particular o livro infantil como mediador

238 (BARRETO, 1998, p. 47).

239 A Guerra matou os ambientes tranquilos e seguros onde crianças passeavam de mão dada com a preceptora, a mãe ou a avó e deu lugar a narrativas que expõem o medo e o terror vivido durante o conflito. Inevitavelmente o modelo de vida e, também dos heróis, sofrem alterações. A estrutura familiar altera-se, passando as crianças a ter uma maior autonomia e autoridade na tomada de posições e de opiniões.

240 (ROCHA, 2001, p. 90).

241 I Exposição de Artistas Ilustradores Modernos, organizada pelo S.P.N./S.N.I. em memória de José Pacheco (Porto, 1942)

privilegiado para fazer chegar junto das crianças e jovens uma produção cultural que procurava acompanhar o que de melhor se ia fazendo por toda a Europa.

São, assim, apresentados novos modelos que procuram afastar-se dos limites impostos pelo Estado Novo.

Segundo Cotrim vai ser, sobretudo, nas décadas posteriores à de 50, que a relação destes artistas com o objecto-livro será marcada “[tanto] no desenho das capas, como no ritmo das ilustrações no miolo (para não falar no design da página, à medida que vai evoluindo o papel e lugar social do designer gráfico)”²⁴². Alguns desses artistas “aproveitarão os livros para estudar, perseguir, investigar obsessões, temas, figuras. Se, nalguns casos, mais não farão que aplicar (ou dar a outros para aplicarem) os seus desenhos, noutros procurarão relações produtivas com a narrativa”²⁴³

Este, podemos dizer, foi o momento em que, pela primeira vez na história portuguesa, a ilustração inicia um percurso em direcção à sua “emancipação” enquanto forma de arte, apresentando um corpo próprio²⁴⁴.

Neste cenário, destacamos, com produção desde a década de quarenta, os casos particulares dos designers Sebastião Rodrigues, Victor Palla e João Câmara Leme pela vitalidade das suas ilustrações e pela originalidade com que pensam o conjunto do objecto-livro em todas as suas implicações: do tipo de letra e respectiva mancha gráfica na página, da cor e textura do papel ao formato, procurando a articulação perfeita entre todos os elementos. Destacamos ainda os nomes de Maria Keil do Amaral, Júlio Resende, Soares Rocha, José de Lemos, Júlio Gil, César Abbott e Fernando Bento, por se tratarem de autores com uma produção significativa durante esta década. O trajecto de alguns destes artistas, como ilustradores, havia já sido iniciado na década anterior, tendo-se prolongado e mesmo desenvolvido pelas décadas seguintes.

242 Ibidem

243 Ibidem

244 Neste momento, autores como Júlio Pomar, Sá Nogueira, Lima de Freitas responsabilizar-se-ão pelas ilustrações de inúmeros clássicos da literatura universal. Também Almada foi autor de ilustrações de textos seus e de outros publicados em jornais e assinou livros de artista e concebeu outros. Bernardo Marques e Cândido Costa Pinto ilustraram duas colecções da Livros do Brasil, o primeiro nas dramáticas capas da colecção Vampiro e o segundo na colecção Miniatura. Maria Keil ilustrou Folhas Caídas de Almeida Garrett. João Abel Manta tratou também clássicos, portugueses como Aquilino ou Ferreira de Castro, tendo estabelecido com José Cardoso Pires uma intimidade única nos folhetins Cartilha do Marialva, Burro-em-Pé (mais tarde, também ilustrado por Pomar) ou Dinossauro Excelentíssimo. Devemos destacar ainda o registo elegante de José de Lemos, a expressão de Manuel Lapa e o movimento implícito nos desenhos de Fernando Bento.

Neste momento crucial, que é a década de 50, o contexto artístico português vive numa dualidade extremada. Por um lado existe a produção relacionada com a ideia romântica de povo que o regime tentou alimentar e que se manifestará, particularmente, na recriação plástica de alguns ideais folclóricos personificados pelas imagens de camponeses e pescadores; por outro lado existe a produção que investe o seu máximo esforço na divulgação da cultura e da ciência e que se reflecte em criações que muitas vezes encontram nas “artes aplicadas” uma via de exploração.

Foi neste contexto que, em 1956, Alves Redol (já nesta altura consagrado escritor) fez a sua primeira investida na literatura infantil, editando *A vida mágica da Sementinha – Uma breve história do trigo*. Esta foi uma obra, que segundo Mário Braga, simultaneamente, era uma peça de valor literário e abria caminho à criança “para lhe pôr a natureza ao alcance, para a iniciar na experiência estética”²⁴⁵, acrescentando ainda que “(...) ao contar às crianças esta breve história do trigo, [Redol] abre uma página nova na literatura infantil portuguesa. E estou certo de não exagerar ao escrever isto, pois desconheço entre nós outro exemplo onde a imaginação e a objectividade se unam com tanta felicidade para dar a aliciente narrativa dum facto concreto”²⁴⁶.

Alves Redol, que trata em *A vida mágica da Sementinha*, de forma estrategicamente didáctica, o primeiro ciclo do trigo, fá-lo para, através dela, apresentar uma posição ideológica. Assim, o autor legitima os benefícios que as técnicas modernas de cultivo do cereal podem trazer aos camponeses, com o conseqüente combate à fome e bem-estar do povo. Segundo Violante Magalhães “se recordarmos o defendido nas *Instruções sobre Literatura Infantil* (1950), este conto podia não incitar directamente a «lutas sociais», mas apresentava inequívocas «preocupações de homens», sobre a fome e a labuta do povo pelo pão. Nele fazia-se ainda a apologia de inovadoras técnicas de cultivo, de máquinas (de ceifar, debulhar, ensacar...), de tractores, de fábricas, de padarias electrificadas, enfim, do progresso trazido pela ciência, pela maquinaria”²⁴⁷. É manifestamente um texto que surge fora das directivas e do contexto fomentado pelo regime, onde eram feitas apologias à moderação do pensamento sobre o progresso tecnológico e o apelo às “sãs virtudes” (físicas e morais) do labor manual tradicional, identificado com a “característica privilegiada e distintiva” do povo português.

245 (BRAGA, 1957, p. 573).

246 (id., *ibid.*).

247 (MAGALHÃES, 2008, p. 163).

Também no campo da literatura Ilse Losa²⁴⁸ marca presença, editando, ainda em 1949, *Faísca Conta a Sua História*, um texto onde utiliza uma linguagem muito própria sem “nada delouvaminhas, nada de enredos para alienar crianças. Há a realidade e à volta dela nasce a história contada como quem mente a dizer a verdade”²⁴⁹. Edita também *A Flor Azul* (1955) e *Um Fidalgo de Pernas Curtas* (1958), esta última com ilustrações de Júlio Resende²⁵⁰.

O preconceito face à aparência física dá mote para *Um Fidalgo de Pernas Curtas*, protagonizado por um cão de raça. Depois de uma vida faustosa que os antigos donos (primeiro um alemão, depois, uma inglesa) lhe haviam proporcionado, o cão, perdido numa ilha no Porto, toma consciência de que para uns (os gatos vadios) não passa de «um papo-seco com as suas pernas em saca-rolhas» (p. 8), para outros (uma costureira) é «um cão de raça, um estrangeiro e, portanto, um fidalgo» (p. 9). Apenas *Estrelinhas*, um rapazinho, sabe apreciar os olhos do cão («olhos como um filósofo», p. 10), pelo que este o elege seu amigo e protector. Os diversos nomes atribuídos ao cão ilustram sensibilidades distintas. Após várias peripécias, o cão é entregue a Estrelinhas, sendo este desfecho anunciado pelo narrador como um final feliz (p. 73).

Um Fidalgo de Pernas Curtas
Autor: Ilse Losa
Ilustrador: Júlio Resende
Ano: 1958



Júlio Resende procurou através das ilustrações exercitar as suas aprendizagens ao nível do desenho, adquiridas na Academia Silva Porto (em 1937) e posteriormente na Escola de Belas Artes do Porto, onde foi discípulo de Dórdio Gomes. Ao enveredar pela

248 Ilse Losa é galardoada pelo Grande Prémio da Gulbenkian de Literatura para Crianças, no ano de 1984.

249 (BARRETO, 1998, p. 47).

250 Júlio Resende inicia a sua actividade artística na área da ilustração com a realização de ilustrações e banda desenhada para jornais e publicações infantis, que desenvolve durante os primeiros seis anos da década de 30. É autor das BDs protagonizadas por Matulão e Matulinho.

ilustração de livros para a infância, o artista evidenciou preocupações pedagógicas, cujas origens parece terem estado, quer nas suas deslocações regulares à Noruega (com um avanço significativo em todos os aspectos e, no caso, brutal a nível cultural e pedagógico/educativo, relativamente ao nosso País) quer também no facto de ter concluído o Curso de Ciências Pedagógicas na Universidade de Coimbra²⁵¹.

Resende inicia a sua actividade artística ainda na década de 40, demonstrando um elevado nível de maturidade e de responsabilidade quanto ao papel que desempenha no grupo de artistas que se constituiu como a possibilidade de fuga às regras impostas pela política que, na altura, orientava a nação, prosseguindo com as suas pesquisas mais vanguardistas²⁵².

Um Fidalgo de Pernas Curtas foi a segunda obra para a qual o artista cria as ilustrações. Antes desta havia feito uma primeira experiência em *Aventuras de Trinca-Fortes: Pequenas Histórias de Luís de Camões e do seu Poema*, uma obra de Adolfo Simões Müller. Assim, da parceria com Ilse Losa resulta um livro que exhibe ilustrações que apresentam afinidades estéticas com o trabalho que Resende ia simultaneamente desenvolvendo na pintura. Veja-se, por exemplo, a obra “Mulheres de Mira” de 1949, o desenho “Conjunto Feminino” de 1952 ou “Gente do Mar” de 1959, onde se evidencia uma estética neo-realista característica deste período.



As Mulheres de Mira
Júlio Resende
Ano: 1949

251 As suas capacidades artísticas e investigativas foram reconhecidas com a atribuição do Prémio Especial na Bienal de S. Paulo em 1951 e pelo Prémio na 7ª Exposição Contemporânea dos Artistas do Norte.

252 Envereda pelo ensino secundário e por uma carreira na pintura, tendo realizado inúmeras exposições individuais. A sua vontade de desenvolver uma carreira longe dos limites impostos pelo regime vigente, levou-o a participar na organização do “Grupo dos Independentes”. A sua perseverança levou-o a Paris como discípulo de Duco de La Haix, e como aluno de Othon Friesz e levou-o aos museus não só franceses, como também belgas, holandeses, ingleses e italianos.

O seu regresso em 1949 fica marcado pela leccionação na pequena escola de cerâmica de Viana do Castelo e pelo contacto próximo com o escritor Virgílio Ferreira e com os pintores Júlio e Charrua. Júlio Resende vive, então, um período de grande motivação, tendo visitado prolongadamente a Noruega onde foi hospede de Oddvard Straume.

Conjunto Feminino
Júlio Resende
Ano: 1952



Gente do Mar
Júlio Resende
Ano: 1959



Nas ilustrações de *Um Fidalgo de Pernas Curtas* evidenciam-se características formais análogas às que encontramos nos desenhos da mesma altura. Cria as ilustrações recorrendo a um desenho afirmado de linhas e manchas negras, provavelmente traçados a caneta de ponta fina ou aparo. A capa, sugere a procura experimental de uma certa abstracção geométrica das formas representadas, nomeadamente no tratamento da roupa do rapaz e do fundo, um pouco ao estilo da solução encontrada por Maria Keil em 1952 na capa que criou para *Histórias da Minha Rua*. O empenho e envolvimento artístico de Júlio Resende, valeram-lhe logo na década de 50 um reconhecimento nacional, comprovado pela atribuição de diversos prémios²⁵³.

Ainda nesta década ilustra *O Rapaz de Bronze* (1958) onde o tema da amizade (que concorre para os “valores positivos da verdade, da harmonia, da justiça”²⁵⁴ defendidos por Marta Martins em *Ler Sophia – Os valores, os modelos e as estratégias*

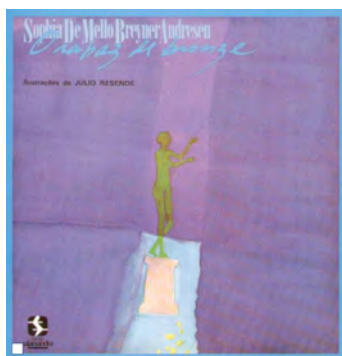
253 Em 1957 ganha o 2º prémio de Pintura da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 1958 recebe o Prémio "Columbano" da Câmara Municipal de Almada e, em 1959 é-lhe atribuída uma Menção Honrosa na 5ª Bienal de S. Paulo.

Nos últimos 3 anos da década de 50, Júlio Resende organiza a exposição "4 Artistas Portugueses" em Oslo e Helsínquia; executa um painel para a "Exposição de Bruxelas", promove a 3ª "Missão Internacional de Arte", Évora. Executa ainda vários painéis de azulejo para a estação de fronteira de Vilar Formoso e cria dois painéis cerâmicos para o Hospital de S. João, Porto. O artista encerra a década com a execução de oito painéis de azulejo para a pousada de Miranda do Douro.

É também neste momento que Júlio Resende é convidado para leccionar na Escola de Belas-Artes do Porto.

254 (MARTINS, 1995, p. 85).

discursivas nos contos de Sophia de Mello Breyner Andresen, está presente nesta história que nos fala de Florinda, uma menina de 7 anos, que se torna amiga de uma estátua que adquire vida durante a noite (dado que a noite «é o dia das coisas», p. 30).

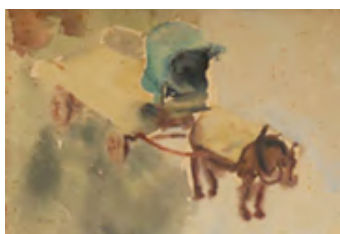


O Rapaz de Bronze
 Autor:
 Sophia de Mello Breyner
 Andresen
 Ilustrador:
 Júlio Resende
 Ano: 1956

O Rapaz de Bronze marca o início de uma alteração de opções técnicas e formais que acompanha, também, uma idêntica alteração no seu trabalho ao nível da pintura. A ilustração em Júlio Resende está, pois, no mesmo plano da sua obra como pintor e esta indiferenciação prolongar-se-á durante as décadas seguintes.

Usa, a partir da obra em questão, fundamentalmente a aguarela em fundos esfumados onde as formas, humanas e outras, se desvanecem e se fundem. Quer na pintura quer na ilustração, as formas criadas apresentam um aspecto sintético e de mancha, sem contudo chegar à abstracção.

A sua pintura é virtuosamente aprendida e bem informada pelas estadias no estrangeiro como bolseiro, e demonstra que se desenvolveu como amadurecida pesquisa sobre valores da construção plástica.



1948



1973



2000

Nesta década de cinquenta destacamos ainda o trabalho de Ricardo Alberty. Trata-se de um autor com formação tanto na área das letras como na área das artes,²⁵⁵ facto que lhe possibilitou assinar obras bastante consistentes ao nível das parcerias que estabeleceu com os ilustradores das suas histórias. Os temas que trata são, geralmente, da tradição: o conto de fadas e as histórias maravilhosas, onde exercita uma linguagem terna, cheia de cor e imaginação.²⁵⁶

O seu primeiro livro, *A galinha Verde* (1957), que contou com o trabalho de Júlio Gil para as ilustrações, é provavelmente o seu livro mais célebre e conheceu várias edições²⁵⁷.

A Galinha Verde
Autor: Ricardo Alberty
Ilustrador: Júlio Gil
Ano: 1957



Júlio Gil é autor das ilustrações de mais de duas dezenas de livros, editados entre 1951 e 1985, tendo sido também autor dos textos de, pelo menos, oito deles. Só na década de 50 ilustrou *A Senhora Vestida de Sol* (1951) e *Os Dons de Deus* (1952).

Retomando o exemplo de *A Galinha Verde* e ao analisarmos a obra ao nível da ilustração reconhecemos nela influências da BD de Hergé, veiculadas pela difusão de *Tintim* e do sucesso alcançado por alguns dos seus personagens, nomeadamente a inesquecível *Castafiore*²⁵⁸. Reconhecemos ainda fortes influências da Walt Disney, que na altura era amplamente difundido através do cinema. Efectivamente, aparecem, nesta década, alguns dos considerados melhores filmes da Disney. Recordemos

255 Frequentou o Curso Superior de Letras e o Conservatório Nacional, tendo concluído o curso de Desenho e Pintura na Sociedade Nacional de Belas Artes.

256 Fez traduções (de Walt Disney), adaptou clássicos da literatura infanto-juvenil mundial - desde autores importantes como Grimm até contos tradicionais (da África ao Tibete, da Espanha ao México) e fábulas de Esopo - e traduziu obras de William Shakespeare. Além disso escreveu muitas obras literárias, sobretudo para crianças: contos, fábulas, peças de teatro infantil e de fantoches.

257 Em 1960 recebeu o "Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho".

258 Apareceu pela primeira vez no álbum "O Ceptro de Otokar" (1939).

“Cinderella” (1950), “Alice in Wonderland” (1951), “Peter Pan” (1953), “Lady and the Tramp” (1955) e “Sleeping Beauty” (1959).



Lady and The Tramp
Walt Disney
Ano: 1955

Júlio Gil tira partido das técnicas de impressão que marcaram a expressão de muitos ilustradores desta época. Grandes manchas de cor planas complementadas por um desenho de contorno negro que pretende acrescentar apenas alguns pormenores à imagem. No caso de *A Galinha verde* podemos encontrar analogias por exemplo com *Clara de Ovos*, uma personagem criada pela Disney, ou mesmo com a referida *Castaffiore* de Hergé.



Clara de Ovos
Walt Disney
Ano: 1934

Não podemos deixar de referir que Júlio Gil iniciou a sua carreira como um representante da chamada escola da *Mocidade Portuguesa*²⁵⁹, tendo conquistado uma maior liberdade quando começou a trabalhar para o *Camarada*, onde criou a série *Chico*, que contava com um “boxeur” no papel principal. Estes trabalhos seguem o modelo definido pela BD da época.

259 A maioria das histórias aos quadrinhos que fez para a revista são histórias históricas e educativas.

Chico e o Campeão Desaparecido
Júlio Gil
Pórtico



Chico e o Espírito de Fogo
Júlio Gil
Camarada



Esta década de 50 trouxe ao universo dos livros infantis , para além dos escritores já mencionados, nomes como o de Sophia de Mello Breyner Andresen (com versões ilustradas por Fernando Azevedo e Noronha da Costa) que, em 1958, publica *A Fada Oriana* e, em 1959, *A Menina do Mar* e *A Noite de Natal*. Noronha da Costa, mantém aqui o mesmo tipo de linguagem plástica e interesses que desenvolve na sua pintura: as questões de percepção, através das quais cria ilusões de óptica, simulando cenários, que levam o observador a confundir as formas do espaço real com as do espaço virtual.

A Fada Oriana
Autor: Sophia de Mello Breyner
Adressen
Il. Noronha da Costa
Ano: 1958



Outra escritora que merece destaque é Patrícia Joyce que na década de 50 trabalha com José de Lemos, tendo esta dupla editado, em 1955, *O Livro da Comadre Cegonha* e em 1958 *História de Um Bago de Uva*.



História de um Bago de Uva
 Autor: Patrícia Joyce
 Il. José de Lemos
 Ano: 1958
 Soc. de Expansão Cultural

José de Lemos foi um desenhador, contista e ilustrador que, ao longo de décadas criou os bonecos humorístico de sátira, publicados no «Diário Popular», tendo sido premiado por duas vezes com o Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho. Era um ilustrador experiente, tendo iniciado a esta actividade na década de 40 com *O Sábio que Sabia Tudo* (1944), *Histórias de Bonecos* (1947), e já na década de 50, para além da já referida *História de um Bago de Uva* (1958) onde se reconhece uma estética neo-realista ainda tocada por um fazer herdado da estruturação de imagens característico da pintura e do desenho pós-cubista (presente na sua pintura), ilustra em 1959 *O Compadre Simplório Tem os Pés Tortos* e *Histórias de Pessoas e Bichos*.



Influências da BD



pintura
 José de Lemos

É talvez a sua experiência como desenhador de humorismo nos jornais que mais se reconhece nas suas ilustrações que apresentam um aspecto bidimensional semelhante ao que encontramos no desenho de caricatura e de *cartoon*. As figuras são definidas através do uso de cores planas e o desenho é estilizado como na BD ou na publicidade característica desta década. Assim, também em *A Grande Maravilha* uma obra editada igualmente em 1958 reconhecemos estas influências.

A Grande Maravilha
Autor: José de Lemos
Il. José de Lemos
Ano: 1958



Outro nome relevante desta época, Matilde Rosa Araújo,²⁶⁰ escreve em 1950 *A Escola do Rio Verde*, o seu primeiro texto para a infância, trabalhado com apaixonada motivação para, através das histórias, “transmitir às crianças as suas ideias educativas e moralizadoras através das palavras delicadas, em textos que não perdem de vista o sentido lúdico. [Neste sentido] a sua obra «O Livro da Tila» confirma o seu talento literário na escrita para os mais novos, reforçado pela publicação de «O Cantar da Tila» e de outros textos. Talento e obra que o tempo aprofundou e de que sobressai uma qualidade sem artifícios nem cedências ao fácil”.²⁶¹ Portanto, a década de 50 assinalou o início de uma série de produções literárias desta escritora, que marcaram, sem dúvida alguma, o imaginário de muitas crianças. Matilde Rosa Araújo trabalhou com a ilustradora Maria Keil em algumas obras, nomeadamente em *O Livro da Tila* editado em 1957. Maria Keil procurou, no seu trabalho de ilustração, através do seu desenho,²⁶² fazer chegar perto do seu pequeno público de pequenos leitores um

260 Matilde Rosa Araújo escreve sem omissões sobre o real. Entre outras, esta característica valeu-lhe a atribuição, ex aequo com Ricardo Nery, em 1980, do Grande Prémio da Gulbenkian de Literatura para Crianças.

261 (BARRETO, 2002, p. 45).

262 O traço de Maria Keil, lança-a também, no domínio do desenho como um fim em si próprio, o que lhe permite ultrapassar os limites do tradicional, como veio a comprovar o seu posterior trabalho.

contacto com uma possibilidade de formação artística, num período que impunha fortes entraves à educação em geral, nomeadamente através da não instituição da escolaridade obrigatória e através da progressiva diminuição das tiragens dos suplementos infantis dos jornais, que como já referimos, se fez sentir ao longo dos anos 30 e se prolongou pelas décadas seguintes, durante a ditadura de Salazar.



O Livro da Tila
Autor: Matilde Rosa Araújo
Il. Maria Keil
1957

A artista lançou-se, então, na ilustração para a infância²⁶³ desenvolvendo todos os seus trabalhos com criatividade, construindo-os repletos de significados, sendo que, na maioria das vezes, só a linearidade do próprio texto escrito é capaz de esclarecer as polissemias e subjectividades propostas pela riqueza de algumas das imagens que cria.

Afirmadamente, a artista reflectia no seu trabalho de ilustração, as mesmas preocupações e valores que defendia social e humanamente. Talvez por isso se reconheça na sua obra uma estética que emerge do neo-realismo, tão característico das décadas de 40 e de 50. Podemos dizer que a sua obra serviu, também, como uma estratégia de garantia da sua “sobrevivência” intelectual porque lhe permitiu manter uma ‘discreta’ autonomia ideológica e um meio de intervenção pedagógico, simultaneamente lúdico e artístico ao aproveitar a materialidade do livro para construir projectos livres, projectos artísticos, concretizando aquilo a que no Oriente se considera imprescindível para o exercício da liberdade: a definição de limites.

Assim, a ilustradora aceita o texto como limite natural, necessário para a prática da criatividade, elevando o nível da sua colaboração com a escritora Matilde Rosa Araújo, legando-nos objectos de crescimento, educação e de fruição.

263 As primeiras obras, iniciadas durante as décadas de 30 e de 40, não se destinavam à infância, mas anunciavam uma presença que se veio a afirmar na sua produção de livros para a infância.

Maria Keil criou ainda nesta década, as ilustrações para *Histórias da Minha Rua*, uma obra escrita, em 1953, por Maria Cecília Correia²⁶⁴.

Histórias da Minha Rua
 Maria Cecília Correia
 il. Maria Keil Amaral
 Portugália Editora
 1953



Irene Lisboa inicia a sua criação literária para a infância com textos “marcados por um realismo que é já crítica de iniquidades [que surge] pela pena de alguns escritores (...) [trazendo] para os livros destinados às crianças um estilo transparente e conciso de observador atento e inconformado”; assim acontece em *Uma Mão Cheia de Nada e Outra de Coisa Nenhuma* (1955) e *Queres Ouvir? Eu Conto* (1958)

Uma mão Cheia de nada e outra de coisa nenhuma
 Irene Lisboa
 Il.
 1955



Nesta década de 50, ao nível da ilustração devemos ainda referir a importância de dois artistas plásticos: João Abel Manta que, através dos seus refinados sentidos gráfico e artístico, constrói imagens que revelam um apurado sentido crítico e expressivo, e de Tòssan que ilustra, em 1959, *Cão Pêndio*, uma obra que não sendo para crianças, serviu de exercício às suas características de caricaturista²⁶⁵ sem uma marca declarada, tanto quanto era possível, de pudor ou preconceito. No mesmo ano ilustra *Rã no Pântano*, uma obra onde se reconhece uma forte estética pós-cubista, bem como reflexos dos projectos de pintura quer de Juan Gris, quer de Picasso.

264 A esta obra foi atribuído o prémio pela SEIT.

265 Em 1959 escreve e ilustra *Cão Pêndio*, um livro que vive do humor do trocadilho das palavras e das imagens registadas por um desenho de linha delicada, impresso apenas a preto.



João Abel Manta (n. 1928)
Sem Título (1959)
litografia.

Nesta obra, onde a expressão surge sem emotividade numa composição geometrizada e racional, o ilustrador sugere uma influência do Purismo de Le Corbusier e Ozenfant, onde não há lugar para decorativismos e onde é apresentada uma composição a partir de formas bidimensionais geometrizadas.



Rã no Pântano
Autor: António de Almeida Santos
Il. Tóssan
1959



Peças de Xadrez
Juan Gris

Tóssan é mais um exemplo de um ilustrador de espírito irreverente e avesso a qualquer regra pedagógica, facto que o afastou da Escola Superior de Belas Artes, para se ligar, de forma autodidacta a várias áreas, tendo desempenhado funções enquanto

pintor, ilustrador, decorador e gráfico²⁶⁶. O desenho foi sempre a sua principal actividade. Nunca tendo feito dele um emprego, usou-o para viver uma vida livre e desprendida de compromissos. Pensamos que a liberdade despreconceituada com que abraçou projectos nas diversas áreas que acabamos de referir, o fizeram também aceitar o desafio de ilustrar livros para crianças, onde, rapidamente percebeu ter um campo infinito de exploração formal e ideológico.

Para Natércia Rocha o período compreendido entre a década de 40 e a década de 60 marca a consolidação de uma vasta bibliografia de “escritores cujo trabalho foi a base de algumas colecções mais duradoiras”. Neste grupo inclui-se também Noël de Arriaga que publica vários contos e peças de teatro; Gabriel Ferrão²⁶⁷ que é uma presença constante quer ao nível do texto, quer ao nível das ilustrações; Fernando Pires de Lima que publica numerosas obras, originais e adaptações, geralmente ilustradas por Laura Costa²⁶⁸; na mesma linha, Costa Barreto também assina grande quantidade de textos acompanhados de ilustrações de César Abbott²⁶⁹.

Laura Costa
Colecção Princesinha



-
- 266 À semelhança de outros nomes que já fomos referindo, teve também, uma ligação ao teatro, no caso dele ao Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), onde experimentou a representação, a cenografia e a caracterização dos actores no final da década de 40. Foi também a sua ligação ao teatro que lhe proporcionou a primeira proposta para se iniciar na ilustração, tendo ilustrado a capa do livro *Teatro dos Estudantes de Coimbra no Brasil*, bem como lhe possibilitou viagens em digressões pela Europa, pela América e por África.
- 267 Gabriel Ferrão foi autor (texto e ilustração) de várias colecções infantis populares da Editora Majora e da Agencia Portuguesa de Revistas. Colaborou no *gente Miúda*, suplemento infantil destacável do *Jornal do Exército*, com desenhos originais, adaptações de textos e arranjos gráficos.
- 268 Laura Costa ilustrou livros de Costa Barreto, Fernando de Castro Pires de Lima, Maria Vitória Garcia Ferreira e Henrique Marques Júnior. A artista fez também ilustrações em jornais.
- 269 César Abbott fez várias exposições individuais em Lisboa, Guimarães, Braga e Leiria e integrou colectivas na Sociedade Nacional de Belas Artes (1960 – 1964), Museu Nacional Soares dos Reis, e outras. Enquanto ilustrador de livros para a infância trabalhou fundamentalmente com Costa Barreto e com João Sereno.

Na escrita, devemos ainda destacar Adolfo Simões Müller.²⁷⁰ Na sua publicação de 1947, *Dona Maria de Trazer por Casa*, reunia várias peças com instruções para proceder à montagem em casa de um teatrinho que pudesse ser representado para a família ou em pequenas festas. Em 1950 edita *O Livro das Fábulas* e, em 1957, *Historiazinha de Portugal* (3ª ed. 1957).

A década de 50 conta também com reedições de livros de Virgínia Castro e Almeida e “quase no fim do decénio, uma série de contos incluídos em *O Marujinho que Perdeu o Norte* chama a atenção para uma escritora, Maria Isabel Mendonça Soares, cuja intervenção no sector de literatura infantil extravasa a obra literária (...). A autora prende pela serena naturalidade que imprime às histórias e pelo humor discreto das situações”²⁷¹.

Um conjunto considerável de autores e obras que se destinam às crianças e jovens, assim como a grande operação de fazer chegar o livro junto das crianças de todo o país - os já referidos projectos de literatura para a infância -, levada a cabo pela Fundação Gulbenkian, formam uma rede que permite às crianças alfabetizadas singrar na explosão escolar dos anos 60, recebendo uma recompensa pelo esforço da aprendizagem de «ser leitor».

Não obstante, algumas inovações editoriais forçam alterações no cenário nacional. As mais evidentes dão-se na imprensa. *O Mosquito* perde aceitação e assiste-se ao desaparecimento de vários jornais que vinham já desde a década de 30. Progressivamente a BD ganha terreno pelo seu aspecto apelativo de desenho claro e colorido forte, e os jornais para públicos jovens que nascem têm uma esperança de vida muito reduzida. Os que sobrevivem alicerçam-se em formatos americanizados.

“O jornal *Os Lusitas*, da Mocidade Portuguesa Feminina, desaparece em 1957, e dá lugar ao *Fagulha*, com a mesma origem e as mesmas responsáveis. *O Camarada* prossegue a sua carreira que só findará em 1965. *O Cavaleiro Andante*, que vai durar 10 anos, sob a direcção de Adolfo Simões Müller, apresenta colaboração de nomes já conhecidos de outros jornais [infantis]: Fernando Bento [*Diabrete* e *Pim-Pam-Pum*],

270 Escritor, jornalista e fundador do jornal infantil *O Papagaio* (1935) de que foi responsável até 1941. Dirigiu também *O Diabrete* e coordena revistas de banda desenhada para a juventude como é o caso de *O Cavaleiro Andante*, *O Zorro* e *o Falcão*. Recebe, em 1982 pelo conjunto da sua obra, o Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças.

271 (ROCHA, 2000, p.90).

Stuart de Carvalhais²⁷² [*O Senhor Doutor*], Teixeira Coelho e José Félix, mas a maior participação é de banda desenhada estrangeira, como, por exemplo, as séries de *Tintim*, *Lucky Luke*, *Mortimer*, *Tarzan* e *Jerry Spring*. Como suplemento publica «*Pagem*», para os mais pequenos, «*Andorinha*» para as meninas e «*Desportos*».

Curta vida têm outros jornais. O *Titã* dura dois anos, *Flecha* dura um ano, *O Valente* publica-se durante perto de um ano e o *Falcão* não ultrapassou dois anos de vida. Estas tentativas estão principalmente ligadas a Roussado Pinto; orientado por Adolfo Simões Müller surge também *João Ratão*, em 1956²⁷³.

O cenário que acabamos de descrever anuncia, então, o rápido desaparecimento da imprensa para a infância e confirma a instalação da BD no mercado português.

Também a Acção Católica Portuguesa inicia, através de Isabel Mendonça Soares, uma tentativa de expansão do seu poder, com intenção de controlar a qualidade literária das obras destinadas às crianças e aos jovens, enquadrando-as sempre nos moldes da moral católica.

A esta última iniciativa vieram juntar-se outras com o propósito de premiar os trabalhos editados de literatura para a infância e juventude, atribuídos pela SEIT por exemplo a Aurora Constança pela obra *Estrelinha de Ouro e Grinaldas de Prata*; a Maria Cecília Correia pela obra *Histórias da Minha Rua*; a Maria Elisa Nery de Oliveira pela obra *A Quinta das Amendoeira* e em 1957 a Ricardo Alberty pela obra *A Galinha Verde*.

A vivência artística da década de 50 vem a saldar-se pelo enfraquecimento da importância da estética neo-realista e pelo surgimento do abstraccionismo e do surrealismo Português, o qual, opondo-se ao abstraccionismo, cresce ainda “como um desmancha-razões na conjuntura nacional: força contrária ao mesmo tempo ao «modernismo» academizado de Ferro e à estética «progressista» dos neo-realistas. (...) O surrealismo aparece muito como uma cisão do neo-realismo...”.²⁷⁴

Deste modo, vemos artistas como Vespeira, António Pedro, Fernando de Azevedo e António Dacosta, que tiveram ligações ao neo-realismo lisboeta, a participar em Exposições Gerais destacando-se pelo seu envolvimento no surrealismo Português. Da

272 Foi pintor, fez capas de livros, publicidade, ilustração, caricatura e banda desenhada. É autor das ilustrações de *Gente Miúda*, *Varinha de Condão*, *O Criado Chimpanzé*, *O Menino Ambicioso* e *Pretinho Serapião* (de Augusto de Santa-Rita).

273 (ROCHA, 2000, p.91).

274 (FRANÇA, 2000, pp. 48 e 49)

polémica que se instalara no seio das artes plásticas portuguesas, surgem estes artistas e muitos outros jovens artistas e intelectuais, que procuram a imaginação poética livre no surrealismo.²⁷⁵ O entusiasmo é reforçado pelos jovens artistas, que mantinham contacto em Paris com o grupo de Breton (recém-regressado do exílio).

Lisboa seguia entusiasmada os passos do surrealismo parisiense. No entanto, esta adesão foi precedida por uma “consciência dos problemas e das contradições que o movimento levantava em Portugal – onde «a insuficiência de tradições culturais», as «realidades psicológicas e sociológicas em jogo» faziam parecer que não se devesse «esperar que o movimento que se pretendia organizar pudesse ter a apresentação de uma perfeita articulação dialéctica ou de uma expressão teórica claramente definida».²⁷⁶

Após o apogeu de uma corrente entusiasmada de ideias e de sonhos veio o seu malogro e muitos destes artistas vão progressivamente desistindo, apesar de terem beneficiado dos contactos com Paris. No entanto, as artes plásticas e a poesia portuguesa sentiram o crivo deste movimento, abrindo “novas perspectivas imagéticas à língua dos poetas e possibilitou a própria negação ambígua das imagens, através de uma cortina Onírica de transição”²⁷⁷. O surrealismo português não deixa de ser uma revelação da necessidade de mudança da paisagem artística nacional apostada numa nova consciência estética.

Por conseguinte, podemos considerar o movimento surrealista português como a charneira entre o que França chama um período atemporal da história e o período em que o abstraccionismo nos levou directos à actualidade europeia. Trabalhos abstractos foram apresentados pela primeira vez em 1954, após o fim das exposições do S.N.I. nesse mesmo ano. E em 1956 assistimos também ao fim das exposições “Gerais”.

A conjuntura desta década permite desenvolvimentos das propostas anteriores, lançando para a frente do palco os pintores lisboetas Vespeira “com a proposta original de um «espaço elástico» palpitante na sua organicidade”, Fernando Azevedo “sensível no seu fazer e desfazer de formas de interior espontaneidade, Fernando Lanhas, com o rigor das suas composições geométricas; Nadir Afonso, juntando ao geometrismo uma

275 Alexandre O’Neil e Mário Cezariny são o valor mais poético do surrealismo Português. O grupo de surrealistas portugueses faz, em 1949, uma exposição polémica que adquire um duplo significado dentro de uma nova categoria de imagística poética e da proposta de um não figurativismo. Esta exposição foi acompanhada de um cartaz político anti-fascista que foi proibido de ser publicado.

276 (FRANÇA, 1949, p.16) .

277 (FRANÇA, 2000, p. 50).

dimensão dinâmica, Joaquim Rodrigo, encaminhando-se para uma modularidade do espaço mondrianesco; Menês, introduzindo luminosidade impressionista numa abstracção lírica, definem várias tendências do abstraccionismo. Com eles esteve Fernando Lemos, que em 1953 emigrou para o Brasil²⁷⁸, marcando assim o principio de um êxodo de jovens artistas que iria culminar nos princípios do decénio seguinte²⁷⁹.

No ano de 1954 o Salão teve lugar na Galeria de Março, onde foram apresentados trabalhos sobretudo abstraccionistas. A inauguração ficou marcada pela exposição de obras de Almada que já não expunha há cerca de doze anos. Com esta exposição a arte abstracta entra em Lisboa. E entre 1956-1957 J-A França²⁸⁰ publica um estudo sobre a obra de Amadeo que lhe vem trazer reconhecimento e mérito junto do público e dos artistas.

Mas nem tudo foram vitórias do modernismo. Em 1957 Portugal assiste à reforma do ensino das Belas Artes, em 1959 assiste à nomeação do retratista mundano Eduardo Malta para a direcção do Museu de Arte Contemporânea, apesar do protesto de artistas e intelectuais e em 1960 assiste à realização do Padrão dos Descobrimentos.

A década de 50 assume assim uma importância charneira no século XX português, que, na arte, não coincide de todo com o tempo cronológico, na medida em que, depois da morte de Amadeo de Sousa Cardoso, o acerto do tempo português com o tempo europeu, parou.

Se com Amadeo se deu a *primeira descoberta de Portugal no século XX*, depois do seu desaparecimento a sua obra também desapareceu, deixando privados os jovens artistas de a conhecerem.

É esta condição que leva José-Augusto França, em 1954, a afirmar que *sem a tradição de Cubismo nem de Expressionismo (...), o artista nosso (...) terá que imaginar o que saberia se os seus pais não se tivessem alheado do tempo próprio. Terá que começar a pensar pelo princípio, que é o sítio azarento por onde todas estas coisas têm de começar em Portugal.*²⁸¹

278 Fernando Lemos ilustrou livros de Sidónio Muralha e fundou no Brasil a Editora Giroflé.

279 (FRANÇA, 2000, pp.52 e 53).

280 (FRANÇA, 1956).

281 FRANÇA, José-Augusto, in Catálogo do I Salão de Arte Abstracta, Galeria de Março, 1954

Pensar tudo do princípio é então uma tarefa semelhante à de Sísifo que os artistas portugueses constantemente têm de encetar. José-Augusto França afirma que esta empreitada cíclica se deve à *falta de continuidade dos fenómenos ao longo da história da arte nacional e da vida artística*, levando, segundo uma *Lei do Eterno Recomeço*, a que *cada geração de artistas nacionais se veja assim na situação trágica e absurda de criar ou de imaginar a sua própria genealogia*.²⁸²

Só na transição da década de 50 para a de 60 é que, pela primeira vez na arte portuguesa, passa a verificar-se uma ligação, uma continuidade, uma *durée*, facto até então não verificado. Só então começa a estabelecer-se uma continuidade, assegurada através de um conjunto de nomes, alguns ainda da geração de 40/50 — artistas, críticos, agentes culturais e institucionais — que se vai manter activa até aos anos 80/90. Assim, mesmo posições de ruptura, são fenómenos ligados ao seu tempo e que lhes confere uma razão.

É certo que é na década de 50 que começam a emergir actividades que prenunciam a ruptura. Em 1956 que se realiza na Galeria Pórtico uma Exposição de Guaches de Vieira da Silva, organizada por Teresa de Sousa e René Bértholo, na Galeria Alvarez, no Porto, realiza-se uma exposição de Amadeo e na Sociedade Nacional de Belas-Artes a exposição *Artistas Hoje*.

Em 1957 é criada a Fundação Gulbenkian que marcará profundamente a vida cultural, instituindo-se como singular alternativa ao *estado das coisas* e que, segundo J-A França, constituiu um verdadeiro milagre no quadro estreito da vida artística portuguesa, tendo iniciado a sua acção com a realização de uma grande exposição nacional. Apesar da tentativa de boicote pelos tradicionalistas, a vantagem foi dada aos modernos. Foi, sem dúvida alguma, o acontecimento que permitiu que a vida artística portuguesa prosseguisse para os anos 60 com um certo optimismo.

É de referir ainda que a Casa de Portugal em Paris, em 1958, realiza uma exposição de Amadeo e o I Salão de Arte Moderna tem lugar na SNBA. O ano de 1958 é também o ano da criação, em Paris, da revista KWY e do grupo homónimo.

Em 1959 o Secretariado Nacional da Informação expõe Amadeo, em Lisboa e artistas das novas gerações recusam participar na Bienal de S. Paulo. Na SNBA realiza-

282 FRANÇA, José-Augusto (1991, p. 73). *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX(1910-1990)*. Lisboa: Livros Horizonte.

se a exposição *50 Independentes* e a Fundação Gulbenkian mostra uma exposição de Henry Moore e inicia a publicação da revista *Colóquio*.

Se, no fundamental, a década de 50 prolongou as questões dos anos 40, são os anos 60 que vão estabelecer, decididamente, a ruptura e em Portugal vai instalar-se, também, uma ânsia de vanguarda num tempo que se caracteriza, internacionalmente, por uma radical explosão e multiplicação de ideias e acontecimentos.

9. A DÉCADA DE 60

A entrada na década de sessenta arrastou consigo as indefinições e agitações da década anterior, ficando marcada pela formação de grupos de intervenção de extrema esquerda (LUAR, MRPP, PCP-ML, etc) e pelos movimentos contestatários dos estudantes, dos meios operários e piscatórios.

É, também, nesta década que se inicia a guerra colonial, em 1961, em Angola. Tais factos mobilizam os intelectuais do país, que assumem posições e, inclusive, atitudes, na continuidade do que vinha acontecendo já nos anos 50 e que, directa ou indirectamente, haviam sido de importância decisiva para a demissão de António Ferro (que faleceu em 1956).

Neste contexto, muitos artistas engrossaram com o seu nome enormes listas de protestos contra o sistema e assistiu-se a um desejo de participar activamente no desenrolar da história, pensando-se inevitavelmente numa possível extensão ao nosso país da grande mudança que a vitória da democracia impusera na Europa.²⁸³

Alguns outros acontecimentos importantes se produziram então no país, os quais favoreceram a procura, por parte da população mais empenhada, ou mais culta, de um espírito aberto que aproximasse Portugal da nova mentalidade internacional. Destes acontecimentos, destacaremos aqueles que nos parecem mais relevantes:

Nesta década, Portugal viu surgir, a nível das artes, críticos com formação especializada, que se posicionaram como acérrimos defensores de acções de vanguarda, em publicações frequentes, isto é, não só em revistas e jornais culturais, mas também em jornais de grande tiragem. Embora não possamos negar a importância

283 “Os anos que se seguiram à II Guerra Mundial de 1939-1945 foram marcados em Portugal por ansiedades, expectativas e projectos, que a arte não apenas registou mas promoveu também, já que a arte se cumpriu como elaboradora dos primeiros sinais das necessárias transformações das mentalidades” (GONÇALVES, 1986, p.7)

deste facto, que foi fundamental para a evolução futura da arte portuguesa, será necessário esperar até 1971 para o país ver surgir um dos elementos fundamentais que faltava aos artistas — uma revista da especialidade, a Colóquio – Artes, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian e da responsabilidade de Fernando Pernes.

É fundamental para a actualização e o pensamento da arte Portuguesa, em primeiro lugar, a afirmação de críticos, que nos anos 60 se legitimam internacionalmente com o seu reconhecimento pela AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) e com a reestruturação da AICA Portuguesa, em 1969, e em segundo lugar, a realização dos encontros de Críticos Portugueses²⁸⁴.

É de notar, de facto, que a acção destes críticos foi fundamental para a clarificação da situação das artes em Portugal. J.A.França, citado por Patrícia Esquível *Anos 60, anos de viragem: o novo poder da crítica*²⁸⁵, afirmava nestes anos que, “ao nível das correntes artísticas, assistimos a uma superação das oposições surrealismo/neo-realismo e abstracção/figuração, oposição em torno das quais giravam as discussões teóricas da década anterior. Os artistas deixam de se enquadrar em movimentos organizados colectivamente (em *ismos*) com manifestos e princípios estéticos definidos. Existe agora uma maior liberdade de expressão e um maior individualismo na criação artística. Além disso, facto de extrema importância, a recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian, com o seu programa de bolsas de estudo no estrangeiro, impulsionou e patrocinou a abertura dos artistas portugueses às modernas correntes internacionais (sobretudo via Paris, Londres e Munique)”.

Finalmente, nunca será de esquecer o contributo da abertura do mercado da arte com a consequente criação de várias Galerias que se mostraram fundamentais, também, para a divulgação de novos valores.

Outro facto importante para os desenvolvimentos desta década foi, sem dúvida, a medida que impôs, em 1960, a escolaridade obrigatória de quatro anos também para as raparigas. Somente em 1964 a escolaridade obrigatória passa a ser de seis anos, e apenas em 1968, se inicia a estrutura de ensino com o funcionamento de quatro anos do Ensino Primário e dois anos de Ensino Preparatório do Ensino Secundário. Estas transformações serão preponderantes para a mudança radical que se operará a nível escolar e consequentemente a nível da promoção dos hábitos de leitura.

284 O I Encontro de Críticos de Arte Portugueses, realiza-se em 1967.

285 ESQUIVEL, P. (2008). “Anos 60, anos de viragem: o novo poder da crítica”, in *Arte e Poder*. Lisboa: Colibri.

Referimo-nos a desenvolvimentos que trouxeram boas novas ao meio livreiro, na medida em que a produção de livros cresceu necessariamente para dar resposta às necessidades sentidas pelos professores e pelos pais. Cresce, portanto, a oferta, que abrange, nestes anos 60, um público muito mais vasto. Destacamos, neste período, o incremento da literatura portuguesa, necessariamente obrigatório, dados os novos objectivos e competências definidos para os programas de Língua Portuguesa, abordada agora de forma notoriamente diferente, principalmente no Ciclo Preparatório.

Novas dinâmicas e metodologias são introduzidas no ensino do português e escritores iniciam um conjunto de acções junto das crianças e jovens com o intuito de promover a literatura portuguesa. Segundo Natércia Rocha “a utilização de algumas técnicas novas no ensino arrastam uma relação mais directa com a realidade e nessa realidade se integram o livro, o jornal, o cinema; as bibliotecas de turma e o dia da biblioteca completam frequentemente as actividades escolares habituais”²⁸⁶.

As crianças começam, então, a consumir livros, revistas e cinema, assistindo-se, na área da literatura para a infância e adolescência, também, uma certa explosão de novas edições e de investimentos mais afirmados.

Para este espírito de conhecimento e consumo de literatura e de cultura portuguesa, muito contribuiu a já referida acção levada a cabo pela Fundação Calouste Gulbenkian quer através das suas carrinhas biblioteca, quer através das suas aquisições regulares e substanciais para abastecimento dessas bibliotecas, o que se constitui como um aliciente para os editores, necessariamente atentos ao escoamento das edições.



Carrinhas – Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian, década de 60

Esta nova conjuntura, a que se veio associar um aumento demográfico e consequente aumento da população escolar, permitiu aos professores que, rapidamente, se sentissem impelidos a utilizar a literatura infantil para complementar as leituras dos manuais. Ela passou a ser ao mesmo tempo um estímulo ao interesse

286 (ROCHA, 2000, p. 92).

pela leitura e, desta forma, à capacidade de ler e interpretar conteúdos de textos, bem como ao conhecimento e ao acesso e à discussão de ideias novas, diferentes, originais, inesperadas... Cria-se assim um ambiente claramente modificado que permite aproximar intimamente o livro do leitor. A partir deste momento passa a ser prática corrente as escolas responsabilizarem-se por iniciativas de promoção do valor do livro, nomeadamente através da organização de exposições²⁸⁷ e de encontros entre a população escolar e os escritores.

A década de sessenta vê, então, o panorama nacional encher-se de obras que vêm confirmar as esperanças apontadas na década anterior e a que nos referiremos mais adiante.

No sentido de controlar a qualidade de um crescente número de produções para a infância a Acção Católica Portuguesa retoma a publicação de fichas críticas e, paralelamente, a Sociedade Cooperativa Ludus²⁸⁸ desenvolve e promove, em 1967, círculos de realizações para a Infância e Juventude, que juntam artistas, escritores, bibliotecários e educadores para estudarem, entre outras coisas, o livro destinado à infância.

Estas medidas vêm, ainda que insipidamente, tentar preencher as lacunas que surgiam para a ocupação dos tempos livres das crianças e atenuar, após o período de escolaridade, os problemas associados ao já referido conceito de analfabetismo funcional (conceito proposto por Ana Benavente)²⁸⁹.

287 “fazem-se exposições; algumas instituições escolares – Colégio Militar, Colégio do Sagrado Coração de Maria – procuram fazer chegar junto dos pais informação sobre o valor das obras publicadas” (ROCHA, 2000, p.96).

288 A Ludus realizou em 1968 uma exposição dedicada a autores portugueses, colóquios e cursos. É também neste ano que publica o *Boletim dedicado ao X Aniversário da Declaração dos Direitos da Criança*. Era sua missão publicar um jornal para crianças, abrir uma biblioteca infanto-juvenil e fomentar a criação de obras de autores portugueses, “revelando assim, a importância que as leituras das crianças já tinham tomado e como se tinham tornado bem sensíveis a necessidades de desenvolver maiores exigências entre os consumidores – as crianças – e os verdadeiros compradores – os pais” (ROCHA, 2000, p.98).

289 Em 1989, Inês Sim Sim aborda o conceito de literacia percebida “como a capacidade de entender e usar todas as formas e tipos de material escrito requeridos pela sociedade e usados pelos indivíduos que a integram (...) desenrola-se num continuum que vai desde a identificação de sinais gráficos de uso quotidiano à decifração de textos filosóficos e literários”, in SIM SIM, Inês (1989). “Literacia e Alfabetização – Dois conceitos não coincidentes”. in *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, nº2, pp.62 e 63.

Esta definição foi adoptada pelo Gabinete de Estudos e Planeamento do Ministério da Educação em 1993 no seu estudo, pioneiro entre nós, sobre a literacia das crianças portuguesas, bem como, no estudo realizado pelo Instituto de Ciências Sociais a pedido do Conselho Nacional de Educação junto da população portuguesa adulta, acima dos 15 anos – Tendo sido feita a divulgação do Relatório Preliminar foi feita em Outubro de 1995.

Mas apesar de todas as mudanças que acabamos de referir que inauguraram, com toda a certeza, um novo período da história da literatura para a infância portuguesa, o país continua a ver a sua situação travada pela acção da censura, acrescido agora pelo crescente isolamento do país, provocado pelo regime vigente e pela Guerra Colonial.

Ao longo da década de 50 foi sendo cavado um fosso cada vez maior entre a criação dos artistas plásticos e a aceitação oficial desta situação agravada pelas tensões políticas trazidas pelo ano de 1958 e pela reforma do ensino de Belas Artes levada a cabo no ano de 1959²⁹⁰.

Para os que tentavam não se integrar no sistema e morfologia de ensino instituídos nas Escolas de Belas - Artes, só lhes restava a saída para uma Europa contemporânea, procurando um local actualizado artística e ideologicamente, que lhes possibilitasse o abandono dos velhos conceitos e pré-conceitos tradicionais da cultura portuguesa. Uma atitude necessária e que deixava os artistas deste tempo na expectativa de fazer cair por terra as insistentes formas de fazer e pensar dos “antigos”.

Foi neste contexto que, muitos dos artistas que pretendiam aceder às produções culturais mais contemporâneas, lutaram em diversos locais da Europa, quase heroicamente, pela modernização da arte portuguesa²⁹¹. Outra solução era a procura da discussão dessa modernidade e das suas respectivas concretizações, com outras pessoas ligadas à arte e à cultura em geral, nos ateliers, nos cafés e nas tertúlias, do local da sua resistência. Aí se envolveram consolidando as suas crenças e discursos, confundindo, muitas vezes, ideais artísticos e políticos.

Como já se referiu, as três tendências, surrealismo, neo-realismo e abstraccionismo, que dominaram o panorama artístico português ao longo das décadas de 40/50 e 60, cederam a vez a um maior dinamismo intelectual dos sectores eruditos. Em qualquer um deles os artistas procuraram estratégias para a libertação de três décadas vividas sob o comando de políticas paradoxais.

290 A formação e a informação teóricas académicas eram manipuladas e insuficientes, existiam anexadas ao ensino de uma prática profissional tradicional, e ligavam-se a um ensino cultural ou erudito da história da arte, da estética e da teoria da arte. Falamos de um ensino que se desenha de generalidades e de visões tradicionalistas, presas a esquemas de pensamento e de metodologia oitocentistas.

291 “Contra estas pesadas instituições, os artistas quase sempre muito jovens, vigiados politicamente, e sem meios para viajar nem acesso à arte internacional, assumiram, com um rigor característico desta década de grandes confrontos ideológicos, o objectivo de modernizar a arte portuguesa. A sua luta, porque disso se tratou, foi, muitas vezes quase heróica” (HENRIQUES DA SILVA, 1991, p. 116).

São estas contradições que levam ao progressivo crescimento de tensões entre artistas e governantes e, apesar de no caso do neo-realismo a produção artística ter sido magra, não podemos ignorar as marcas que o movimento provocou com a “ (...) ruptura do formulário folclórico e cosmopolita de uma arte complexada, detida num novo academismo”²⁹².

As crescentes tensões levam a que, em 1966, vários artistas se recusem a representar o país na Bienal de S. Paulo a cargo do S.N.I. e, com esta atitude, inauguram um período de recusas de participação, nomeadamente no salão dos «Novíssimos» e nos «Salões de Arte Moderna» da responsabilidade do referido S.N.I..

Após a exposição dos «Independentes» de 1959, a actividade artística da década de 60 fica cingida praticamente à 2ª Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian que decorreu no ano de 1961.

Portugal presencia a transformação da S.N.B.A. e a consequente imersão da produção artística num estado de profunda crise. É em 1960 que se faz a eleição de Frederico George para o cargo de Presidente da SNBA.

Deste modo, restava aos artistas o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, e “o optimismo possível ao princípio dos anos 60 repousou sobre esta instituição [Fundação Calouste Gulbenkian] a que, por efeito do inestruturamento e da preguiça profissional da vida artística do País, seriam atribuídas enormes responsabilidades”²⁹³. No seu Museu é feita a aposta na colecção do seu instituidor, tendo criado prémios de história e de crítica de arte²⁹⁴. Reynaldo dos Santos é o editor da revista Colóquio que veio a revelar-se de um enorme ecletismo ao nível da sua definição cultural.

A Fundação inicia a distribuição de bolsas de estudo no estrangeiro que a chamada 4ª geração de modernista nacionais aproveita avidamente. Alguns deste artistas acabam por se afirmar em circuitos artísticos internacionais, em capitais como Paris, Londres e na Alemanha. Falamos, por exemplo, de René Bertholo (1935-2005) que passa de uma absurda imagética humorística para um jogo de objectos animados; de Lurdes Castro (1930-) que inventa, neste momento, dialécticas gestálticas de fundo-figura em silhuetas esvaziadas, de Júlio Pomar (1926-), actualizando em Paris o sistema imagético. Também Bartolomeu Cid (1931-2008), João Cutileiro (1935-) e Paula Rego

292 (FRANÇA, 2000, p.46).

293 (FRANÇA, 2000, p. 55).

294 Infelizmente as respostas recebidas apresentavam fraca qualidade.

(1935-) vão para Londres e lá fazem um percurso profissional com reconhecido mérito. Costa Pinheiro (1932-) que, em Munique, trabalha a imagética portuguesa dando-lhe um sentido cáustico e saudoso. Fernando Lemos (1926-), um nome incontornável da ilustração portuguesa, parte em 1953 para o Brasil, “onde viria a acertar uma escrita de formas livres na sua estrutura geométrica”²⁹⁵.

Estes artistas portugueses que não encontraram no seu país o reconhecimento e o apoio necessário ao desenvolvimento dos seus projectos, actuam, como já tivemos oportunidade de referir, no plano internacional, enriquecendo, sem dúvida alguma, a sua experiência individual e conseqüentemente a experiência colectiva dos artistas nacionais. No entanto, o final da década traz consigo novos aspectos, nomeadamente a formação acelerada do mercado nacional de obras de arte moderna. Os preços disparam numa especulação inflacionada e passa-se a jogar um jogo de oferta e de procura comercial. Vive-se, então, uma nova fase. As galerias que viviam ainda associadas a livrarias, aos poucos vão deixando de ser meras salas de exposição, “excrecências de um comércio mais rico, para se empenharem na prospecção (se não na «criação») de uma clientela porém frustrada por falta de informação ou de hábitos culturais”²⁹⁶. Assiste-se a um verdadeiro boom de espaços de exposição, são recuperados, para este efeito, os antiquários, as lojas de decoração, etc..

Só em 1971 o Porto vive o mesmo fenómeno, alastrando esta situação, a partir desse momento, a muitas províncias do país. Portanto, Portugal regista novos fenómenos no quadro da cultura. Ao da criação de galerias, junta-se o do aparecimento do mecenato, que começa a ser uma prática corrente por parte de empresas comerciais e bancárias e, neste contexto, é criado o Prémio Soquil²⁹⁷.

Na década de 60, verificou-se uma grande transformação das linguagens em todas as suas manifestações. Assim, também o contexto das artes plásticas se altera tendo-se aprofundado “a linguagem gestual na pintura de signo, numa vontade de expressão directa que reconsiderou o elemento-figura, quer na sua pureza, quer na sua capacidade semântica, em escritas espontâneas”²⁹⁸. Portugal viu, então, surgir manifestações de uma pop muito original, fruto de uma cultura urbana repleta de

295 (FRANÇA, 2000, p. 57).

296 (FRANÇA, 2000, p. 57).

297 Este prémio esta directamente ligado à critica de arte e tornou-se o mais importante prémio português.

298 (GONÇALVES, 1998, p. 84).

outdoors e de reclames luminosos, mas descrente da idoneidade da comunicação social fortemente controlada pela censura. Estamos sob solo fértil para o ressurgimento de uma tendência lúdica da op art que procura formas abstractas para as suas explorações plásticas.

Em 1968 podemos falar já de um mercado de arte moderna que permitiu a difusão da obra de alguns bons artistas. A Arte Pop surge em Portugal como forma de ultrapassar a polémica do «abstraccionismo geométrico», pela mão de Joaquim Rodrigo (1914-96)²⁹⁹, que realizou em 1961 uma obra (S.M.) de essência popular no âmbito de uma nova figuração (onde explora o desenho e a colagem) que exhibe na II Exposição Gulbenkian. A ele se vêm juntar Artur Rosa (1926-), Eduardo Nery (1938-), Carlos Calvet (1928-) (que em 1966 apresentou uma série que fazia a síntese a pintura “metafísica” com a pop), Skapinakis (1931-), Cruz Filipe (1934-), Noronha da Costa (1942-), Paula Rego (1935-), Sá Nogueira (1921-2002), João Abel Manta (1928-), João Rocha de Sousa, Lima Carvalho (1940-), Eurico Gonçalves (1932-)³⁰⁰, entre outros.

Neofiguração e popular foram, então, dois termos introduzidos na vida artística durante os anos de 1961/62.

Nesta década o país inunda-se de experiências cenográficas ou conceptuais com a assinatura de artistas como Ana Vieira (1940-), Helena Almeida (1934-), Luís Noronha da Costa (1942-) e António Areal (1934-1978). Este grupo realizou trabalhos de forte cariz op aproximando-se da obra dos seus principais representantes Eduardo Nery e Arthur Rosa.

Alguns artistas contribuíram a partir de Paris com neofigurativismos, é o caso de René Bértholo (1935-2005) e as suas figuras disseminadas num fundo indefinido, de Lourdes de Castro (1930-) através das silhuetas deformadas, de José Escada (1934-1980) e as suas microfiguras simétricas (pintadas ou recortadas) apresentadas quase como relicários, de Costa Pinheiro (1932-) que, de Munique, nos faz chegar, em 1966, uma série de pinturas dedicadas aos “Reis de Portugal”, cujo grafismo se assemelha ao das cartas de jogar.

299 Através do grafismo, Sebastião Rodrigues desenvolve uma estratégia para abordar a problemática das relações da arte com a comunicação de massas. A sua obra também se refere a acontecimentos sociais e políticos que não podiam ser tratados de forma aberta pelos órgãos de comunicação visual, nomeadamente a violência e o racismo, as concentrações subversivas do 1º de Maio, o assalto ao paquete Santa Maria em 1961.

300 Eurico Gonçalves realiza uma exposição no Porto onde exhibe 27 desenhos Neofigurativos “resultantes do seu constante culto da expressão espontânea, fazendo a passagem entre a figura pura e o signo gestual” (GONÇALVES, 1998, p. 84)

Neste período, a obra de Eurico deixa marcas de uma expressão «sínica» de raiz gestual, ao mesmo tempo que João Vieira (1934-2009) se apropria “da nitidez visual dos caracteres tipográficos”³⁰¹, criando «figurinos létricos» em espuma de nylon e encenando «cerimónias poéticas». João Vieira inicia um conjunto de performances que envolvem a participação do público, usando-o como novo recurso e suporte. Um outro nome que se destaca no contexto artístico nacional é António Sena (1941-) que nos apresenta uma desenho de garatujas repleto de texturas labirínticas.

Almanaque nº
1960
Ilustração: Sebastião Rodrigues



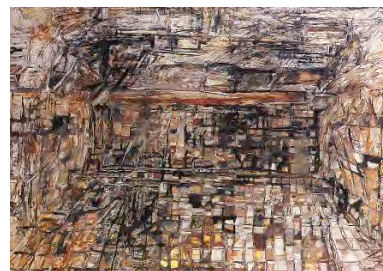
Joaquim Rodrigo
Santa Maria
1961



Carlos Calvet
s/ título
Guache s/ Papel
25X 32 cm
1969



Maria Helena Vieira da Silva
Landgrave
1966



301 (GONÇALVES, 1998, p. 93).

Foi também na década de 60 que a modernidade se manifestou significativamente na escultura atirando para a linha da frente a nova abstracção, que obras de Ângelo de Sousa (1938-), Jorge Pinheiro (1931-), Fernando Calhau (1948-2002), António Palolo (1946-2000), Zulmiro de Carvalho (1940-) denunciam.

Também a gravura foi incrementada por um grupo de artistas e de amadores nacionais e internacionais que se organizou para divulgar esta forma de expressão, tendo baptizado essa iniciativa com o nome de Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. Tratava-se de mais uma frente que tentava derrubar o obstáculo imposto pela conjuntura política e pelos enraizados hábitos mentais e culturais, dando corpo à chamada democratização das artes. Este foi um processo acompanhado e apoiado por neo-realistas, que pretendiam aproximar a arte do povo, tornando-a mais acessível.

É ainda na década de sessenta que o Porto assiste à renovação da ESBAP, e, numa verdadeira atitude solidária entre artistas, se assiste à criação, em 1963, à Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas. Destacamos os nomes portuenses que mais contribuíram para a formação deste grupo - são eles Ângelo de Sousa, José Rodrigues (1928-) e Jorge Pinheiro.

O final desta década fica marcado por uma dinamização das actividades das galerias, o que, a par das esperanças trazidas pela “Primavera Marcelista”, lança um espírito optimista no mercado em geral e no das artes em particular.

Neste contexto, Portugal vive, durante esta década, como verificámos, reais transformações ao nível cultural, as quais, inevitavelmente, contribuíram para que novos desenvolvimentos se operassem no que diz respeito às produções literárias para a infância. Assim, os anos sessenta fazem coexistir duas tendências: “No plano dos conteúdos, o conservadorismo de certas obras implica uma aceitação tácita dos princípios tradicionalistas que estruturam o edifício ideológico do Estado Novo: a resignação, a obediência, a exemplaridade, e os temas nacionais mantêm-se como linhas de força de muitos textos, o que explica, talvez, a reedição de numerosas obras das décadas anteriores. Por outro lado, o humor e a crítica ganham espaço e assiste-se ao aparecimento de uma literatura questionadora das realidades sociais e difusora de novos modelos de conduta. Aquilino Ribeiro (com o livro da Marianinha), Sidónio Muralha, Alves Redol, Ilse losa, Matilde Rosa Araújo; Maria Rosa Colaço, [António Torrado, Mário Castrim, Maria Alberta Meneres, Alice Gomes, Madalena Gomes,

Ricardo Alberty, Sophia de Mello Breyner Andersen, Noémia Setembro, José de Lemos, Noël de Arriaga, Lídia da Fonseca, Esther de Lemos] e, no seu modo muito peculiar, Papiniano Carlos, avultam entre o conjunto de autores desta corrente, a que não são estranhos um claro posicionamento democrático e antifascista, uma tardia influência neo-realista (no plano literário) e a consciência de que a Segunda Guerra destruíra o mito da criança imune à violência e à conflitualidade social.”³⁰²

Neste sentido, algumas das estratégias usadas já em *A Vida Mágica da Sementinha* por Alves Redol seriam retomadas por Papiniano Carlos³⁰³ em *A Menina Gotinha de Água – Poema para as crianças*, editado em 1963. Ambas as obras têm um objectivo formativo comum, demonstrando que sementes de trigo e gotas de água são fundamentais no combate à fome e na melhoria das condições de vida quer dos adultos, quer das crianças³⁰⁴.

No campo da ilustração, também se regista esta coexistência de influências. Por um lado, são obras produzidas no seio do regime, mas por outro, elas também são fruto de um ambiente que fervilha e vai beber influências que navegam entre a Pop Art, a Optical Art e a tendência psicadélica das capas de discos e de cartazes.

Trata-se de uma massificação patrocinada pelo aperfeiçoamento da tecnologia que permite a impressão a quatro cores (impressão tipográfica em quadricromia, com selecção de cor mecânica, aliados aos conhecimentos dos efeitos substractivo e aditivo da luz/ cor) e que introduz a possibilidade de uma reprodução igual à realidade fotográfica.

Este avanço colocou na prateleira, por algum tempo, o livro de capa cartonada e avançaram no mercado obras de autores que puderam beneficiar destes progressos. Referimo-nos a ilustradores como Maria Keil, Leonor Praça, Câmara Leme, José de Lemos, Tóssan, Júlio Gil, Fernando Bento, Batureia, Armando Alves, Amorim e César Abbott, entre outros.

302 (GOMES, Dezembro de 2001, pp. 8 e 9)

303 Papiniano Carlos ficou conhecido como «um dos poetas mais combativos daquele neo-realismo que, no Porto dos anos 50, se viria a organizar em torno das revistas *Bandarra*, e, sobretudo, *Notícias do Bloqueio*, de que foi co-director» (Silvestre, 1995: 994).

304 No conto de Redol, o ciclo do trigo é abordado como um hino à natureza; o poema de Papiniano Carlos tematiza o ciclo da água numa linguagem próxima de um registo encantado e adequado à psicologia do público infantil.

A produção de textos literários e de ilustrações para a infância conheceu, então, durante a década de 60, um crescimento gradual no sentido de pôr fim ao riso fácil (assumido e distribuído pela indústria cinematográfica nacional), substituindo-o intencionalmente por momentos de humor e de sátira.

Muito contribuiu para este cenário a enorme entrada de dinheiro dos emigrantes, que veio, sem dúvida alguma, incrementar o consumo de livros entre as crianças. Ao aumento de recursos financeiros juntaram-se hábitos de leitura estimulados quer pelas estadias de algumas destas crianças no estrangeiro, quer por familiares emigrados.

A conjuntura da década de 60 veio favorecer a abundante produção de obras nacionais, que abandonam, finalmente, a cansada História de Portugal como assunto.

Assim, vemos surgir no mercado obras da autoria de escritores como Aquilino Ribeiro que fez incursões ocasionais na literatura para a infância, tendo escrito em 1967 *O Livro de Marianinha*, que contou com as ilustrações de Maria Keil. Talvez a sua irreverência se tenha fixado numa atitude de inocente adolescência, conveniente a um espírito cuja essência é a liberdade e que está permanentemente a ser castrado no seu potencial criador pelas políticas do governo.

A importância do desenho espelha-se em todas as ilustrações que cria. Diz-nos Júlio Resende a propósito da obra de Maria Keil que “o seu desenho é por si, uma ilustração resultante de um gesto que sugere mais do que quer dizer, como o aflorar de uma ideia que se mantém em transitória suspensão, para se reter no nosso imaginário”³⁰⁵.

Sophia de Mello Breyner Andresen, que em 1960 escrevera *A Noite de Natal*, em 1964 escreve *O Cavaleiro da Dinamarca*, que contou com ilustrações de Armando Alves e, em 1968 escreve *A Floresta* com ilustrações de Teresa O. Cabral. Nos livros enunciados, “é o maravilhoso que conduz o enredo e motiva as personagens”³⁰⁶; ainda que tal não seja assumido abertamente, neles, a par desse maravilhoso está sempre presente uma intenção moral, pois “a falsidade, a injustiça, a fealdade protagonizam os valores sociais desagregadores, contra os quais se erguem de forma elegíaca os valores positivos da verdade, da harmonia, da justiça e da beleza”³⁰⁷.

305 (RESENDE, 2002).

306 (ROCHA 1984, p. 89).

307 (MARTINS, 1995, p. 85).

Em *O Cavaleiro da Dinamarca* Armando Alves assegura a execução das ilustrações, mantendo, a partir daí, uma actividade regular neste campo, até à década de 90, mantendo paralelamente, a sua actividade como pintor³⁰⁸. Armando Alves formou-se na Escola Superior de Belas Artes do Porto, com a classificação de 20 valores³⁰⁹ e fez ainda incursões no design gráfico, tendo-se notabilizado pela capacidade de inovação, contribuindo quer para a renovação, quer para a valorização das Artes Gráficas, que tanto contribuíram para o desenvolvimento editorial de obras para a infância.

O Cavaleiro da Dinamarca é um livro que reflecte essa ligação entre artes gráficas e ilustração para a infância. A ilustração reflecte, também, uma estética que, através de uma representação simplificada e geometrizada, um pouco à semelhança do que podemos encontrar em obras do cubismo tardio, são talvez reconhecíveis apenas formalmente e não a nível da temática, na obra de Léger e na da pintora Brasileiros Tarsila do Amaral.

O Cavaleiro da Dinamarca
Autor: S. M. B. Andressen
Il. Amando Alves
1964
Figueirinhas



Os Acrobatas
Léger
1933
e
Tarsila do Amaral
Paisagem (Cartão Postal)



-
- 308 Expôs em Portugal e no estrangeiro desde 1958, destacando-se as exposições em Madrid, Antuérpia e Paris em 1961; em Bagdade em 1966; na ARCO (feira de arte de Madrid) de 1986 e 1987; e FIAC (feira de arte de Paris) de 1987, in *Armando Alves*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-01-30]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$armando-alves](http://www.infopedia.pt/$armando-alves)>.
- 309 Foi docente da Escola Superior de Belas Artes do Porto entre 1962 e 1973. Juntamente com os artistas Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro e José Rodrigues, com quem formou o grupo "Os Quatro Vintes" em 1968.

Nesta capa executada por Armando Alves, existe ainda a evocação de uma representação *naif*, cheia de pormenores segundo o hábito de Rousseau, cuja aparente ingenuidade parece ter servido o propósito de Armando Alves de ilustrar para as igualmente consideradas ingênuas crianças. Este pintor do pós-impressionismo, foi um autodidacta pela recusa dos cânones de arte então reconhecidos pela formação que se fazia nas academias de Belas Artes.



Floresta Tropical
Douanier Rousseau
1909

Outros nomes se destacam nesta década de 60. É o caso de José de Lemos³¹⁰ que ilustra *História de Bonecos* recorrendo a um desenho simplificado com cores planas, sem contornos definidos a negro, nem perspectiva, usual no desenho publicitário, na ilustração e noutros trabalhos gráficos. A sua expressão é bastante original, e pensamos que com possíveis influências do pós-cubismo e do futurismo, nomeadamente o de Depero, embora já sem a força inovadora e o arrojo do artista italiano.



História de Bonecos
Autor: José de Lemos
Il. José de Lemos
1962

310 José de Lemos foi autor de *O Compadre Simplório Tem os Pés Tortos e Outras Histórias* (1959), uma série de contos editados pela Edições Ática e *Histórias de Pessoas e Bichos* (1959), mais uma série de contos editados pela mesma editora. Ilustra mais de uma dezena de livros escritos por outros autores dos quais destacamos *O Livro da Comadre Cegonha* de Patrícia Joyce, *História de um Bago de Uva* (1958) da mesma autora, *Seis Pequenas Histórias de Amizade* (1979) do próprio, *Sola, Sapato, rei, Rainha* (1982) de Adolfo Simões Müller e *Histórias de Criar Bicho* (1993) de Maria da Luz.

Capa da Revista SPARKS
Depero
1930



Mart, Rovereto

Durante esta década, Alves Redol continua a escrever e, em 1962, edita *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*, mantendo discreto o seu estilo neo-realista com o qual vai fazendo denúncias sociais. Já no final desta década edita quatro livros que designa por *Histórias da Flor* – *A Flor foi Pescar num Bote* e *A Flor Vai Ver o Mar* (1968); este último com ilustrações de Leonor Praça e que apresenta a inovação de dar a possibilidade de a criança poder colorir as ilustrações. Entre 1969 e 1970 edita *Uma Flor Chamada Maria* e *Maria Flor Abre o livro das Surpresas*, histórias mais desenvolvidas em que a personagem se transforma em menina para ensinar ao leitor vivências rurais.

Também Natália Correia, Esther de Lemos, José de Lemos, Alice Gomes, Maria Alberta Meneses, Madalena Gomes, entre outros, afirmam a sua obra com imaginação e com talento, usando como fonte os contos da tradição oral, sem nunca fazerem concessões ou favores políticos. “Conseguiram atravessar as trevas culturais erguendo o facho da inteligência e da insubmissão intelectual, ao mesmo tempo que criavam no espaço da sua obra um lugar para as crianças”³¹¹.

A este grupo de escritores vem juntar-se Ilse Losa que conta já com obra na década anterior. A escritora edita em 1962 *O Príncipe Nabo da Nabolândia*, para o qual Armando Alves cria as ilustrações; em 1964, o *Encontro no Outono*, contos; em 1965, edita *Um Artista Chamado Duque* e, em 1967, *A Adivinha*. Segundo Violante Magalhães *Um Artista Chamado Duque*, “inicia-se com uma situação disfórica: o cortejo fúnebre de Duque, um pónei. Os seus ex-donos (um artista de circo e Camilo, um menino) contam, à vez, a história de Duque à narradora homodiegética”³¹².

311 (BARRETO, 1998, pp. 48 e 49)

312 (MAGALHÃES, 2008, p. 166).

Outra autora que destacamos é Matilde Rosa Araújo que nesta década edita *O Palhaço Verde* (1962) e *O Cantar da Tila* (1967). Nestas obras a escritora sublinha o seu estilo lírico e pitoresco sem conseguir, no entanto, distanciar-se totalmente de algum didactismo de cariz moralizante. Segundo Barreto, “há nos seus livros uma atenção ao real, uma leveza na abordagem dos temas e, o que é de realçar nos escritores que surgem no pós-guerra a escrever para a infância, um profundo respeito pela criança, pela sua individualidade e carácter próprio. Matilde Rosa Araújo sempre soube oferecer às crianças literatura da melhor”³¹³.

As ilustrações de ambas as obras são da responsabilidade de Maria Keil, que teremos oportunidade de analisar pormenorizadamente num capítulo posterior.



O Palhaço Verde
Matilde Rosa Araújo
Maria Keil
1962

Patrícia Joyce edita *A Raposa Terrível e a Pata Capitolina*, um conjunto de seis histórias com a estrutura e o ritmo de lenga-lenga. A esta obra se vem juntar uma outra que narra uma fábula em verso, *O Romance da Gata Preta*. Ambos os livros com ilustrações de Júlio Gil.

Alice Gomes surge destacada na área do teatro infantil, tendo escrito em 1967 *Teatro para Crianças*. Ao longo desta década publicou ainda *A Nau Catrineta e a Outra História do Capuchinho Vermelho* (1967) e edita, já em 1970, *Bichinho Poeta*. O percurso da escritora é marcado, também e inevitavelmente, pelas suas facetas de professora, investigadora e divulgadora da literatura para a infância.

Finalmente, destaca-se Maria Rosa Colaço, que escreve em 1961 *Espanta Pardais* com ilustrações de Vasco, no ano seguinte publica *Joaninha Avoa, Avoa*, um livro de poemas que retratam um universo de paz e, em 1969, escreve *A Criança e a Vida*, uma recolha de textos escritos por crianças da escola primária. Já quase no final da década,

313 (BARRETO, 1998, p. 48)

Maria Alberta Meneres lança *Conversa com Versos* (1968) e no ano seguinte *Figuras e Figuronas*.

Neste decénio intensifica-se o entusiasmo dos artistas pela ilustração para a infância, levando à criação de parcerias que tornam cada vez mais orgânica a relação criada entre texto e imagem. Assim, escritores e ilustradores realizam conjuntamente projectos cada vez mais maduros. A maioria das obras escritas neste período contam com as ilustrações de artistas conceituados que marcando definitivamente, um cunho estético que deu identidade a esta década no que respeita à criação de imagens para textos.

Assim, ilustradores como Leonor Praça, que se inicia nesta actividade em 1968 em *Flor Vai Ver o Mar* e *Flor Vai Pescar num Bote*, ambos de Alves Redol, assina um ano mais tarde as ilustrações para as obras *Tucha e Bico* (1969) e *Rama, o Elefante Azul* (1970) de Isabel da Nóbrega, da colecção «Pim-Pam-Pum»³¹⁴, de *O Século*.

A Flor Vai Pescar num Bote
Autor: Alves Redol
Il. Leonor Praça
1968
Publicações Europa-América



Tucha e Bico
Autor: Leonor Praça
Il. Leonor Praça
1969
O Século



Em *Tucha e Bico*, dois irmãos, uma menina e um menino, são os protagonistas da história que é narrada pela menina num discurso assumidamente infantil. O tema gira

314 Trata-se de uma colecção posteriormente reeditada pela Plátano.

em torno do seu quotidiano, dando especial atenção às suas vivências e rotinas familiares e às actividades mais significativas. Este tipo de abordagem torna-se recorrente nesta autora, uma vez que, de certa forma, ela a considera como capaz de promover a identificação com as histórias, por parte dos leitores-crianças.

Este livro apresenta um texto muito breve próximo do discurso infantil e impresso num corpo bastante grande. As ilustrações ajudam a pormenorizar a informação cedida pelo texto e a preencher alguns espaços por si deixados em branco. Portanto, a imagem tem também, neste projecto, a função de orientar a interpretação do leitor.

A expressão aparentemente ingénua de Leonor Praça é reconhecida por um desenho de contorno afirmado, por um preenchimento dos espaços a cores, muitas vezes aplicadas a marcador e por uma exploração de sugestões expressivas de rostos e de posturas das figuras que ilustra. Identificámos no seu trabalho padrões e motivos cromáticos muito apelativos e vibrantes que dão origem a fundos e a grandes manchas que exibem fortes contrastes.

As suas personagens parecem apresentar aspectos formais e de ingenuidade, que lembram a expressão legada por Raymond Peynet, que durante esta década encheu o mercado de ilustrações.



L'amour aux oiseaux
Il. Raymond Peynet
1964

Neste período o álbum narrativo, chegado de ecos europeus, desbrava caminho em Portugal, através de projectos como estes que acabamos de referir, que exploram a ludicidade do livro. As histórias são inundadas de brinquedos e de brincadeiras, de passeios e de férias divertidas e tranquilas, de escola e de família.

Leonor Praça entusiasma-se com a envolvimento da época e deixa-se contagiar pela expressão Pop de Palolo e da Pop “tardia” ou, ainda, por extensões da Pop. Sente-se ainda uma influência formal da estética das capas dos discos dos Beatles e de Dylan.

Sem Título
António Palolo
1971



Dylan



Sem título
António Palolo, 1966
Óleo sobre plateg



A ilustradora prometia um percurso sólido e dedicado, que poderia ter marcado muitas mais gerações, se não tivesse tido uma morte precoce aos 34 anos de idade.

Este conjunto de obras são, sem dúvida alguma, uma referência relevante no panorama português da literatura para a infância, quer pela qualidade das parcerias, quer pela expressividade das ilustrações, quer ainda, pela enorme consciência quanto às opções de composição gráfica dos livros que cria.

Um outro ilustrador que não podemos deixar de referenciar nesta época é Tòssan que enquanto autodidacta é um artista isolado, sem escola, mas prodigioso e multifacetado nas suas expressões, que na década anterior havia já demonstrado o seu talento. O artista assume na década de 60 a orientação de trabalhos gráficos e de decoração. Foi ainda um dos fundadores do suplemento juvenil do *Diário de Lisboa* e

colaborador de editores livreiros, mantendo-se sempre fiel à colaboração com a imprensa através da realização de caricaturas para o jornal humorístico *O Bisnau*.

Este carácter multifacetado terá tido especial influência na criação das ilustrações que realizou para *A Coelhinha do Rabinho de Algodão*, onde tira partido de um desenho sintético traçado a linhas negras que contrasta com manchas de cor plana aplicadas no fundo ou para colorir alguns pormenores da imagem.



A Coelhinha do Rabinho de Algodão
Autor: Caldwell, Erskine
Il. Tössan

Também Fernando Bento marca presença nesta década de 60, ilustrando em 1964 *A Princesa das Águas* da autoria de Isabel Braga. Também ele foi autor de caricatura e desenhador de BD, actividade que vinha mantendo desde 1938³¹⁵, valências que terão influência muito evidente no trabalho que desenvolveu no âmbito da ilustração de livros para a infância.



A Princesa das Águas
Autor: Isabel Braga
Il. Fernando Bento
1964
Verbo

315 Estreou-se na BD em 1938, no suplemento infantil do jornal *República*, tendo passado em 1941 para o *Pim-Pam-Pum!*, suplemento de *O Século* e *Notícias Agrícola*, do *Diário de Notícias*, entre outros títulos.



Duas Páginas de Fernando Bento para a Revista Moby Dick

Os seus desenhos, nomeadamente os que realizou para ilustrar *A Princesa das Águas* seguem a linha do naturalismo ou, mesmo, de um naturalismo tardio. O seu registo é marcado pela estilização do desenho, que assume um aspecto abonecado, talvez um pouco expressionista e até grotesco.

A edição das obras de Walt Disney tem também influência no desenvolvimento do seu trabalho, aliás, como no trabalho de muitos outros artistas que estavam ligados à criação de BDs nesta época. Assim, as velhas que vemos na ilustração apresentam fortes parecenças com a Madame Min (criação de 1963) ou das as fadas de *A bela Adormecida* (criação de 1959).

Madame Min
1963



A Bela Adormecida
1959



Podemos ainda reconhecer ao nível da expressividade no tratamento dos rostos das suas personagens, nomeadamente em rostos de mulheres, a influência de algumas

pinturas chinesas, ou ainda, na expressividade algo furiosa que Goya imprime nos rostos das velhas que pinta em 1812.



Pintura Chinesa



As Velhas
Goya
1812

O artista desempenhou funções de figurinista, de cenógrafo e de maquetista³¹⁶, talvez influenciado pelo contacto com os bastidores do teatro quando acompanhava o seu pai que trabalhava no Coliseu dos Recreios. A sua ligação ao teatro possibilitou-lhe, ainda, a incursão no design de cartazes de divulgação do teatro de revista em Lisboa.

Apesar da sua formação ter sido autodidacta, tendo apenas recebido, aos dezanove anos, aulas por correspondência da *École ABC de Dessin* de Paris, as experiências que acabamos de mencionar, abriram-lhe caminho para áreas como a publicidade e a pintura que o colocaram par de outros artista da sua geração. Referimo-nos nomeadamente a Júlio Resende e a Maria Keil que, tal como ele, se embrenharam por áreas tão diversificados como o design, a pintura, a cenografia e os figurinos, entre outras, as quais provaram ter influência directa nas características expressivas dos seus projectos artísticos.

316 No início da década de 30 realiza caricaturas de ciclistas e de actores, tendo feito ilustração desportiva no jornal *Os Sports* e para a crítica teatral em *Coliseu* e *Diário de Lisboa*. Fernando Bento trabalhou no *Diabrete* (publicado entre 1941-1951), onde para além de ter criado múltiplas histórias foi responsável pela sua maquetagem e pelo arranjo gráfico. Posteriormente, dedica-se ao *Cavaleiro Andante* (1952-1962). Trata-se de revistas da Empresa Nacional de Publicidade (ENP) que marcaram os anos de intensa competição entre os periódicos infantis e juvenis.

Efectivamente, o nome de Fernando Bento surge amplamente relacionado com a ilustração de BDs cómicas publicadas no *Diabrete*, das quais destacamos *Béquinhas*, *Beijudo & Barbaças*, *Coisas Que o Demo Não Fez*, *Kókabychinhas Detective*, *Diabruras da Prima Zuca* ou, ainda, *Zé Quitolas com o seu Burro Faísca*. Ilustra ainda dezenas de histórias bem humoradas de aventuras e biografias realistas da sua autoria. É ainda de destacar a ilustração por ele feita para *A Ilha Misteriosa*, de Júlio Verne³¹⁷.

A sua participação no *Cavaleiro Andante* é de referir, principalmente pelas adaptações de obras de Artur Conan Doyle (Sherlock Holmes), de Walter Scott, de Robert-Louis Stevenson, de Percival Christopher Wren e de Mark Twain. Assegura ainda as ilustrações de êxitos como *O Anel da Rainha de Sabá*, adaptação do romance de Rider Haggard³¹⁸.

E finalmente, gostaríamos de destacar, nesta década de 60, o ilustrador João da Câmara Leme. Este autor fez parte do grupo de artistas que, por dominarem as estratégias gráficas de comunicação visual nomeadamente através da realização de inúmeros trabalhos no âmbito do Design, marcaram fortemente o início de uma nova geração de ilustradores que, entusiasmados com as suas obras, lhes seguiram os passos.



Foram autores capazes de criar um estilo próprio e original, dando identidade e um estilo a colecções e editoras. Reconhecemos, principalmente na obra que Câmara Leme realizou ao nível das capas e das ilustrações de livros destinados aos adultos, uma

317 Fernando Bento deixou um enorme legado na área da BD tendo assegurado não só a ilustração de inúmeros periódicos como de manuais de inglês e de francês.

318 Publicada no *Cavaleiro Andante* em 1953.

Com o argumento de Adolfo Simões Müller surge *Com a Pena e com a Espada - Camões*, Afonso de Albuquerque publicada no *Diabrete* entre 1950 e 1951 e *As Mil e uma Noites* publicada no mesmo suplemento, mas em 1948.

expressão que o coloca no grupo dos artistas neo-realistas e onde reconhecemos aproximações formais às obras, por exemplo, de Júlio Resende e de Pomar.



Vértice
Il. Júlio Resende
1959



O Gadanheiro
Il. Pomar
1945

Ao nível da ilustração para a infância, Câmara Leme parece recorrer a um desenho linear característico desta década, onde parece ir beber inspiração eventualmente às gravuras, ilustrações e vinhetas dos livros do Renascimento (séc XVI). Talvez por isso, grande parte das ilustrações que cria são executadas a preto e branco. São exemplo disso *Contos Tradicionais Portugueses* (1963), onde o desenho apresentado é rígido, provavelmente, aberto em chapa metálica e impresso pelo processo da gravura.



Contos Tradicionais Portugueses
Autor: Branquinho da Fonseca
Il. João da Câmara Leme
1963
Portugália



Ufo's war over Brest.
ilustração renascentista

Em *Oito Primos* (1970) Câmara Leme, explora um desenho a preto e branco, em que a mancha sugere a textura do lápis de grafite. O ilustrador executa um desenho naturalista com simplificações vindas das artes do século vinte, ou de um “pseudo-cubismo” empenhado em fazer a geometrização das formas. Tecnicamente, explora o desenho através de tramas de linhas que modelam espaços, personagens e ambientes. Neste trabalho é já evidente uma tendência nas artes plásticas dos anos 70 ao nível do desenho que procura na diversificação das técnicas, o abandono do desenho de linha e de contorno. Faz-se, nesta altura um afastamento da Pop.

Câmara Leme ilustra ainda *Histórias Afluentes* de Alves Redol (1963).

Oito Primos
Autor: Louise May Alcott
Il. João da Câmara Leme
1970
Portugália



Apesar da significativa mudança de cenário, os leitores ainda preferem os álbuns de Banda Desenhada de heróis como Astérix, Tintim e Lucky Luke.

Ainda que tenham sido levadas a cabo algumas tentativas no sentido de recuperar o lugar de destaque que durante as décadas de 30 e 40 foi dado às revistas e suplementos infantis, as alterações dos hábitos de leitura dos portugueses levaram à sua quase extinção. Apenas podemos destacar suplementos como *Nau Catrineta* no *Jornal de Notícias* da responsabilidade de Adolfo Simões Müller, *Moinho de Vento* em *A Capital* da responsabilidade de António Torrado e *Página Infantil* no *Diário Popular* da responsabilidade de José de Lemos, que aproveitou esse espaço para projectar a obra de muitos autores que se vieram a revelar na década seguinte.

Apesar das limitações que acabamos de referir, a década de 60, ainda vê nascer duas publicações, *O Foguetão* de Adolfo Simões Müller que contou com a colaboração de Teixeira e Garcês, e *Pardal* de Gentil Marques. Segundo Natércia Rocha, “entre 1962 e 1966, Simões Müller mantém um Zorro, muito parecido com o Cavaleiro

Andante; a colaboração continua a ser de Vítor Péon e Garcês e principalmente de banda desenhada francesa e belga. A última tentativa desta década é *Pisca-Pisca*, editada de 68 a 70, que se encontra sem concorrente no género³¹⁹.

A passagem dos anos 60 para os anos 70 apresenta novos escritores cuja obra se desenvolverá, sobretudo durante a instauração da democracia. A mudança torna-se cada vez mais perceptível. As transformações sociais deste período da história portuguesa – alargamento da escolaridade obrigatória para rapazes e raparigas; o êxodo de milhares de pessoas do interior para as cidades – trazem consigo problemas relativos à ocupação dos tempos livres das crianças. O fenómeno da literatura infantil, pode ter sido visto neste momento, com a expectativa de mais uma tentativa de resolução deste problema e do já referido analfabetismo funcional.

A década fecha com a publicação da brochura *Ler para Crescer*³²⁰, da autoria da Mocidade Portuguesa Feminina e cuja intenção foi comemorar o Dia Internacional do Livro Infantil e Juvenil.

10. A DÉCADA DE 70 E O 25 DE ABRIL

Os acontecimentos da década de 70 foram terreno fértil para fazer germinar as obras ilustradas para a infância que, encontraram a sua inspiração em situações nacionais, principalmente a partir de 1974. Se bem que, por alegadamente Portugal ter reconhecido o seu atraso em relação ao resto da Europa, muitas vezes, as fontes estrangeiras continuaram a marcar presença.

O referido atraso devera-se, sobretudo, ao desinteresse oficial pela vida cultural do país³²¹ e à tímida circulação de ideias de espírito europeu que inibira o seu enraizamento e afirmação. O resultado traduziu-se, portanto, na incapacidade do

319 (ROCHA, 2000, p. 98)

320 Esta brochura contém cerca de mil títulos portugueses e estrangeiros apresentados em grupos temáticos (aventuras, contos, poesia, literatura religiosa, etc.) e etários (segunda infância, idade escolar, pré-adolescência, e adolescência).

321 Na campanha eleitoral de fins de 1969, nenhum dos grupos em presença, governamentais ou da oposição, se debruçou sobre o problema da cultura nacional.

Já em 1967, no Encontro de Críticos de Arte, havia sido reclamado um estudo de índole e metodologia sociológicas da situação da arte portuguesa, no que diz respeito à sua produção, consumo e informação. Este encontro foi o responsável pela criação em 1969 da Association Internationale des Critiques d'Art (AICA), bem como pela representação nacional no Comité International d'Histoire de l'Art da UNESCO, verificada também em 1969.

público português “entender e mais ainda de situar o que os seus melhores artistas lhe ofereciam; não os sabendo apreciar nem criticar – só por acaso interesseiro os adoptava. Estando por fazer a sua cultura visual, só uma bem estruturada informação de fora para dentro poderia dar-lhe os elementos de que necessitava”³²².

Apesar de tudo, neste decénio, o contexto da ilustração para a infância vê-se um pouco mais liberto de condicionalismos político-culturais, mantendo-se numa discrição que lhe permitiu ser laboratório de experimentações plásticas de vanguarda de muitos artistas nacionais de reconhecido nome. Embora, como não podia deixar de ser, sensível à influência estrangeira, a literatura para a infância conhece, no entanto, neste período, transformações de responsabilidade nacional. A este cenário de desanuiamento, que permite a renovação da literatura para a infância, vem juntar-se, no final dos anos 60, o fervilhar do sector educativo e o conseqüente interesse por este tipo de literatura.

Os vícios de comportamento e as limitações à vida artística nacional, herdados das décadas anteriores, são prolongados, inevitavelmente, para o início dos anos 70, num contexto de continuidade política e económica. De facto, apesar de Caetano suceder a Salazar, a política cultural apenas apresenta uma pequena abertura à inovação, pelo que existe uma continuidade das políticas implementadas pela Secretaria de Estado da Cultura, as quais, como se sabe, eram conservadoras e demonstravam uma perversa incompetência no domínio das artes. Paralelamente, não existe nenhuma força do espaço cultural (e do artístico em particular), que seja suficientemente organizada e estruturada ideologicamente, e que mantenha contactos internacionais, para que se constitua como uma referência e uma frente de oposição ideológica ao regime. Os artistas vivem então, um período de anestesia, mantendo-se dormentes e fechados ao exterior, nos tacanhos êxitos comerciais que o mercado lhes assegurava.

Esta apatia é somente quebrada pelo prémio *Soquil* criado pela AICA portuguesa no final da década anterior (1968). Embora tenha durado apenas até 1971 é considerado como o único regulador da arte portuguesa que se manteve à margem dos interesses comerciais e que, por força da sua acção deu reconhecimento cultural às obras de C. Calvet, Noronha da Costa, M. Baptista, Paula Rego e Joaquim Rodrigo. Em

322 (FRANÇA, 2000, p. 58).

1973 com a exposição reunindo todos os premiados (prémios e menções) a quem fora atribuído o Prémio Soquil, realizada na SNBA — "26 Artistas de Hoje" —, ficou por fim patente um maior acerto com o que se passava no estrangeiro.

O 25 de Abril de 1974, marca, finalmente, o fim de cinco longas e duras décadas de um governo autoritário. O espírito de liberdade generalizou-se.

Neste ambiente formou-se em Belém um grupo de 48 artistas com o intuito de pintar 48 telas de um enorme painel alusivo à Revolução. Estes artistas seguiram o rastilho aceso da mudança e apresentaram expressões desde o abstracto ao conceptual, chegando a recuperar uma expressão neo-realista característica da década de 40. Sem dúvida uma explosão expressiva mas que, infelizmente, esvaziou o seu entusiasmo revolucionário. A crise foi inevitável, tendo-se instalado, logo depois, um clima de falências e de diminuição da acção das galerias.

No entanto, mais complicado e duro do que a falência de mercado, foi a profunda crise ética que se instalou no meio. Situação reforçada pela "inapetência generalizada, que diz respeito aos artistas e à crítica não renovada, tanto quanto aos poderes públicos, que neste domínio da vida e da cultura artísticas, se mostraram incapazes de resolver problemas de conjuntura – e ainda menos de definir uma actuação estrutural que significasse uma nova situação sociocultural. Efeito, sem dúvida, da falta de projecto cultural e de quadros competentes neste sector, nos doze sucessivos governos"³²³.

O novo poder político não teve estrutura para proteger o património arquitectónico e artístico português e, somente em 1980, criou um instituto de estudo e salvaguarda cuja inoperância se denunciará mais adiante. As tão necessárias reformas também não chegaram aos museus e por isso, tudo se mantém nas mesmas condições técnicas e humanas³²⁴, estagnadas no que concerne ao fornecimento de cultura ao país.

No entanto, no meio de tanta apatia e esterilidade cultural e, apesar do cenário de desilusão, o Secretário de Estado Hélder Macedo cria em 1979 o primeiro Museu Nacional de Arte Moderna, no Porto – a par de idêntica iniciativa tomada em Lisboa pela Fundação Gulbenkian, a que se ligou (então) grande e natural expectativa"³²⁵ e inicia-se uma série de exposições de arte portuguesa contemporânea pela Europa,

323 (FRANÇA, 2000, p. 64).

324 Até 1980 não era sequer equacionada a necessidade de qualificação superior de todos os que poderiam assegurar a gestão, conservação e divulgação do património nacional.

325 (FRANÇA, 2000, p. 65).

levando a locais de prestígio como Paris, Roma, Londres, Madrid, Barcelona, Munique e Brasil, artistas a quem o Estado Novo havia fechado portas a uma necessária e merecida internacionalização.

Mas, apesar disso, o problema do meio artístico português estava longe de estar resolvido. Não nos podemos abstrair do facto de as nossas exposições do Conselho da Europa terem sido sucessivamente prejudicadas pela falta de envolvimento de serviços oficiais especializados capazes de fazer estudos no sentido de conhecer profundamente os artistas nacionais. Esta situação foi-se agravando à medida que a década de 70 avançava e a de 80 começava.

A Fundação Calouste Gulbenkian é responsável pela excepção, apresentando em 1979 uma retrospectiva consagrada a António Pedro. A esta Fundação e ao Centro de Arte Contemporânea (ambos de iniciativa privada) cabem os louros da dinamização de intercâmbios, expondo com regularidade nomes importantes da arte nacional e ainda nomes estrangeiros prestigiados.

O ano de 1974 marca, então, o momento em que a história portuguesa conheceu a liberdade. Foi o ano em que a Unesco comemorou o Ano Internacional do Livro Infantil e foi ainda o ano em que se fez a introdução nas Escolas do Magistério Primário do estudo da Literatura para a Infância, no início, enquanto disciplina de opção e posteriormente como disciplina do 2º ano do curso de professores do ensino primário.

A divulgação da Literatura para a Infância, assim como a da de jornais e de revistas destinadas às crianças, discute-se e oficializa-se em colóquios e debates promovidos pelo Ministério da Educação, através da Direcção-Geral do Ensino Básico³²⁶, que adquire livros destinados à infância para os distribuir por todas as escolas do Ensino Primário do país. Paralelamente a estes desenvolvimentos, o mercado português vê-se inundado por publicações de fichas críticas das obras adquiridas e surge a oferta de formação na área das bibliotecas escolares.

Também as revistas e jornais, de que são exemplo, *Seara Nova*, *Escola Portuguesa* e *Escola Democrática*, retomaram o gosto pelo tema, e com ele as publicações de recensões, de críticas e de balanços anuais e, mais tarde, acontece o mesmo na *Colóquio Letras* (1982) e nas publicações da Associação Internacional de Críticos Literários.

326 A Direcção-Geral do Ensino Básico adquire todos os anos livros e as respectivas fichas críticas para as bibliotecas das escolas do Ensino Primário e promove cursos de bibliotecários para os professores responsáveis pelas bibliotecas, nessas escolas.

As comemorações do Ano Internacional da Criança (iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian) têm início em 1979 e fecham uma década marcada por uma melhoria substancial da qualidade das obras produzidas e editadas para as crianças.

A nova sensibilidade sobre o livro infantil é alicerçada na crença de que os livros existem para educar e sensibilizar, fazer sonhar, brincar e crescer. Esta ideia é corroborada por Leonel Neves (escritor e ilustrador) numa crónica publicada no jornal *A Capital* em 1979, que nos diz que “O princípio 7º da Declaração dos Direitos da Criança estabelece que «a criança terá direito a receber educação, que será gratuita e obrigatória pelo menos no grau primário»(...) Ora, relativamente a esta educação, [o escritor crê] ser factor fundamental a impropriamente chamada literatura infantil, o livro bem escrito e ilustrado, como um dos primeiros degraus de acesso à arte e à cultura, sem as quais nenhuma criança poderá vir a realizar-se completamente como adulto”³²⁷.

Também Alice Gomes, numa crónica que escreveu para o mesmo jornal, nos diz que “O livro para a criança tem qualquer coisa de mágico, mesmo que não contenha magia. Começou por ser um objecto, um objecto bonito, transformável porque... rasga. Mas também com ele se pode fazer casinhas e meter bonecos lá dentro. As gravuras são bonecos, são bichos e pessoas para brincar”³²⁸.

Estes acontecimentos justificam um aumento da quantidade e da qualidade das edições, que encontram em princípios de liberdade e de respeito pela própria infância, a possibilidade de criação de um objecto de fruição estética que abandone completamente os princípios meramente didácticos.

O fim da censura, estabelecido com a Revolução do 25 de Abril, reflecte-se na produção de obras que dão a conhecer os antecedentes, as consequências e o significado deste período particular da história do século XX em Portugal, projectando no presente e no futuro as lições do passado. E para “afirmar essa memória, perante os branqueadores da ditadura salazarista e marcelista”³²⁹ tratam-se temas como as diferenças raciais, a pressão policial, as relações com o urbanismo e com a natureza, a amizade e a solidão. Ainda em 1972, a Direcção-Geral de Educação Permanente assume a organização de um ciclo de conferências sobre a Literatura Infantil. Um

327 (NEVES, 1979).

328 (GOMES, 1979).

329 (GOMES, 2001, p. 9).

acontecimento que juntou no edifício da Biblioteca Nacional alguns nomes relevantes do meio, de que destacamos as escritoras Esther de Lemos que participa com a comunicação *Literatura Infantil em Portugal*, Alice Gomes com a comunicação *O Autor e a Comunicação no Livro Infantil* e António Quadros com a comunicação *O Sentido Educativo do Maravilhoso*. Em 1973 as mesmas conferências desenvolvem-se sob o mesmo tema, mas desta vez, destinada a um público juvenil, tendo contado com a participação especial de António Quadros e de Júlio Gil.

De entre muitos nomes que escreveram a liberdade anunciada em 1974 destacamos: Matilde Rosa Araújo; Mário Castrim; Valdemar Cruz, José Jorge Letria, Maria Mata, Manuel António Pina, Carlos Pinhão, José Vaz e Alice Vieira, Luísa Dacosta, António Torrado, Maria Alberta Menéres, Leonel Neves, Luísa Ducla Soares, Maria Isabel César Anjo, Sérgio Godinho, Madalena Gomes, Ilse Losa, Sidónio Muralha e Alice Gomes.

As ilustrações continuam a trazer assinaturas de mérito, de artistas mais velhos e de artistas mais novos, vindos de diferentes áreas das artes plásticas, devendo salientar-se os nomes de Maria Keil, que continua a ilustrar para a infância com a mesma assertividade com que iniciou esta actividade na década de 50, de Fernando Bento, de Júlio Gil, de Armando Alves, João Machado, Soares Rocha, Tóssan, Leonor Praça, Manuela Bacelar, Fred e outros.

Defende-se neste período o alargamento do conceito de ilustração, o qual, verá desenvolvimentos mais profundos nas décadas posteriores, o que pode ser comprovado através da abertura do estado português a novas colecções³³⁰ vocacionadas para a divulgação de autores nacionais. É, então, valorizada uma nova geração que privilegia a comunicação com o público infantil através da criação de obras multifacetadas.

A esse nível, é interessante observar que apesar de terem sido, essencialmente, as obras criadas após o 25 de Abril por autores portugueses, que justificaram o nascimento de Prémios de Literatura Infanto-Juvenil, atribuídos quer para os textos quer

330 Destacamos as colecções *A Rã que Ri* (Plátano Editora), *Pássaro Livre* (Livros Horizonte), *Asa Juvenil* (Edições Asa), *Plátano de Abril* (Plátano Editora), *Caracol* (Plátano Editora), *Colecção Pica-Pau* (Edições Verbo), *Uma Aventura* (Editorial Caminho) e *Contexto e Imagem* (Contexto), *Tretas e Letras* (Afrontamento), *Sésamo* (Teorema).

para as ilustrações, nunca tais prémios deixaram de contar com a forte presença de autores estrangeiros.

Por conseguinte, as explorações plásticas levadas a cabo por artistas nacionais ao nível da ilustração, são cada vez mais audazes e demonstram finalmente um acerto com os desenvolvimentos artísticos internacionais mais contemporâneos.

O 25 de Abril marcou também, então, um conjunto de produções destinadas às crianças enquadrados em projectos arrojados que originaram os Encontros de Literatura para Crianças, onde, como já tivemos oportunidade de referir, se debateram preocupações associadas a este género literário.

Assim, durante esta década de 70, Matilde Rosa Araújo assina obras como *O Gato Dourado* (1978), *As Botas do meu Pai* (1977), *O Cavaleiro Sem Espada* (1979) e *O Menino dos Pés Frios* onde denuncia algumas das carências da infância. Toda esta produção conta com ilustrações de Maria Keil. A escritora edita, ainda em 1977, *A Balada das Vinte Meninas*, em parceria com a ilustradora Cristina Malaquias.

Cristina Malaquias é autora e ilustradora de livros para crianças desde 1977 após ter feito formação artística no AR.CO³³¹. Como autora estreia-se com *Croá*, em 1979³³².

Durante a década de 70 a ilustradora experimenta tipos de desenho diversificados que denotam influências da BD e dos cartazes publicitários, e explora materiais igualmente variados, sem nunca abandonar a ideia de simplificação. Durante este decénio, explora as aguadas e a técnica mista, com recurso à colagem de tecidos na exploração de texturas e de texturas visuais, como podemos observar em *O Sol*, uma história de Maria Algarvia (1978).



Croá
Autor: Cristina Malaquias
Il. Cristina Malaquias
1979
Plátano

331 Centro de Arte e Comunicação Visual.

332 Croá foi apresentado três anos mais tarde na Bienal Internacional de Bratislava.

Balada das Vinte Meninas
 Autor: Matilde Rosa Araújo
 Il. Cristina Malaquias
 1977
 Plátano



O Sol
 Autor: Maria Algarvia
 Il. Cristina Malaquias
 1978
 Plátano



A década de 70 foi, para Cristina Malaquias, a década em que esta se lançou na ilustração de livros para a infância explorando diversas técnicas e recursos na procura de uma expressão que servisse o propósito de cada um dos projectos sem nunca perder a identidade que a caracterizava enquanto ilustradora. Por isso, e apesar da diversidade de opções técnicas e formais, reconhecemos uma expressão muito pessoal, que Cristina Malaquias continua a explorar ao longo da década seguinte.

Nos anos 70, Ilse Losa escreve, entre outras, a obra *Beatriz e o Plátano*, editada em 1976. Trata-se de uma história com raízes profundas na realidade e que relaciona as questões ligadas ao urbanismo com as que à natureza dizem respeito. No ano seguinte edita *O Quadro Roubado* (1977), que conta com ilustrações de Jorge Pinheiro. Trata-se de uma história fantástica a roçar o policial, que propõe um enredo bem tecido apesar da economia de linguagem. A nível da ilustração, este trabalho foi executado com o recurso a um desenho a preto e branco, naturalista, pormenorizado e com perspectiva, o que demonstra o domínio, por parte do autor, da linha e da perspectiva na criação de uma ilustração figurativa.

O Quadro Roubado
 Autor: Ilse Losa
 Il. Jorge Pinheiro
 1977
 Figueirinhas

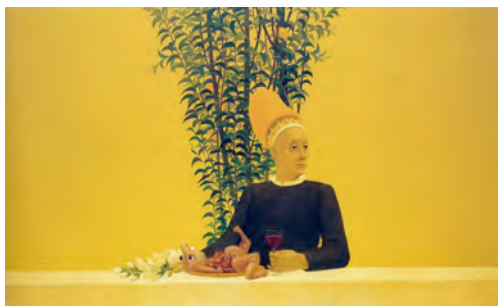


Da autoria desta dupla publicou-se também *A Menina Coração de Pássaro*, um livro editado pelas Edições Asa, em 1977. Desde meados dos anos 60 até aos anos 80, Jorge Pinheiro, na sua obra pictórica, abandona a figuração e dedica-se a uma intensa e persistente pesquisa abstracta geométrica. Nos anos 70, no entanto, abandona temporariamente esta pesquisa e retoma a figuração com a série “Reis” eivada de sarcástico humor de evidente comentário político. Neste livro, a ilustração de Jorge Pinheiro aproxima-se mais da sua obra pictórica, retornando a uma figuração realista, embora fantasiosa e que, por vezes, pode mesmo, apresentar-se grotesca.

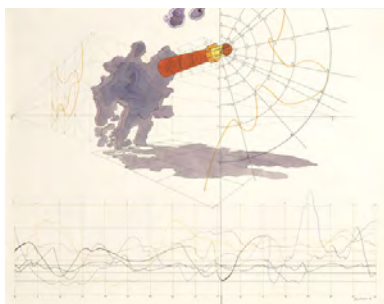
Podemos, então, dizer que, nesta obra, o ilustrador recorre, na ilustração a uma estética ligada à Nova Figuração. Sente-se, ainda, uma forte influência formal do projecto que desenvolveu, durante esta década, na sua série “Mapas”.



A Menina Coração de Pássaro
Ilse Losa
Jorge Pinheiro
1977
Asa



EL REI IV - O do Banquete
Jorge Pinheiro
Óleo sobre Tela
1973



Sem título (da série "Mapas")
Jorge Pinheiro
Tinta-da-china e aguarela sobre papel
57x73cm
1976

Sidónio Muralha edita dois livros associados aos acontecimentos político-sociais de Abril de 1974, *A Amizade Bate à Porta* (1975), que conta com ilustrações de Tòssan e *O Homem do Chapéu Verde* (1975) com ilustrações de Avelino do Carmo. No primeiro, Tòssan mantém a expressão que, experimentada na década anterior, serve agora para dar forma a uma história que trata questões inter-raciais. No segundo, com ilustrações a cargo de Avelino do Carmo, Sidónio Muralha mantém a intenção de explicar às crianças leitoras o que foi a luta pela liberdade e pela democracia.

A Amizade Bate à Porta
 Autor: Sidónio Muralha
 Il. Tòssan
 1975
 A Comuna das Crianças



O mesmo autor edita em 1976 *Valéria e a Vida*³³³ - uma sensibilização poética contra a poluição - e ainda *Voa Pássaro Voa* em 1978, *Helena e a Cotovia* em 1979 e *Terra e Mar Vistos do Ar* da década seguinte, todos ilustrados por Fernando Lemos.

Valéria e a Vida
 Autor: Sidónio Muralha
 Il. Fernando Lemos
 1979
 Livros Horizonte



Também o escritor António Torrado, que entra nesta década com a sua carreira literária já consolidada, se dedica, em paralelo, a várias actividades relacionadas com o livro e a literatura infantil. Segundo Natércia Rocha “quando em 1972, o livro *O Veado Florido* desperta a atenção do público leitor e é incluído na lista de Honra do

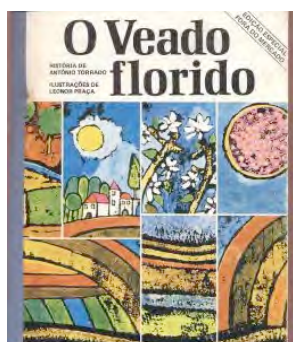
333 Sidónio Muralha recebe o “Prémio Meio Ambiente na Literatura Infantil” pelo seu livro *Valéria e a Vida*. Em 1979 recebe o “Prémio Portugal 79 – Livro para Crianças” pelo seu *Helena e a Cotovia*.

Prémio H. C. Andresen (organizado pela Secção Portuguesa do IBBY), o autor, António Torrado, já tinha obra publicada e a responsabilidade do Suplemento Infantil de *A Capital*, («Moinho de Vento»).

Por conseguinte, António Torrado havia já consolidado a sua carreira através de uma “bibliografia extensa, entre originais (poesia, prosa, teatro infantil), adaptações e versões de contos tradicionais. [Das quais, Garcia Barreto destaca] *O Jardim Zoológico em Casa* (1975) [que] conta histórias de animais numa linguagem coloquial, que pisca o olho ao pequeno leitor. [E] *A Escada em Caracol* (1977) [com ilustrações de Cristina Malaquias, que] reúne dez contos plenos de imaginação e humor”³³⁴ que nos falam de relações entre vizinhos e vizinhanças, avós e netos, animais de estimação e outros.



A Escada em Caracol
Autor: António Torrado
Il. Cristina Malaquias
1977
Plátano



O Veado Florido
Autor: António Torrado
Il. Leonor Praça
1972
O Século

Leonor Praça continua Em *O Veado Florido*, a exploração da linguagem plástica que havia já iniciado na década anterior, prolongando as suas experiências a um outro

334 (BARRETO, 1998, p. 58).

projecto do mesmo ano - *Maria Bé e Zé Tomé*, cujo texto é da autoria de Manuel Ferreira.

Maria Bé e o finório Zé Tomé
 Autor: Manuel Ferreira
 Il. Leonor Praça
 1972
 Plátano



Ao longo dos anos 70 António Torrado ganha uma posição de destaque na produção literária, “com obras como *Joaninha à Janela* [1979], *Como se Faz Cor de Laranja* [1979], (...) *O Manequim e o Rouxinol* [1976], numa obra abundante e variada que inclui, só nesta década, cerca de uma dúzia de textos originais e várias adaptações de contos tradicionais”³³⁵.

O autor fecha esta década com a atribuição do Prémio Gulbenkian de Literatura para a Infância, destinado ao melhor texto do biénio anterior, ao seu livro, já mencionado, *Como se Faz Cor de Laranja*, que contou com ilustrações de João Machado.

Como se Faz Cor de Laranja
 Autor: António Torrado
 Il. João Machado
 1979
 Asa



João Machado é um artista licenciado em Escultura pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto³³⁶. Em dedicação exclusiva ao Design desde 1983, tem desenvolvido

335 (ROCHA, 2000, p. 103).

336 João Machado foi docente de Design Gráfico na Escola Superior de Belas Artes do Porto entre 1976 e 1983, ano em que abandonou o ensino para se dedicar inteiramente ao design.

uma extensa obra no âmbito da ilustração e do design editorial. A sua obra distingue-se pela originalidade da sua linguagem gráfica, que combina influências variadas, que vão da Pop Art à arte japonesa, através de um singular domínio das cores e da composição.

Aproximando o design gráfico das artes plásticas, João Machado tem privilegiado o cartaz, a criação de selos dos correios e o design corporativo³³⁷, actividades que se reflectem inevitavelmente nas suas criações para a infância.



Cartaz
Autor: Joaquim Machado

Assim, as obras de literatura para a infância, publicadas no Porto pelas edições ASA na década de 70, apresentam algumas das suas realizações mais significativas e demonstram a eficácia de uma linguagem gráfica que utiliza símbolos e elementos da Pop Art, conjugando o texto e a imagem numa síntese poética da realidade. Dentre elas, destacamos *O Meio Galo* de Luísa Ducla Soares e *O Manequim e o Rouxinol* de António Torrado, ambas de 1976.

Após Abril de 1974 as obras de Luísa Ducla Soares vêm ampliar a sua carreira literária que, à data, já é reconhecida. Da sua vasta produção destacamos a edição, em 1976, com ilustrações de João Machado, da obra acima referida, *O Meio Galo*, que apresenta um conjunto de história que pretendem fazer passar conceitos de vida, e *O Ratinho Marinheiro* que contou com ilustrações de Zé Paulo, um ilustrador que, nesta década, consolida uma expressão simples com fortes influências da BD.

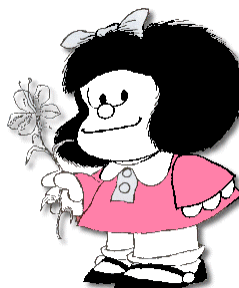
337 João Machado tem exibido a sua obra em algumas das mais importantes galerias e museus do mundo e tem sido objecto dos mais diversos prémios e distinções nacionais e internacionais como ilustrador e designer – destacando-se o "Prémio de Excelência Icoagrada 1999" e o "Aziago International Award 2005".

O Meio Galo
 Autor: Luísa Ducla Soares
 Il. João Machado
 1976
 Asa



Zé Paulo³³⁸ foi contemporâneo de Carlos Barradas e foi um excelente artista da BD, ilustrador, caricaturista e pintor. Como a sua principal actividade artística era a de desenhador de BD, a sua ilustração demonstra essa influência, nomeadamente da ilustração e de BD internacional dos anos 60, de figuras de contorno linear, quase exclusivamente representadas a preto e branco, com pequenas manchas de cor, lembrando-nos Quino e outros autores da época³³⁹.

Mafalda
 Il. Quino
 1964-1973



338 Fez o Curso de Pintura da Escola de Artes Decorativas António Arroio e, em 1974, executou BDs para a revista alemã *Padron*, e publica trabalhos que merecem destaque na revista *Visão* "A Revista Visão" teve doze números editados entre 1 de Abril de 1975 e Maio de 1976. Para ali fez várias obras de grande nível e variados temas, algumas delas realizadas em colaboração, cujos títulos merecem aqui ficar registados: *Abril Águas Mil* (uma prancha a preto e branco) e *Os Loucos da Banda* (seis pranchas a cores), ambas as BD's no número 1; *Fábula de Um Passado Recente*, sete pranchas a p/b (número 4, 15 de Maio de 75) e *H20*, duas pranchas a p/b (número 5, 1 Junho), ambas com argumento de Victor Mesquita; no n.º 7, Outubro, tem trabalho duplo: *Histórias que a minha avó contava para eu comer a sopa toda* (1.º episódio numa prancha a p/b), e a *A Batalha de Rzang*, 4 pranchas a p/b; no n.º 8, 10 Setembro, mais uma parte da série *Histórias que a minha avó contava (...)* e o episódio auto-conclusivo *O Espantalho*, em quatro pranchas a p/b; no n.º 9, de 20 Janeiro 76, outra parte das *Histórias que a minha avó contava (...)*, iniciando-se neste número a narrativa gráfica *A Família Slacçç* com o episódio *Bem Escondidinho*, em quatro pranchas a p/b; no n.º 10 está o segundo episódio, *Encontro com o Rato Mickey*, mais quatro pranchas no n.º 11, *O Teu Amor e Uma Cabana*, quatro pranchas e no n.º 12, derradeiro da revista, com data de Maio 76, são publicados os últimos dois episódios quatro e quinto (como sempre, a quatro pranchas cada), dessa notável obra da BD portuguesa", in <http://divulgandobd.blogspot.com/search/label/Biografias%20e%20entrevistas>

339 A sua dedicação à BD é mantida até à sua morte em 2008.

O início da sua actividade como ilustrador de livros para a infância dá-se em 1975 com *12 Histórias de Animais*, e registando-se o seu último contributo no final da década de 90 com *Ler, Ouvir e Contar*.



Não Toques que me
Desafinas
Autor: Inácia Florêncio
Il. Zé Paulo
1977
Colecção Carrocel

O seu trabalho como ilustrador foi também como na BD, incansável. No ano de 1977 o artista edita um conjunto de obras que incluem títulos como *A Pedra Azul da Imaginação*, *O Canteiro Vaidoso*, *Os Dois Baguinhos de Ervilha*, *Não toques que me desafinas*, *Colóquio* e *Estas São as Letras*. Nesta última obra, da autoria de Mário Castrim, o ilustrador recorre à articulação da palavra poética com a palavra gráfica de inspiração experimental ou concreta, transformando as suas imagens num jogo cómico, por vezes, de raiz absurda ou de *nonsense*.

A década de 70 é fechada, para este autor, com as suas ilustrações para o livro *A Princesa Ratona Vai Casar*.



Estas são as Letras
Autor: Mário Castrim
Il. Zé Paulo
1977

Dos autores que afirmaram a sua carreira literária depois da instauração da democracia é incontornável o nome de Luísa Dacosta que na década de 70 escreve para o público infantil *O Elefante Cor-de-Rosa* (1974), que apresenta ilustrações de Armando Alves, *O Teatrinho de Romão* (1977) ilustrado por Jorge Pinheiro e Manuela Bacelar e a *A Menina Coração de Pássaro* (1978) também com ilustrações de Jorge Pinheiro, a qual já tivemos oportunidade de referir neste trabalho.

Teatrinho do Romão
Luísa Dacosta
Manuela Bacelar e Jorge Pinheiro
1977



As incursões de Armando Alves no design possibilitaram-lhe criar toda a estrutura gráfica de *O Elefante Cor de Rosa*. Por conseguinte, o artista assegurou quer a realização das ilustrações do livro, quer o seu arranjo gráfico. Armando Alves coloca sobre um fundo cor de rosa a imagem da personagem que, em alguns momentos, aproveita a cor do fundo para a assumir como sua. O ilustrador executa um desenho delicado a lápis de cor e, ao colocar um pequeno elefante no canto inferior das páginas do lado esquerdo, incute-lhe movimento, num processo semelhante ao que é usado nos *flip-book*.

Armando Alves durante a década de 70 entusiasma-se pelo sentido lúdico da Arte Pop britânica, explorando-a quer ao nível da ilustração, quer ao nível da pintura.

O Elefante Cor-de-Rosa
Autor: Luísa Dacosta
Il. Armando Alves
1974
Figueirinhas



Maria Cecília Correia volta a registar sucessos nesta área da literatura após *Histórias da Minha Rua* (Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho em 1953) e *Histórias de Pretos e de Brancos* (1960) os quais contaram com ilustrações de Maria Keil, editando em 1974 *O Coelho Nicolau* e *Histórias do Ribeiro*, que em vez de apresentarem ilustrações, exibem fotografias da autoria de António Cabral Castilho. O seu percurso caracteriza-se “por uma escrita naturalista consubstanciada em histórias curtas retiradas ao quotidiano imediato, de ao pé da porta. Entre outros livros da autora

vindos após a Revolução destacam-se *O Besouro Amarelo* (1977) e, já da década seguinte, *Manhãs no Jardim* (1982)³⁴⁰.

Leonel Neves escreve textos humorísticos que nos falam de animais. Neste contexto, escreve, em 1975, *Bichos de Trazer por Casa* e *Sete Contos de Encantar*; em 1977, *Dois Macaquinhos à Solta*, *Histórias do Zé Palão*, *Amigos em Todo o Mundo* e, em 1979, *O Polícia Bailarino*, todos com ilustrações de Tòssan.



Elefante e a Pulga
Autor: Leonel Neves
Il. Tòssan
1976
Portugália

Nesta parceria solidificada por múltiplas publicações de livros para a infância, Tòssan assegura para além das ilustrações, grande parte do arranjo e estrutura gráfica, assim como a execução das suas capas.

Embora as suas ilustrações tenham sempre características diferentes de livro para livro, em todas as obras que ilustra, Tòssan executa sempre um desenho com tendência para a representação de figuras humanas e de animais estilizadas segundo o hábito dos *comics*, da BD ou das revistas humorísticas. Trata-se de desenhos somente de linha, mais ou menos estilizada, ou de mancha e linha, podendo ser coloridos ou não.

Nalgumas das suas obras, pode talvez notar-se ainda uma leve alusão à linguagem da tradição neo-realista, nomeadamente nas figuras humanas, recorrendo a uma certa geometrização das formas.



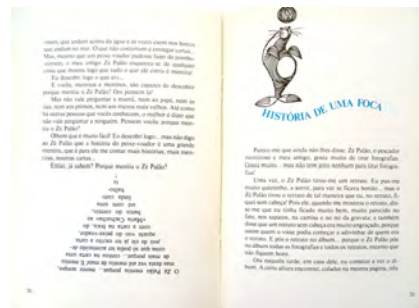
O Velho, o rapaz e o Burro
Autor: Curvo Semedo
Il. Tòssan
1978
Prelo



Bichos de Trazer por Casa
Autor: Leonel Neves
Il. Tòssan
1978
A Comuna das Crianças

340 (BARRETO, 1998, p. 61).

História Zé Palão
 Autor: Leonel Neves
 Il. Tòssan
 1979
 Livros Horizonte



História do Zé Palão é um excelente exemplo da maturidade do autor na exploração da mancha gráfica, que ganha um peso equivalente ao da ilustração. Aqui, uma imagem colorida a marcador interage com linhas de texto que assumem a ondulação da água ou que invertem a posição do próprio texto e se organizam em forma de seta, uma espécie de chamada de atenção para o facto do Zé Palão ser um mentiroso compulsivo. Esta chamada de atenção não passa despercebida aos nossos olhos, uma vez que somos obrigados a rodar o livro para o conseguir ler. Tòssan procura em todos os livros que ilustra, este tipo de relações gráficas, fundamentais para a leitura e a narrativa.

Durante a década de 70 Leonel Neves e Tòssan formam uma dupla que marcou muitos imaginários e que introduziu uma imagem que promoveu, sem dúvida alguma, o investimento do design nesta área editorial e que se prolongará pela década seguinte.

Os livros de Manuel António Pina “contagiam pela graça, a inverosimilhança, a imaginação à solta, o jogo das palavras”³⁴¹. Destacamos *O País das Pessoas de Pernas Para o Ar* (1973) e *Gigões & Anantes* (1974) com João Botelho a assinar o design gráfico.

Portanto, a produção de textos para a infância deste período da história é, sem sombra de dúvida, um desabrochar da imaginação fértil. A linha puramente didáctica abranda a sua acção, sem contudo, desaparecer. São bons exemplos disso três obras: *A Menina Gotinha de Água* que nos conta uma história que tem por base o ciclo da água e, posteriormente, *Luisinho e as Andorinhas* (sobre Beethoven) e *O Cavalo das Sete Cores* e *O Navio* (1977), todas da autoria de Papiniano Carlos. Um outro exemplo é o

341 (BARRETO, 1989, p.63).

projecto de Maria Lúcia Namorado de quatro livros com textos de Maria Isabel César Anjo e ilustrações de Maria Keil que pretende estimular o leitor na observação sensorial das quatro estações do ano: *A Primavera É o Tempo a Crescer*, *O Verão É o Tempo Grande*, *O Outono É o Tempo a Envelhecer* e *O Inverno É o Tempo Já Velho* (colecção Grande Roda).

As obras escritas em forma de teatro, para crianças, encontram também um lugar neste novo ambiente. Assim, destacamos as obras de Maria Isabel Mendonça Soares: *Al-godão e Al-godinho*, *Uma Gralha entre Pavões* e *Quem Conta um Conto ...*. “Serenidade e humor discreto caracterizam tanto estas obras como as restantes, de que se destaca o romancelzinho *Sete Cabeças a Pensar* (1979), endereçado a um público já próximo da adolescência”³⁴².

Diversos autores expressam nas suas obras as diferentes visões que têm da infância, assim, Isabel da Nóbrega escreve *Rama, o Elefante Azul* (1970) que apresenta ilustrações de Leonor Praça; *A Cigarra e as Formigas* (teatro – 1971), uma obra que mais tarde foi reeditada musicada e com novas ilustrações e *O Livro Verde* (1979) que faz a apologia do respeito pela natureza.



Rama, O Elefante
Autor: Isabel da
Nóbrega
Il. Leonor Praça
1970

Outros notáveis nomes da literatura se destacaram na literatura para a infância durante este período. Eugénio de Andrade escreve *A História da Égua Branca* e de José Carlos de Vasconcelos chegou-nos um livro de poemas *De Águia a Zebra*. Também Carlos Pinhão nos lega neste período *Uma Gaivota com Óculos* (1979) e *Bichos de Abril* (1977) e António Quadros escreve e ilustra, em 1972, *Pedro e o Mágico*.

342 (ROCHA, 2000, p. 106).

Pedro e o Mágico
 Autor: António Quadros
 Il. António Quadros
 1973
 Plátano



Resta-nos referir outros artistas notáveis da área da ilustração que se destacaram neste período. Madalena Raimundo, que já no final da década de 60 havia experimentado uma representação naturalista de expressão linear, nomeadamente em *O Mercador de Coisa Nenhuma* de António Torrado, transporta para este decénio as mesmas preocupações formais, talvez “abonecando” mais os seus desenhos e aproximando-os mais da expressão da BD de representação não realista, sem, no entanto, abandonar a sua opção pelo monocromatismo. Mas o seu trabalho no âmbito da ilustração conhece maiores desenvolvimentos na década de 80, justificado talvez pela maior regularidade de publicação.

O Mercador de Coisa
 Nenhuma
 Autor: António Torrado
 Il. Madalena Raimundo
 1969
 Livros Horizonte



O Jardim Zoológico em Casa
 Autor: António Torrado
 Il. Madalena Raimundo
 1975
 Plátano



Outro ilustrador que é certamente incontornável, é Carlos Barradas. O mercado pôde contar com mais de vinte livros por si ilustrados ao longo das décadas de 70 e 80 e foi precisamente na década de 70 que o ilustrador completou a sua formação académica na Escola Superior de Belas Artes e no IADE.

Iniciou o seu percurso editorial em 1975 aquando da edição da revista *Visão* no suplemento *Clave Sem Sol* (nº1, de 21 de Abril de 1975). Carlos Soares³⁴³ realizou o argumento e Carlos Barradas os desenhos com uma forte influência de Milton Canniff.



Milton Canniff



Clave sem Sol, nº1
21 de Abril de 1975)
Autor: Carlos Soares
Il. Carlos Barradas
1975
Visao

A *Visão*, foi um excelente veículo para a promoção da BD em Portugal, provando que o produto nacional se equiparava ao que de mais actual se fazia no estrangeiro. Com o fim da *Visão* em 1976, Barradas foi autor da BD para *O Capital*, tendo trabalhado posteriormente em parceria com o escritor Mário Henrique Leiria.

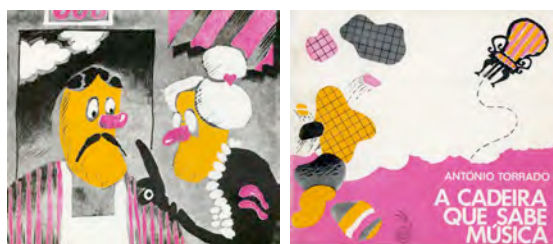
Outra parceria interessante e que marcou o seu percurso foi a execução do projecto (de carácter) didáctico-pedagógico de Henrique Espírito Santo (produtor de cinema) de fazer um álbum em BD para explicar como é que se faz um filme. Carlos Barradas foi realizador e produtor na RTP durante mais de vinte anos³⁴⁴ e actualmente trabalha como *free-lancer* a fazer ilustração e design, tendo colaborado recentemente ao nível da BD no *Álbum fitas de Zuca & Zeca*.

343 Carlos Soares foi o jornalista fundador da revista de BD da *Visão*. Uma importante edição na divulgação de autores nacionais nesta área. Carlos Soares foi colega de liceu de Carlos Barradas, pelo que conhecia muito bem o seu talento para o desenho de BD e de caricaturas.

344 Quando saiu da RTP colaborou como *Art Director* da TV Medicina - um canal codificado só para médicos, colaborou ainda com a NBP para realizar a novela "A Filha do Mar".

A facilidade com que desenha e o gosto por experiências sempre novas, levou-o, a partir de 1976, a experimentar a ilustração de livros para a infância. Barradas aproveita o desenvolvimento das técnicas de impressão, assim como o período de forte investimento político e social na infância, para levar a cabo um conjunto de obras editadas pela Plátano que marcaram a segunda metade da década de 70.

A Cadeira que Sabe Música
Autor: António Torrado
Il. Carlos Barradas
1976
Plátano



De 1973 a 1980 ilustrou *Gosto de Ti* (1970), *Histórias com Juízo* (1973), *Lengalenga do Vento* e *A Cadeira que Sabe Música* ambas de 1976, *A Galinha Ruiva*, *A Chave do Castelo Chuchurumel*, *Lá Vem a Nau Catrineta* e *O Trono do Rei Escamiro* todos de 1977 e, ainda, *A Cidade dos Automóveis* e *O Rapaz Magro A Rapariga Gorda* ambos editados em 1979.

Gosto de Ti
Autor: Leonor Santa-Rita
Il. Carlos Barradas
1970
Plátano



Gosto de Ti foi a primeira obra que ilustrou para a infância e trata-se de um livro da autoria de Leonor Santa-Rita, ilustrado através de impressões executadas em Linóleo.

O ilustrador tira partido não só das referências culturais da época como também das técnicas de impressão, explorando e combinando a impressão em linóleo, como já referimos, com outras técnicas mecânicas de impressão.

As ilustrações que realiza para a infância são, então, inevitavelmente influenciadas pela BD naturalista (estilizada), usando diferentes técnicas. As ilustrações do final da década acusam alguma influência da Arte POP e de um certo onirismo, talvez influência da pintura de Carlos Calvet e de António Palolo, dos anos 60 e 70.



Sem Título
Carlos Calvet
1969



A Cidade dos Automóveis
Autor: M. C. Mendonça
Il. Carlos Barradas
1979
Plátano

Em *O Rapaz Magro A Rapariga Gorda*, o ilustrador pôde, mais uma vez, por à prova as suas capacidades enquanto desenhador e gráfico, tendo criado um livro repleto de ilustrações que provam o seu talento e consciência quanto à ilustração destinada aos mais novos e ao domínio de toda a estrutura do livro, que idealiza e concebe sem nunca infantilizar o seu público.



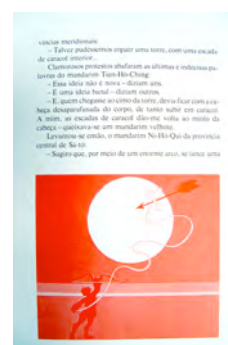
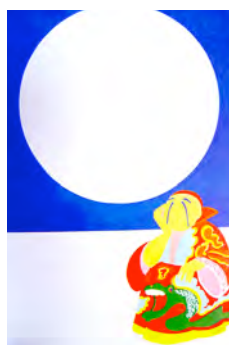
O Rapaz Magro A Rapariga Gorda
Autor: Luísa Ducla Soares
Il. Carlos Barradas
1979
Plátano

Com representações ainda na linha da BD integrados numa linha de ilustração naturalista estilizada, afirmam-se também, nesta década, Zé Manel, Soares Rocha e Romeu Costa, apesar deste último apresentar uma produção diversificada na linha de um naturalismo extemporâneo.

História da Papoila
 Autor: Luísa Ducla Soares
 Il. Zé Manel
 1972
 Estúdios Cor



Joaninha à Janela e Outras
 Histórias
 Autor: António Torrado
 Il. Soares Rocha
 1977
 Livros Horizonte



O Coelho Branco
 Autor: António Torrado
 Il. Romeu Costa
 1977
 Plátano



Da imprensa reconhecemos, de entre uma invasão de BDs estrangeiras, uma ou outra página semanal que se mantém graças à persistência de autores como José de Lemos com a sua *Página Infantil do Diário Popular*, Maria do Carmo Rodrigues com *A Canoa Madeirense* e Margaret Kendall com *O Farol*. Neste momento a imprensa destinada à infância procura lutar contra a adesão prematura à adolescência que lhe foi sendo imposta por falta de actividades, nomeadamente de leituras suficientemente atractivas.

A década de 70 regista um aumento significativo e uma inevitável melhoria nos livros nacionais destinados às crianças. Apesar da tentativa de redução de custos, as edições são cada vez mais cuidadas. As novas edições ganham terreno e conquistam o mercado nacional começando a dar lucro às editoras.

Os autores nacionais sentem uma maior motivação para escrever obras de ficção, enfraquecendo a importação de obras estrangeiras³⁴⁵.

A Revolução de Abril de 74 permitiu que centenas de livros inundassem os escaparates das livrarias sem qualquer receio dos seus conteúdos. “Temas habitualmente arredados – com crítica social, empenhamento político, revolta contra opressão e miséria, dissolução da família, etc. – passam a surgir sem disfarces. É precisamente o alargamento dos campos temáticos que constitui a faceta mais relevante deste período”³⁴⁶.

Ao longo desta década inúmeros prémios foram atribuídos quer para a categoria de texto, quer para a categoria da ilustração. Assim, cronologicamente, foram sendo atribuídos prémios de literatura infantil e Juvenil pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo, em 1971 a Maria Manuela Couto Viana à sua obra *O Mundo dos Meninos Verdes* e a Leonor Praça com a obra *Rama, o Elefante Azul* da autoria de Isabel da Nóbrega e o último prémio atribuído foi em 1972 a Adolfo Simões Müller com *A Primeira Volta ao Mundo* e a ilustração premiada é de Mariana Pardal em *História de uma Menina* de Alice Gomes. E em 1979 é atribuído o Prémio da Associação Portuguesa de Escritores a Ivone Balette com a obra *O Pais do Dinheirinho e o Pais do Dinheirão*.

A década é encerrada com a declaração da Unesco – 1979 Ano Internacional da Criança – e associados a este acontecimento são criados prémios de literatura para a Infância pela Fundação Calouste Gulbenkian, bem como os Encontros de Literatura para a Crianças que vêm promover a relação criança/livro.

11. A DÉCADA DE 80

Seis anos após o 25 de Abril de 1974 vive-se, em Portugal, um equilíbrio centrista que apresenta escassos resultados culturais “por incosequência ou incompetência governamental, no que às artes disse respeito”³⁴⁷.

345 Apesar da mudança de cenário, Portugal não conseguiu desvincular-se das importações de luxo no que concerne à edição e divulgação científica.

346 (ROCHA, 2000, p. 108).

347 (FRANÇA, 2000, p. 67).

Lisboa passa a ser o centro político da arte, iniciando um conjunto de iniciativas, sem estudo prévio de públicos e programas. A inexistência de estratégias e programas culturais para os museus, levou inevitavelmente, à suspensão do Museu de Arte Moderna do Porto e condenou o Museu de Arte Contemporânea (sediado em Lisboa) ao seu habitual destino de repositório da arte portuguesa oitocentista.

No início desta década, reconhece-se a José-Augusto França o mérito de gerar, no estrangeiro, condições para a criação de uma história da arte portuguesa com fundamentação teórica e histórica, ao organizar a *Exposição do Século XIX no Petit Palais* em Paris em 1987. A ele se deve, também, atribuir o mérito de ter conseguido repetir o evento, sem qualquer apoio de estruturas oficiais, na Ajuda em 1987-1988.

A Fundação Calouste Gulbenkian, que foi sempre colaborando em todas estas iniciativas, tendo contribuído com as obras da sua colecção para as referidas exposições, não teve possibilidade de dar seguimento a uma grande exposição sobre os anos 40, que havia programado. No entanto, prepara em 1982 uma outra exposição de igual responsabilidade, mas que se centra nos anos 20 e 60. O plano de acção da Fundação, “anunciado ao fim dos anos anteriores, era portador de esperanças que não tiveram verdadeira satisfação para além do acerto das [suas] aquisições (nomeadamente de Amadeu e no quadro do primeiro modernismo nacional) – e, mesmo que a sua passividade fosse em parte compensada pelo serviço paralelo do ACARTE, no sector referente à acção plástica, em colóquios e exposições (...)”³⁴⁸, devemos referir a sua não responsabilização no sentido da inovação das metodologia, mantendo as que convencionalmente eram utilizadas, de que é um exemplo a III Exposição Gulbenkian, em 1986. A este evento contrapôs-se em qualidade e significado a exposição organizada pela secção portuguesa da AICA “AICA - Philae 86”, Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa ³⁴⁹ aquando da realização de um congresso desta associação internacional³⁵⁰.

De extrema importância nesta década de 80 foi o investimento editorial feito com o apoio de mecenato no âmbito do estudo da história da arte portuguesa. Foram, então, editadas uma nova e actualizada história da arte portuguesa e um dicionário de arte barroca. Apesar de normalmente ser questionada a sua qualidade, considerada

348 (FRANÇA, 2000, p. 68).

349 A AICA criou, a partir de 1981, a atribuição de prémios anuais para a arquitectura e para as artes plásticas com o apoio financeiro da SEC-MC.

350 José-Augusto França é eleito presidente da AICA para os anos 1985-88.

irregular, são obras que, efectivamente, se revestiram de utilidade e demonstrativas de um renovado interesse nos assuntos da arte portuguesa.

Também José-Augusto França oferece então a Portugal uma volumosa e alargada reflexão historiográfica, a «História da Arte Ocidental» dos séculos XVIII, XIX e XX (1987), que, apesar da sua qualidade, foi um fracasso editorial.

A crítica de arte que neste período se faz, encontra-se muito ligada ao próprio desenvolvimento do mercado de arte em Portugal, que, por sua vez, se começa a internacionalizar. A euforia mercantil que então se verifica, leva ao nascimento súbito de novas galerias e ao aumento de suplementos e de revistas de especialidade que alargam o seu interesse também às instalações, à *performance* e à fotografia.

Vivia-se, portanto, um período de optimismo económico que conduziu à difusão das obras de arte com base, na maior parte das vezes, num discurso baseado em valores de mercado e não baseado em valores estéticos.

Neste ambiente, as câmaras municipais enchem-se de iniciativas, a cultura descentraliza-se, são reestruturados os programas de ensino artístico, são criados Mestrados em História da Arte e, como já referimos, é criado, em Lisboa, o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (1983) que é pioneiro na mostra permanente de uma colecção de arte moderna portuguesa. No Porto, é criada, em 1989, a Fundação Casa de Serralves com o mesmo propósito.

Também devemos referir o importante contributo, por um lado, do Metropolitano de Lisboa, através de uma política de obras públicas, que levaria a aproximação da arte ao grande público, através de encomendas de painéis cerâmicos para as muitas estações dispersas ao longo das suas linhas subterrâneas, a vários artistas portugueses e por outro, a lei de mecenato implementada pelo governo em 1986, como forma de colmatar os parcos orçamentos destinados à cultura, incentivando empresas privadas a apoiar os jovens artistas quer através da instituição de subsídios para a realização de exposições, divulgação e investigação, bem como através da aquisição de obras suas.

O espírito vivido nesta década de 80 resulta, então, do choque de ideias de dois grupos distintos de artistas. Por um lado temos uma nova geração que aproveitou, de modo diferente das anteriores, as recentes circunstâncias políticas, sociais e económicas e, ainda, a dos artistas mais velhos que não tendo esquecido a sua própria experiência juvenil, adquirida nos tempos de luta contra a ditadura, durante este período tentam libertar a obra de arte do estatuto de objecto de luxo.

No sentido oposto correm os artistas mais jovens que, no início da década de 80, procuraram, antes de mais nada, ser efectivamente produtores de objectos de luxo e, como tal, exigiram ser pagos e valorizados. Inevitavelmente, “o discurso de mercado sobrepôs-se a todos os outros”³⁵¹.

Por conseguinte, assiste-se, a nível das artes, a uma ruptura geracional aos níveis sociológico e estético.

Para Rui Mário Gonçalves, “a atitude paródica de muita arte internacionalmente mais divulgada durante os anos oitenta facilitou a nova atitude desideologizada dos jovens artistas”³⁵². Grande parte destas obras são vazias.

Apesar de ser este o cenário vivido no plano das artes visuais, na literatura o cenário indicia maior maturidade, visível nomeadamente no trabalho ao estilo Camilo-Proustiano desenvolvido por Agustina Bessa-Luís “onde [esta] revelou a idiosincrasia portuguesa; não por acaso, este lúcido psicologismo intensificou-se nas obras de outras mulheres: Fernanda Botelho, Maria Velho da Costa e Lídia Jorge. (...). [Também Virgílio Ferreira envereda por uma nova escrita, mais madura e mais capaz de exprimir os seus pensamentos mais profundos e José Saramago, Mário Cláudio e Almeida Faria escrevem mobilizando dados da cultura portuguesa]. Mas estes autores, na escrita auto-reflexiva sobre a Natureza, a História e os próprios ritos e mitos de Portugal cultivaram uma expressão que, mais do que com os neo-expressionistas dos anos oitenta (exceptuando o que há de ilustrativo em Paula Rego, Graça Morais e Ilda David), se encontrou com a dos neofigurativos dos anos sessenta, como Rodrigo, Paula Rego, René Bertholo, Costa Pinheiro, Sá Nogueira, Bartolomeu Cid; também com os humoristas João Abel Manta, Virgílio Domingues e Henrique Manuel”³⁵³.

Apesar de todas as actividades culturais e do *boom* de vendas, a cultura portuguesa encontra-se, neste momento, a viver uma situação estranha, fruto das tendências de desnacionalização que atrás mencionámos e de um desinteresse cultural e de espírito crítico, por parte dos políticos.

351 (GONÇALVES, 1998, p. 116).

352 (GONÇALVES, 1998, p. 116).

353 (GONÇALVES, 1998, p. 116).

A democracia trazida com Abril de 1974 deveria ter conduzido, inevitavelmente, a uma maior manifestação desse espírito crítico e, na realidade, estranhamente, ele foi sendo evitado por todos os governos.

No entanto, a globalização do mundo contemporâneo obrigou à substituição das teorias da ruptura e oposição exclusiva pelas “teorias da interdependência e autonomia relativa, que explorem as possibilidades de negociação, afirmação e defesa de valores específicos, no qual as relações hierárquicas de dominação ou hegemonia não desaparecem mas se tornam mais complexas, maleáveis e multifacetadas”³⁵⁴.

No plano das produções literárias para a infância, escritores e ilustradores são responsáveis pela construção de um panorama promissor, onde “abundam os novos escritores, [e] mantém-se a produção dos consagrados, tanto em texto como em imagem. O estatuto do escritor para crianças está a definir-se numa recusa do ápodo de paraliteratura atribuído a este sector durante anos anteriores e que tanto prejudicou o nível de edição nacional”³⁵⁵.

Desde o início da sua existência a Gulbenkian cumpriu, como já tivemos a oportunidade de referir, um importante papel junto da população em geral, nomeadamente no que diz respeito ao incentivo de jovens artistas, quer pela compra de trabalhos para a sua colecção, quer por atribuição de bolsas que possibilitaram a saída de muitos para o estrangeiro. A Fundação teve também o mérito de alargar este apoio a outros sectores artísticos, nomeadamente à Ilustração, quer através da atribuição de prémios, quer através da atribuição de bolsas³⁵⁶.

Maria Keil foi uma das artistas que usufruiu de uma dessas bolsas, tendo-lhe sido atribuída em 1980, por um período de três meses. Viajou por toda a Europa de mochila às costas com o objectivo de actualizar a sua informação sobre as tendências da ilustração para as crianças na Europa. Durante a viagem terá contactado com algumas das maiores casas editoras do género em Londres, Paris, Bolonha, Praga e Varsóvia.

Esta artista revela em entrevista que “assim que chegava a uma cidade dirigia-me às editoras mais conceituadas e preocupava-me em conhecer os projectos que tinham em mãos. Depois saía e percorria tudo quanto era livraria. Comprei muitos livros,

354 (MELO, 1998, p. 10).

355 (ROCHA, 2001, p. 116).

356 A Fundação Gulbenkian atribuiu, pela primeira vez em 1980, um prémio de literatura para a infância, contemplando um prémio para o conjunto, para o melhor texto e para a melhor ilustração e para um original que apresentasse características de revelação.

mandava empacotá-los e despachava-os pelo correio. Uma vizinha fazia o favor de os guardar”³⁵⁷.

Após a sua chegada, Maria Keil orientou um curso de ilustração na Fundação Calouste Gulbenkian que decorreu na sequência da sua viagem pela Europa e, do qual, elaborou um relatório que terá apresentado àquela Instituição.

Portanto, a credibilidade e estatuto alcançados pela Literatura para a Infância deve-se, muito em parte, à continuidade e reforço da acção da Fundação Calouste Gulbenkian que, ainda, atribuiu prémios às produções literárias para a infância — para o melhor texto e para a melhor ilustração — e promoveu *Os Encontros de Literatura para Crianças* que, contando com a colaboração da Direcção Geral do Ensino Básico, trouxe a Portugal, de dois em dois anos, diferentes especialistas³⁵⁸.

A estas acções, veio juntar-se o prémio, atribuído pela Secretaria de Estado do Ambiente, a obras de Literatura para a infância que cumprissem também objectivos ecológicos³⁵⁹ e a Editorial Caminho abriu um concurso para originais ligados à comemoração do Ano Internacional da Criança.

De considerar ainda a intensificação das acções promovidas pela secção portuguesa do Internacional *Board and Books for Young People (IBBY)*, abrangendo exposições, sessões em escolas e a abertura de um centro de investigação que reunia um importante espólio de livros e jornais e distinções da IBBY³⁶⁰.

Nas escolas também se desenvolvem dinâmicas no sentido de aproximar os escritores e os ilustradores dos jovens leitores. São adquiridas centenas de livros que, rapidamente, integram as Bibliotecas de Turma³⁶¹ e são convidados os autores para fazer sessões de divulgação das suas obras.

357 In Entrevista com Maria Keil em 23 de Março de 2004.

358 Em 1982 participam nos Encontros de Literatura para crianças especialistas como Raoul Dubois em 1980 e Denise Escarpit em 1982.

359 Só na década de 80, foi possível observar num programa escolar a intenção de criar laços de afecto com o acto de ler, assim como de utilizar a leitura para se recriar. E aí estão reconhecidos Os temas mais sistematizados prendem-se com a educação ambiental e com a liberdade. Este período vê nascer novos autores, mas afirma fundamentalmente nomes que iniciaram o seu trabalho em décadas anteriores.

360 O primeiro encontro teve lugar em 1952 em Zuric e intitulava-se “International Understanding through Children’s Books”. A partir dessa data tem-se realizado de dois em dois anos, estando previstos encontros até 2010.

361 Pequenas Bibliotecas formadas pelo director de turma, onde se pretende que os alunos requisitem livros semanalmente.

Instalou-se uma dinâmica permeável a trocas culturais que permitiu permutas através de instituições estatais, nomeadamente bibliotecas municipais, Radiodifusão e Radiotelevisão Portuguesas, algumas Universidades e, até mesmo, a Unicef e as Escolas.

São as referidas trocas culturais as grandes responsáveis pela melhoria de comunicação entre a obra e os leitores. As relações estabelecidas, neste momento, atingem níveis mais elevados de intimidade e, talvez resida aqui a justificação para a situação exposta por Garcia Barreto que nos diz que “no início dos anos oitenta, um certo tipo de literatura para a Infância portuguesa caracterizada por histórias curtas e ilustração densa em livros que normalmente não ultrapassavam as cinquenta páginas, adequadas em grande parte a crianças dos primeiros anos do Ensino Básico, começa a dar lugar ao aparecimento de obras com outro fôlego”³⁶².

Este ambiente facilitou, sem sombra de dúvida, uma multiplicação dos títulos nacionais³⁶³. Assiste-se, por conseguinte, a uma transformação no cenário português que se reflecte também nas tendências seguidas por escritores como Carlos Correia, Alice Vieira, Álvaro de Magalhães, Fernando Bento Gomes, José Jorge Letria e, outros, já consagrados como Luisa Ducla Soares, António Torrado e Carlos Pinhão.

É também nesta década que a série de romance de aventura *Uma Aventura* de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada invade o mercado português superando as vendas das séries similares inglesas de *Os Cinco* e *Os sete*, escritas por Enid Blyton, preenchendo, neste período, uma lacuna existente no mercado nacional para públicos juvenis, uma vez que os pré-adolescentes e os adolescentes, não tinham títulos originais de autores portugueses à sua disposição³⁶⁴.

No sector da ilustração destacam-se, nesta década de 80, autores como Francisco Relógio (Prémio Gulbenkian em 1982), Jorge Martins, João Machado (Prémio Gulbenkian em 1980), António Modesto, Manuela Bacelar, Teresa Dias Coelho, João Botelho (Prémio Gulbenkian em 1984), Cristina Malaquias, Fernando Bento, Jorge Palha, Henrique Cayatte, Maria Keil e Melo Frazão entre outros.

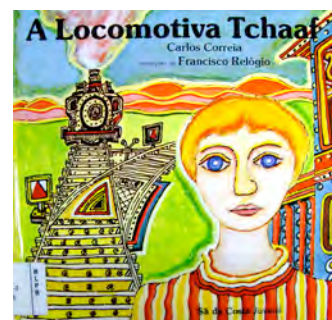
362 (BARRETO, 1998, p. 65).

363 Em 1993 registou-se um aumento em mais de uma centena de títulos originais nacionais.

364 Em Portugal os escritores raramente se preocupam com os livros para idades juvenis. Segundo Garcia Barreto, as poucas obras que existiam tinham o perfil de novela com crianças como protagonistas, o que se apresentava, na maioria das vezes, desajustado dos interesses deste público, ou se enquadravam no tipo de escrita de *Odette de Saint-Maurice*, em que os temas eram filiados numa literatura de pressupostos com fronteiras em tempos e concepções da vida já ultrapassadas desde a queda do regime do Estado Novo e o seu último fôlego, a chamada Primavera Marcelista.

As abordagens que os escritores fazem, ao longo deste decénio, nas obras dedicadas à literatura para a infância, sublinham a presença de um apurado sentido de humor, de *nonsense* e de um fascínio particular pela máquina. Destacamos, neste contexto, nomes como Carlos Correia³⁶⁵ que publica em 1980 *A Locomotiva Tchaaf* com ilustrações de Francisco Relógio, *Job o Ás do Bilas* (1980) e *O Búzio de Nácar* (1981) ambos com ilustrações de Jorge Colombo e *O Sétimo Descarrilamento* (1985) da dupla Maria Alberta Meneres e Jorge Colombo, *De que são Feitos os Sonhos* (1986), *Ulisses, A Cidade Submersa* (1987), *Berlindes de Cristal* (1988) e *História da Gata Virgulina* (1988). Carlos Correia escreve ainda, nesta década de oitenta, seis livros da Colecção Juvenil 1001 Detective (uma colecção que teve continuidade na década seguinte).

A Locomotiva Tchaaf
Autor: Carlos Correia
Il. Francisco Relógio
1980
Sá da Costa



As obras de Carlos Correia lançaram Jorge Colombo³⁶⁶ na ilustração de livros para a infância.

O Búzio de Nacar
Autor: Carlos Correia
Il. Jorge Colombo
1981
Vértice



365 Foi Prémio Revelação Gulbenkian e encontra nos brinquedos antigos o berço das máquinas modernas.

366 O designer a viver em Nova Iorque desde 1998, possui um vasto currículo com trabalho desenvolvido no âmbito da ilustração, da fotografia e do design gráfico. Enquanto designer, o português assina a capa da revista semanal norte-americana "New Yorker".

A sua presença foi, desde logo notada, pela imaginação e o poder de sugestão dos seus desenhos. Assim, na história para crianças, simples e singela, narrada em *O Búzio de Nácar*, sobre um miúdo que encontra um búzio que se vem a revelar ser uma espécie de telefone de uma raça de extraterrestres, despertou no editor Jorge Candeias um grande interesse mais pela imagem do que pelo texto. “Lembro-me vagamente de ter lido a história num ápice e com algum agrado, mas devo confessar que aquilo que me interessou mesmo foram as ilustrações de Jorge Colombo — um submarino em forma de baleia e outro em forma de peixe e a tal nave bizarra, que aparecia em vários sítios. Foram elas que me guardaram o livrito num cantinho acarinhado da memória. Da história, esqueci-me por completo, o que é desde logo sintoma de que já na época o agrado não foi grande”³⁶⁷.



Job, o Ás do Bilas
Autor: Carlos Correia
Il. Jorge Colombo
1982
Plátano

Em *Job, o Ás do Bilas* também da autoria de Carlos Correia, a linguagem da ilustração realizada por Colombo aproxima-a muito mais de uma tecno-imagem, ou seja, perdem-se as marcas das tramas de linhas traçadas a *rottring* e da textura deixada pelo lápis de cor macio no papel, para dar lugar a superfícies preenchidas por cores planas que, com vista a apresentarem efeitos de modelado e de alguns efeitos de luz/sombra, parece terem sido intervencionadas por ferramentas digitais que abrem manchas e brilhos nos rostos e nas roupas das personagens.

Sendo a ficção, nesta década de 80, um universo em afirmação nas camadas infantis, de jovens e de adultos, nomeadamente através da literatura, do cinema, da BD, etc., talvez tenha sido esta influência cultural que o levou a optar, neste livro, por compor a imagem como se a tivesse capturado com uma máquina de filmar, valendo-

367 (Candeias, 2007).

se da linguagem cinematográfica, como por exemplo, dos grandes planos, de *zoom-in*, de picados e de contra-picados tão característicos dos filmes que então se viam.

Em *O Sétimo Descarrilamento*, um livro editado em 1985, o artista cria ilustrações trabalhadas no sentido de confundir o leitor quanto aos universos do real e do fantástico. A atmosfera inventada cria alguma estranheza e busca inspiração em princípios do surrealismo, lembrando um pouco a influência cultural e o conhecimento da obra de Magritte, como, por exemplo, *Time Transixed*.

O Sétimo Descarrilamento
Autor: Maria Alberta
Meneses
Il. Jorge Colombo
1985
O Jornal



"A desconfiança dos fatos a sério..."



o jornal

Jorge Colombo ilustra quatro anos mais tarde *O Sapo Francisquinho*, um livro da autoria de Clara Pinto Correia. Neste livro ele opta pelas tintas aguadas, provavelmente, ecolines. A humidade da tinta, que se associa à história de um sapo, talvez seja vital à sobrevivência desta personagem e, por isso, justifique a sua opção.

O Sapo Francisquinho
Autor: Clara Pinto Correia
Il. Jorge Colombo
1986
Contexto & Imagem



A sua enorme capacidade de adaptação e domínio de diversos materiais e tecnologias, potencia a sua habilidade para a inovação da forma de ilustrar, mobilizando, sem receio, o recurso, meio ou técnica que lhe parece mais adequado à expressão que pretende obter, seja ele a tinta e o pincel sejam elas as ferramentas digitais do seu *iPhone*.

Jorge Colombo ilustra, ainda nesta década, *Era uma vez um Alferes* (1985), *Um Esquema* (1985), *E Se Tivesse a Bondade de me Dizer Porque?* (1986), *Os Pés Pequenininos*, *Contos de Agosto*, *Hamlet*, *Príncipe da Dinamarca* e *Romeu e Julieta* (todos de 1989).

De Alice Vieira destacamos, num primeiro momento, *Rosa, Minha irmã Rosa* (Prémio Editorial Caminho no Ano Internacional da Criança, 1979), *Lote 12, 2º Frente* (1980), *Este rei que eu Escolhi* (1983)³⁶⁸, *Flor de Mel* (1986), *Águas de Verão* (1985), *Viagem à Roda do Meu Nome* (1987), e *Às Dez a Porta Fecha* (1988), todos eles destinados à juventude³⁶⁹ e, num segundo momento, uma série de livros que enveredem pelo “fantástico das viagens no tempo para enfrentar a História de Portugal com perspectivas actuais, em que o sociológico se impõe ao factual”³⁷⁰, referimo-nos a *A Espada do Rei Afonso* (1981) e a *Graças e Desgraças na Corte de El Rei Tadinho* (1984) com ilustrações de Teresa Dias Coelho.

Na senda das novelas de aventura segundo o modelo das *Aventuras dos Cinco*, Maria do Rosário Pedreira inicia, no final da década de oitenta, a colecção intitulada *O Clube das Chaves* (1989), uma colecção destinada ao público juvenil.



Uma Flauta Chamada
Ternura
Autor: Álvaro
Magalhães
Il. Manuela Bacelar
1982
Livros Horizonte



Menino Chamado
Menino
Autor: Álvaro Magalhães
Il. Manuela Bacelar
1983
Edições Asa O

Álvaro Magalhães usa o *nonsense*³⁷¹ como estratégia promotora de cumplicidade entre o autor e o leitor ou entre o leitor e a obra, em livros como *Um Menino Chamado*

368 Prémio Gulbenkian 1982/83.

369 Nestes livros, o texto ganha uma dimensão preferencial em relação às ilustrações, prescindindo delas muitas das vezes.

370 (ROCHA, 2000, p. 112).

371 Ainda dentro do culto do *nonsense* Ramiro Osório escreve *Contos do Lápis Surdo*.

Menino (1983) e *Uma Flauta Chamada Ternura* (1982), ambas ilustrados por Manuela Bacelar, uma ilustradora que merecerá destaque e análise num capítulo próprio.

Também da autoria de Álvaro Magalhães, mas com ilustrações de Paula Amaral, é editada, em 1982, *Uma História com Muitas Letras*. Paula Amaral é uma ilustradora com um percurso incontornável nesta década de 80, período em que manteve uma intensa actividade nesta área, tendo ilustrado mais de uma dezena de títulos destinados aos leitores mais novos.

Uma História com Muitas Letras
Autor: Álvaro Magalhães
Il. Paula Amaral
1982
Livros Horizonte



A ilustradora, que demonstra uma grande capacidade de representação, nomeadamente no domínio da perspectiva e da composição, mantém uma expressão constante em todas as ilustrações que cria, enveredando por uma via de desenho de linha, essencialmente executado a preto e branco, explorando a cor somente em pequenos apontamentos registados a lápis de cor ou a tinta.

Vejamos, por exemplo, a ilustração realizada para a *História com Muitas Letras*. Aqui, Paula Amaral executa o desenho a lápis de grafite e aplica cor, ora com tinta, ora com lápis de cor, para evidenciar alguns pormenores do desenho. A exploração caligráfica é levada do campo visual para o campo verbal e vice-versa, levando o leitor a (con)fundir o texto e a imagem.

Talvez devamos procurar em *História das Cinco Vogais*, ilustrado por Manuela Bacelar em 1980, o modelo que, pelas suas características formais, parece ter servido de inspiração para Paula Amaral. Tais afinidades encontram uma possível justificação nos novos incentivos sentidos na área editorial para a infância no Portugal da década de 80, provocados quer por novas directrizes de ordem social, quer por uma mudança radical do sistema educativo português.

Assim, em todas as obras que Paula Amaral ilustra, o desenho de contorno linear, aparentemente um desenho simples, é um elemento comum. A artista usa apenas a

caneta de ponta fina preta ou o lápis de grafite para delinear cenários e personagens, à semelhança de muitos outros ilustradores da época, que limitam, assim, os meios usados para ilustrar os livros, a uma gama de materiais e técnicas despreziosas e de fácil acesso. Tais características podem ser reconhecidas em *A Onda Grande e Boa* escrita por Carlos Pinhão em 1981, *O Dragão* da autoria de Luísa Ducla Soares (1988), *Poemas de Verdade e de Mentira* da mesma autora (1983).



A Onda Grande e Boa
Autor: Carlos Pinhão
Il. Paula Amaral
1981
Livros Horizonte



O Dragão
Autor: Luísa Ducla Soares
Il. Paula Amaral
1988
Livros Horizonte



Poemas de Verdade e de Mentira
Autor: Luísa Ducla Soares
Il. Paula Amaral
1983
Livros Horizonte

No livro *O Grande Continente Azul*, apesar de manter uma certa economia no uso da cor, esta surge já com alguma presença afirmada. Esta obra distingue-se das anteriormente referidas, não só pelo seu cromatismo, mas também pelo tipo de desenho e pelas cercaduras criadas para a colocação de texto, com carácter decorativo mas não isento de sentido. O texto surge, portanto, contornado por elementos que o enquadram, neste caso emoldurado por cordas, mantendo uma certa coerência temática com o tema tratado.

O Grande Continente Azul
 Autor: José Jorge Letria
 Il. Paula Amaral
 1983
 Livros Horizonte



Contudo, e apesar desta experiência, o desenho é efectivamente o meio que a ilustradora elege para criar as suas ilustrações, como nos prova também *O Rei, O Sábio e Os Ratos* (1987), *A Quinta do Meu Avô* (1981), *Histórias de Bichos* (1982), *Grilo e o Seu Violão* e *O Fantasma* (ambos de 1988) e *O Ratinho Marinheiro* (1987). Ao longo de uma década Paula Amaral manteve parceria com escritores como Álvaro Magalhães, Carlos Pinhão, Luísa Ducla Soares, José Jorge Letria e António Mota.

O Rei Sábio e os Ratos
 Autor: António Mota
 Il. Paula Amaral
 1987
 Livros Horizonte



Também José Jorge Letria³⁷² se distingue neste período com as obras *Cantigas em Ponto Pequeno* (1980)³⁷³, *Histórias quase Fantásticas* (1981) com ilustrações de Miguel Eduardo e *Histórias do Arco-Íris* (1981), uma obra premiada, nesse ano, pela Associação Portuguesa de Escritores. No ano seguinte o autor foi premiado pela Secretaria de Estado do Ambiente pela obra já mencionada *O Grande Continente Azul* (ilustrações de Paula Amaral), repetindo a proeza em 1985 com *Uma Viagem no Verde* com ilustrações de Henrique Cayatte. Segundo Garcia Barreto, para José Jorge Letria, “preocupações ecológicas sublinhadas por uma fragrância poética e um certo gosto pela divulgação de temas ligados à música, apoiados numa escrita comedida, são

372 Foi responsável pelo suplemento infantil “O Pimpão” do extinto jornal “O Diário”.

373 Obra que compila um conjunto de textos para canções.

elementos essenciais da sua obra para as crianças³⁷⁴. O autor prossegue, editando em 1984 *Os Instrumentos do Maestro Afinadinho* que apresenta ilustrações de Teresa Dias Coelho e, em 1985, *O João Ar Puro no País do Fumo* com desenhos de Paula Oliveira.



João Ar Puro no País do Fumo
Autor: José Jorge Letria
Il. Paula Oliveira
1985
Asa

Na década de oitenta António Mota escreve dois livros para a juventude que narram histórias em ambientes rurais à semelhança do que havia feito em *Aldeia das Flores* de 1979. Referimo-nos a *As Andanças do Senhor Fortes* (1981) que, segundo Natércia Rocha, apresenta um “texto de marcada musicalidade, criando assim um dos raros casos em que o «ouvinte» é privilegiado em relação ao «leitor»³⁷⁵, desfrutando da história de um Comerciante de coisas finas, o Sr. Fortes. Este homem solitário resolve deixar a cidade. Mete-se numa camioneta e parte à procura de uma vida melhor com a sua mala recheada de mercadorias. Na Recôndita aldeia de Loivos encontra o pastor Arnaldo e a cabra Ricardina com os quais irá desenvolver uma relação de amizade profunda e partilhar aventuras. Destacamos ainda *O Rapaz de Louredo* (Prémio de Literatura Infantil da Associação Portuguesa de Autores em 1985) e *O Grilo verde* (1985), com ilustrações de Manuela Bacelar, *O Rei, O Sábio e os Ratos* (1987) com ilustrações de Paula Amaral, *Pedro Alecrim* (1988), e *Pardinhas*, do mesmo ano.

É impossível, também, não referir o nome de Luísa Ducla Soares, uma vez que regista uma alta qualidade e uma enorme actividade neste período. As suas obras são marcadas por um espírito crítico implacável e por uma exploração de uma enorme diversidade temática, onde a vivacidade discursiva, o *nonsense* e o humor marcam presença. São mais de meia centena de livros de poesia, de narrativa e de recolhas de textos da tradição oral portuguesa. Neles, trata, sem tabus, temas como a guerra, a

374 (BARRETO, 1998, p. 64).

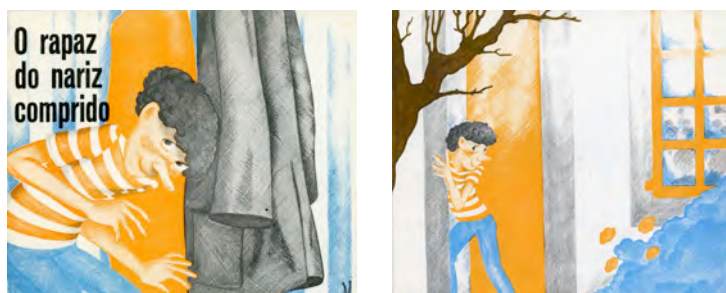
375 (ROCHA, 2000, p. 113).

diferença, a subversão da “normalidade”, bem como a crítica social. Da sua vasta obra destacamos apenas alguns títulos editados nesta década de 80, como *Histórias de Bichos* (1981), *O Rapaz do Nariz Comprido* (1981), *O Dragão* (1982), *Poemas da Mentira ... e da Verdade* (1983), todos eles com ilustrações de Paula Amaral, *O Sultão Solimão e o Criado Maldonado* (1982) que contou com ilustrações de Cristina Malaquias e *Menina Branca, Rapaz Preto* (1985), um livro ilustrado por Raul Ramalho, que conta uma pequena história com uma abordagem desmistificadoras das diferenças existentes na sociedade, retirando-lhes a carga negativa habitualmente a elas associadas. A década de oitenta herdou ainda desta autora *AEIOU, História das Cinco Vogais* (1980) com ilustrações de Manuela Bacelar. Em 1984 escreve *O Senhor Forte* e no ano seguinte *O Homem Alto e A Mulher Baixinha* e *O Senhor Pouca Sorte* e *Seis Histórias de Encantar*³⁷⁶ e, em 1986, edita *A Vassoura Mágica*.

A sua enorme capacidade de trabalho proporcionou-lhe parcerias com inúmeros ilustradores. Destas parcerias nasceram livros que ajudaram a criar uma estética de ilustração para a infância, que caracterizará esta década. Dos ilustradores com quem trabalhou durante os anos 80, alguns foram já aqui referidos e outros deverão agora ser lembrados: Manuela Bacelar, Paula Amaral, Cristina Malaquias, Paula Oliveira, Patrícia Garrido.

Assim, como vimos, do encontro de Luísa Ducla Soares com Cristina Malaquias nasce em 1981 *O Rapaz do Nariz Comprido* e, em 1982, *O Sultão Solimão e o Criado Maldonado*, obras que evidenciam a maturidade conquistada por ambas as autoras já desde a década anterior.

O Rapaz do Nariz
Comprido
Autor: Luísa Ducla Soares
Il. Cristina Malaquias
1981
Colecção Caracol
Plátano



A ilustradora, consolida a sua maturidade, continuando a diversificação da sua investigação técnica e formal ao longo desta década através da experiência em outras parcerias.

376 Esta obra recebeu o *Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças* para o melhor texto publicado no ano anterior.

Assim, em *Histórias de Manhã Cedo* de Leonor Santa-Rita experimenta uma nova técnica usando um pontilhado aplicado com bastante maestria e rigor para definir as imagens, em vez da tradicional linha de contorno.



Histórias da Manhã Cedo
 Autor: Leonor Santa-Rita
 Il. Cristina Malaquias
 1987
 Coleção Caracol
 Plátano

Por outro lado, em *As Cores da Vida* (1981), a artista recorre às tintas, ao lápis de cor e ao pincel para dar forma às imagens. Poderá portanto considerar-se que, também Cristina Malaquias, é hábil na utilização das técnicas que melhor sirvam o esquema perceptivo que idealiza para cada um dos seus projectos, à semelhança de outros autores desta década, que atrás foram citados.



As Cores e a Vida
 Autor: Maria do Rosário Dias
 Il. Cristina Malaquias
 1981
 Plátano

Finalmente, a artista assina obras, ainda ao longo desta década, em parceria com Garcia Barreto, *Na Rua Onde Moro* (1981) e com Luís de Brito, *A Caixa das Agulhas da Tia Joana* (1982) e é ainda autora de dois dos livros que ilustra, *Ovelha Negra* e *Conto com Fada*, ambos editados em 1988.

António Torrado distingue-se pela intensa produção enquanto “poeta contador de histórias, pausado, reflexivo e dialogante, soprador de sonhos e fantasias, observador sensível de grandezas e fraquezas humanas”³⁷⁷, nomeadamente na obra *Os Silos da Infância* de 1981. A este autor se deve um grande contributo no que diz respeito às edições para a infância, tendo sido responsável pelo suplemento infantil *O Pimpão*, do

377 (ROCHA, 2000, p. 114).

jornal *O Diário*. O seu contributo estende-se também ao teatro com *O Adorável Homem das Neves*³⁷⁸ editado em 1984, com ilustrações de Carlos Marques. O Escritor retoma os romances com *Os Meus Amigos* (1983), *Os Contos com Caidé* e *O Pagem não se Cala* com ilustrações de Madalena Raimundo, uma parceria que vinha já de décadas anteriores (de *Mercador de Coisa Nenhuma* - 1969). Em *O Pagem não se Cala* a ilustradora explora um registo centrado na exploração da linha que organiza diferentes superfícies, definindo-as e/ou caracterizando-as, muitas vezes substituindo planos de cor por texturas visuais que a exploram caligraficamente.

O Pagem Não Se Cala
 Autor: António Torrado
 Il. Madalena Raimundo
 1981
 Livros Horizonte



O seu trabalho no âmbito da ilustração desenvolve-se com mais regularidade nesta década de 80, uma realidade facilmente entendida pelas razões já anteriormente evocadas, tendo ilustrado até ao final desta década mais de uma dúzia de livros. Destas obras destacamos *Os Dois Barcos* e *Manhã no Jardim* (ambos de 1982), *A Batalha de Pedra* (1984), *O Segredo da Serra Azul* (1984), *O Malmequer das Cem Pétalas* (1984) e já em 1986 *Olho Vivo*, *Pé Ligeiro* e *Outros Amigos*.

A Batalha de Pedra
 Autor: Gabriel Raimundo
 Il. Madalena Raimundo
 1984
 Livros Horizonte



378 Peça distinguida pela Secretaria de Estado da Cultura.



Os Dois Barcos
 Autor: Luís Araújo
 Il. Madalena Raimundo
 1982
 Plátano



Manhã no Jardim
 Autor: Maria Cecília Correia
 Il. Madalena Raimundo
 1982
 Plátano

António Torrado forma outras parcerias, nomeadamente com Amorim e com Zé Paulo, respectivamente em *O Tambor-Mor e Outras Histórias* (1980) e *O Elefante Não Entra na Jogada* (1985), um livro que demonstra um maduro conhecimento quanto ao arranjo gráfico e composição de página. Nesta obra são usadas estratégias de comunicação visual com a intencionalidade de tornar cada vez mais íntima e emotiva a relação do leitor quer com a narrativa verbal, quer com a narrativa visual.



O Elefante Não Entra na Jogada
 Autor: António Torrado
 Il. Zé Paulo
 1985
 Asa



O Tambor-mor e outras histórias
 Autor: António Torrado
 Il. Amorim
 1980
 Livros Horizonte

Nesta década de 80 o mercado contou ainda com títulos como *Vem aí o Zé das Moscas* e *O Macaco do Rabo Cortado*, *A Janela do Meu Relógio* (1985), *O Vizinho de Cima* (1985) e *Como se Vence um Gigante* (1986) com ilustrações de Melo Frazão. Este ilustrador firma a sua presença nesta década, nomeadamente em parcerias com Leonel Neves em *Dois Macaquinhos à Solta* (1986) e com Carlos Pinhão em *Sete Setas* (1987).

O Vizinho de Cima
 Autor: António Torrado
 Il. Melo Frazão
 1985
 Livros Horizonte



Como se Vence um Gigante
 Autor: António Torrado
 Il. Melo Frazão
 1986
 Livros Horizonte



Dois Macaquinhos à Solta
 Autor: Leonel Neves
 Il. Melo Frazão
 1987
 Livros Horizonte



Sete Setas
 Autor: Carlos Pinhão
 Il. Melo Frazão
 1987
 Livros Horizonte



António Torrado apresenta também alguns projectos de poesia conjuntos com Maria Alberta Menéres³⁷⁹. Esta autora procura na sua obra ilustrada por António Modesto *O Ouriço Espreitou Três Vezes*³⁸⁰ (1980), o reencontro com a infância e experimenta o teatro com *O Tritão Centenário*³⁸¹ (1984).

379 É também autora de dois álbuns de Banda Desenhada *A Água que Bebemos* e *Esta Palavra Conselho*.

380 Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças – Ilustração, 1982.

381 Obra distinguida pela Secretaria de Estado da Cultura em 1983.



O Ouriço Cacheiro Espreitou 3 Vezes
 Autor: Maria Alberta Meneres
 Il. António Modesto
 1981
 Asa

António Modesto ilustra para a infância desde o ano de 1981³⁸². As imagens que o designer e ilustrador cria são um prolongamento do seu próprio universo, da sua própria personalidade. Elas são, de certa forma, também um prolongamento de quem as olha, são uma projecção da sua própria cultura e personalidade, uma ideia que Escarpit corrobora ao defender que as ilustrações dos livros para a infância só cumprem a sua verdadeira função se efectivamente estabelecerem um diálogo com quem as “lê”³⁸³.

Para além da obra já referida, António Modesto é responsável pela ilustração de *Miguel*, *O Expositor* de Ilse Losa (1983), *O Retrato «em Escadinha»* de Maria Alberta Meneres (1985), *O Homem que Não Queria Sonhar e Outras Histórias* de Álvaro Magalhães (1988) e um enorme conjunto de obras já na década de noventa da autoria de escritores como José Jorge Letria, António Torrado, Arsénio Mota, Álvaro Magalhães, entre outros, o que lhe valerá a atribuição de vários prémios³⁸⁴.

António Modesto adopta o lápis de cor como instrumento e técnica de eleição para a maioria das ilustrações que cria. Contudo, não põe de parte, em algumas das obras, a coloração digital das imagens. Em *O Ouriço Cacheiro Espreitou 3 Vezes*, o ilustrador executa a ilustração a lápis de cor com grande rigor e encontra uma solução bastante original ao recortar as personagens (assumindo um pequeno bordo branco de contorno)

382 António Modesto realiza também ilustrações para manuais escolares, uma actividade que mantém com regularidade.

383 (Escarpit, D. e VAGNÉ-LABAS, M., 1988).

384 Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças – Ilustração (*ex-aequo*), em 1982; Menção do V Premi Internacional Catalònia de Il·lustració, Barcelona 1992; autor vencedor da mascote “Gil” da Expo’98 (com o escultor Artur Moreira) (Lisboa 1993); menções no *The White Ravens*, Internationale Jugend Bibliothek, de Munique, em 1994 e 1997; Diploma de Honra do Prémio Iberoamericano de Ilustração, Sevilha 1994; nomeação de um dos seus livros para a Lista de Honra do IBBY (International Board on Books for Young People), em 1998; e nomeação como candidato português ao Prémio Hans Christian Andersen, 2002, pela APPLIJ (Associação Portuguesa para a Promoção do Livro Infantil e Juvenil).

que a faz destacar-se do fundo e, simultaneamente aproximar-se do observador. Trata-se de um falso recorte, ou seja, da uma ilusão de recorte, um *trompe l'œil*.

Maria Rosa Colaço apresenta uma obra apaixonada pela vida “*Gaivota – a infância a passar a adolescência que já é maturidade – e Maria Tonta como Eu – as evocações da criança/adulto e do adulto/criança*”³⁸⁵.

É de referir, também, Carlos Pinhão pelo alerta lançado relativamente à importância dos laços com a família em *A Onda Grande é Boa* (1981), que já tivemos a oportunidade de mencionar, e pelo ritmo vivo de narrativas como *Era Uma Vez um Coelho Francês* e *o Coelho Atleta*, este com ilustrações de Madalena Raimundo que data também de 1981. Destacamos ainda *O Coelho Atleta e a sua Escola de Desporto* (1983) e, de 1984, *O Senhor-Que-Não-Sabia-Contar-Histórias*, *Vovô Bicho* e *Sete Recados*. Já em 1985 edita *Lua Não Muito Obrigado*.

Vovô Bicho
Autor: Carlos Pinhão
Il. João Botelho
1984
Livros Horizonte



Durante este decénio foram, então, muitos os escritores que se sentiram seduzidos pelas produções para um público infantil, e a que, mesmo autores como Agustina Bessa-Luís não foi indiferente, tendo escrito *A Memória de Giz* (1983), António Gedeão editou *História Breve da Lua* (1981) e António Alçada Baptista escreveu *Uma Vida Melhor* (1984), *História Indecente para Meninos Lerem às Escondidas*, onde propõe uma escrita sarcástica que se faz valer da ironia dos adultos.

Aventuras de Animais e Outros que Tais (1982) é uma proposta da autoria de Mendes de Carvalho e de Orlando Neves com ilustrações de Carlos Barradas. Trata-se

385 (ROCHA, 2000, p. 114).

de uma peça de teatro construída a partir de uma fábula moderna protagonizada por figuras de sempre, retiradas da literatura para crianças.

Também Ilse Losa se destaca com *A Estranha História de Uma Tília* com ilustrações de Carlos Moreira (1981), *Silka* (1984)³⁸⁶ ilustrado por Manuela Bacelar e *Viagem com Wish*, em 1983, ilustrado por João Machado. Este ilustrador assina, ainda, *15 Histórias para Ti, Estrelinha e o Gato Astronauta* (1983) de Madalena Gomes, entre outros. Também de 1983, ilustrou *Um Fidalgo de Pernas Curtas* de Ilse Losa, pelo qual recebeu o Prémio Calouste Gulbenkian de Ilustração.



Um Fidalgo de Pernas Curtas
Autor: Ilse Losa
Il. João Machado
1983
Asa



Estrelinha o Gato Astronauta
Autor: Madalena Gomes
Il. João Machado
1983
Asa

No início desta década Fernando Bento ilustra *Terra e Mar Vistos do Ar* (1981) da autoria de Sidónio Muralha.

Manuel António Pina, que desde os anos 70 vinha mantendo uma escrita de livros para a infância, edita em 1983 *O Pássaro da Cabeça* e, ainda no mesmo ano, *Os Dois Ladrões e Histórias com Reis e Rainhas Bobos Bombeiros e Galinhas* com ilustrações de Augusto Araújo. Em 1986 edita *Os Piratas* com ilustrações de Manuela Bacelar e, em 1987, *O Inventão* que contou com os desenhos de António Lucena.

386 Atribuição em 1984 o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças.

Carlos Correia inicia a sua actividade em 1980 conquistando logo o Prémio Revelação de Literatura para Crianças da Fundação Calouste Gulbenkian com a obra *A Locomotiva Tchaaf*, com ilustrações da autoria de Francisco Relógio. Publica ainda no mesmo ano *O Pífaro Lá-Mifá-Sol* e no ano seguinte, a obra já mencionada, *O Búzio de Nácar* com ilustrações de Jorge Colombo.

Pappiniano Carlos edita, em 1986, *O Grande Lagarto da Pedra Azul* com ilustrações de Henrique Cayatte³⁸⁷. Esta ilustração valeu-lhe a atribuição, em 1988, do Prémio Gulbenkian de Ilustração. Para além desta actividade, Cayatte dedica-se também, desde o início desta década, ao design gráfico tanto em Portugal como no estrangeiro³⁸⁸, tendo recebido, em 1986, o 1º Prémio da Secretaria da Cultura para o conjunto da sua obra de ilustração³⁸⁹.

De entre as mais de duas dezenas de títulos para os quais criou imagens, contam-se obras de Alice Vieira; de António Torrado com *O Pinto Pançudo* (1982); de Fernando Bento Gomes (1983) com *História da nuvem que não queria chover*, *O Melhor Sorriso da Sessão de Estreia* (1988); de Carlos Correia, com *Toadas para Gente Nova* (1984) e *O Búzio de Nácar* (2ªed 1986); de José Vaz, com *A Ilha Mágica* (1989); de José Jorge Letria com *O Pequeno Pintor* (1989); de Jorge Listopad com *Mar Seco Gelado Quente* (1986) e já no final do decénio ilustra *Aventuras do Espantalho Voador* (1990) de Fernando Bento Gomes.

Como ilustrador, Cayatte tem sido seleccionado para várias exposições em Portugal e no estrangeiro e foi por duas vezes premiado. Foi também designado candidato português ao Prémio Hans Christian Andersen 1998 (ilustração), pelo conjunto da sua obra para crianças e jovens.

387 O ilustrador frequentou a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e exerceu o cargo de director gráfico em diversas editoras e, em 1980, voluntariou-se para dar aulas de Língua Portuguesa na Guiné Bissau.

388 Em 1991 fundou o Atelier Henrique Cayatte. Projectou o sistema de sinalética e comunicação da EXPO 98 e, em 1999, ganhou o Prémio Nacional de Design. Foi responsável pelo design das exposições “Liberdade e Cidadania 100 Anos Portugueses” e “Engenho e Obra”. Foi o responsável pelo design editorial da revista *Ler*; autoria do design global do jornal *Público*, de que foi também fundador, editor gráfico e ilustrador; designer coordenador dos catálogos para a área de exposições de «Lisboa — capital Europeia da Cultura 94»; consultor para o design global da EXPO'98; co-responsável, com o arquitecto Pierluigi Cerri, pelo plano de sinalização e comunicação da EXPO'98, etc.). Dirige o Seminário Avançado de Design de Comunicação do A.R.C.O.

389 Já em 2000 foi-lhe atribuído o Prémio Nacional de Ilustração com o livro *Estranhões & Bizarrocos* da autoria de José Eduardo Agualusa e o Prémio Gulbenkian de Ilustração volta a ser-lhe atribuído a esta mesma obra em 2001.



A Ilha Mágica
Autor: José Vaz
Il. Henrique Cayatte
1989
Asa



O Pinto Pançudo
Autor: António Torrado
Il. Henrique Cayatte
1982
Plátano

Henrique Cayatte³⁹⁰ usa a ilustração para comunicar, tal como usa o design, e é ainda com essa intenção que experimenta trabalhar na área do livro escolar e infanto-juvenil, procurando em todos os seus projectos a legibilidade. Todo o seu trabalho é um conjunto de exercícios de legibilidade, procurando a melhor maneira de relacionar as imagens que cria, com o texto.



Toadas para Gente Nova
Autor: Patrícia Joyce
Il. Henrique Cayatte
1984
Livros Horizonte

A escritora Maria Cândida Mendonça não podia deixar de ser referida, uma vez que logo no início da década de 80 vê publicada a 2ª edição do livro de poemas ao jeito das lengalengas *O Livro do Faz de Conta* que apresenta ilustrações de Romeu Costa, um ilustrador que iniciou esta actividade na década de 70. Cândida Mendonça escreve em 1981 *A Cidade dos Automóveis*, uma história que valoriza os passeios a pé.

390 Foi colaborador permanente da revista do "Expresso" e, foi convidado para fazer o jornal diário "Público". Foi editor e assegurou o desenho de toda a publicação, os suplementos até Dezembro de 2000.

E, em 1986, escreve *A Cor Que Se Tem*, um livro de poesia ilustrado por Francisco Tellechea.

Muitos outros autores se destacaram nesta década de 80, mas não poderemos finalizar sem referir o nome de Natércia Rocha que, para além da autoria de livros destinados à infância, muito tem contribuído para o estudo da literatura para a infância em Portugal, com publicações em que apresenta as suas reflexões sobre esta questão de tão grande importância. Esta autora edita até ao final da década de '80, *No Quarto da Rita* (1988), *Carrossel de Palavras* (1989) e *Uma Nuvem entre Telhados* (1988) com ilustrações de Jorge Palha.

Jorge Palha, que desenvolveu trabalhos nesta área, essencialmente na década de 80, marcou a sua presença com ilustrações de livros como *O Super-Herói* (1985) de Natália da Fé, em que se afirma através de desenhos de colorido forte e com características gráficas e formais da BD, como *Coração do Tempo* (1984) de Alice Gomes, com cenários igualmente coloridos e realistas.

O Super-Herói
Autor: Natália da Fé
Il. Jorge Palha
1985
Plátano



Coração do tempo
Autor: Alice Gomes
Il. Jorge Palha
1984
Plátano



Em *No Quarto da Rita* (1988) de Natércia Rocha, o artista apresenta soluções formais mais arrojadas do que as apresentadas nas ilustrações das obras anteriores. Embora demonstrando sempre uma grande perícia ao nível da representação e do desenho, neste projecto Palha recorre ao uso de uma cercadura que ajuda a enquadrar a acção e que, ao mesmo tempo, se transforma na simulação de um outro plano de

acção. Um corte no canto inferior esquerdo de uma das cercaduras dá forma a um varandim de onde o observador pode, de um ponto mais elevado, assistir à cena que está a ser narrada.



No Quarto da Rita
Autor: Natércia Rocha
Il. Jorge Palha
1988
Plátano

O ilustrador demonstra destreza no recurso a técnicas cinematográficas para dar mais intensidade e dinamismo à narrativa, tal como podemos verificar em *No Quarto da Rita*, *O Comboio do Estoril* e em *As Viagens do Coelho Sapateta*.



O Comboio do Estoril Autor:
Eduardo Olímpio
Il. Jorge Palha
1984
Plátano



As Viagens do Coelho Sapateta
Autor: A. M. Cunha Lopes
Il. Jorge Palha
198?
Plátano

Como nota final, podemos, também, fazer um inventário das propostas que as editoras apresentam, no termo dos anos 80, como suportes de leitura. Os jogos electrónicos, o acesso a vários canais de televisão nacionais e estrangeiros que então

nos vieram permitir conhecer realidades tão díspares de todo o mundo, o cuidado especial com a apresentação gráfica dos livros, que os tornam mais atractivos e apetecíveis e a rápida permeabilidade a todas estas novas realidades, por parte das crianças e jovens bem como a sua adesão a essas novidades, mudaram por completo conceitos e estratégias de educação e, simultaneamente, de conceito de livro e de divulgação da literatura infanto-juvenil.

Os novos modelos sucedem-se sem os anteriores chegarem a desaparecer. Este facto, implica uma coexistência de propostas mais actuais com as propostas “antigas”, havendo, por vezes inevitavelmente, a assimilação pelas produções mais recentes de algumas das características das do passado³⁹¹.

A materialidade do livro impresso não foi substituída, mas foi sendo acoplada à imaterialidade física dos actuais textos em formatos digitais ou publicações on-line, que se combinam indefinidamente na expectativa de atingirem um maior público e uma maior actualidade. Trata-se de um eterno circuito permanentemente renovado e cujos ciclos se vão fazendo de contemporaneidades tecnológicas, ideológicas, psicológicas, etc.

Portanto, no que diz respeito à relação da criança/livro, e conseqüentemente, à própria condição do livro e da sua função, nesta década ocorreram alterações que vieram permitir que, por um lado, se abandonasse definitivamente a visão paternalista e idealista da crianças e por outro, se abrisse caminho à exploração sem constrangimentos da ilustração e ao seu entendimento como uma forma realmente válida da manifestação artística dos seus criadores.

12. A DÉCADA DE 90 E A ENTRADA NO NOVO MILÉNIO

A afirmação desenfreada de muitas carreiras artísticas ao longo da década de 80 é refreada com a entrada nos anos 90. Assim, a ilusão vivida por muitos artistas, integra-se, nesta década, em feiras de stands comerciais, “onde paradoxalmente, a designação «galeristas» passou a substituir a de «marchands», fazendo rir os grandes do mercado

391 A produção de textos visuais e verbais para a infância “por um lado, vira-se para o passado, pelo prolongamento do gosto da geração anterior – os compradores, os pais – e, por outro, vira-se para o futuro, chegando-se pela linguagem e pelos temas às «novidades» da geração que está em crescimento – os que lêem e os que recusam ler” (Rocha, 2001, p. 74).

... Tais feiras de grande apelo quase substituem as antigas organizações «bienais» que não souberam redefinir conjuntos nacionalmente enviados, sem resultados acreditados, no caso português³⁹².

Vimos no capítulo anterior que, durante a década de 80, as práticas governativas tenderam a separar as novas gerações das mais velhas, não aproveitando, por isso, a experiência histórica adquirida. O resultado foi a falta de “durée” cultural (mais visível nas artes plásticas do que na literatura). Esta situação, agravada pela crise económica da década de 90, gerou um mal-estar da juventude que sofreu com a arbitrariedade de certas cotações. Para Rui Mário Gonçalves “houve uma avalanche de erros derivados das ilusões de mercado, durante os anos oitenta. Nas desilusões dos anos noventa, ressurgiram cegueiras antigas. Os bons artistas não foram poupados, tanto no momento da ofuscação causada pela mediocridade comercial, como no posterior desinteresse generalizado”³⁹³.

Apesar desta situação, não podemos deixar de referir alguns aspectos positivos deste momento histórico, nomeadamente, a colecção portuguesa formada no Museu de Badajoz e o projecto do arquitecto Siza Vieira para o Museu de Santiago de Compostela que contribuíram fortemente para os progressos cultural e social. Neste contexto, o Ministério da Cultura Socialista de 1993 finaliza as obras de remodelação do Museu de Arte Moderna (também conhecido como Museu do Chiado) com um projecto de Willemotte oferecido pela França. Em 2000 o Museu expande-se e conta com as novas direcções empreendedoras de Raquel Henriques Da Silva e Pedro Lapa, que investiram no lançamento de acções culturais bastante originais³⁹⁴. Também em Sintra se consolida a Colecção Berardo, vendo-se acrescida de uma colecção de design moderno.

É neste ambiente que o Porto conhece alguns desenvolvimentos e vê ampliadas as instalações de Serralves³⁹⁵, tendo garantido também o desenvolvimento cultural do Norte do País.

Em Lisboa monta-se um circuito de espaços de exposição composto pela Culturgest da Caixa Geral de Depósitos, pelo CCB [Centro Cultural de Belém], pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação Arpad Szenes Vieira da Silva.

392 (FRANÇA, 2000, p. 70).

393 (GONÇALVES, 1998, p. 117).

394 Referimo-nos, por exemplo, à comemoração do cinquentenário do movimento surrealista em 1999 que originou inúmeras exposições em Lisboa e no Porto, bem como o lançamento de um selo dos CTT bastante singular, que explora o famoso «*cadavre exqui*» de 1948.

395 Projecto de Álvaro Siza.

Nesta década de noventa brotam, um pouco por todo o país, iniciativas de centros artísticos e de exposições com qualidade crescente.

Lisboa foi Capital Europeia da Cultura em 1994 e, às exposições que foram realizadas neste âmbito, veio juntar-se o grande evento EXPO 98, uma exposição mundial que substituiu uma zona degradada da cidade por um “pólo monumental (M. Salgado e A. Siza) e urbanístico a que o futuro responderá, compensando os investimentos e fazendo jus à nova ponte largamente celebrada”³⁹⁶.

O decénio fica marcado também pelas reestruturações das estações de metro de Lisboa que, infelizmente, fizeram desaparecer, despidoradamente, algumas das obras graciosamente oferecidas por Maria Keil do Amaral em anteriores décadas de parques recursos.

Ao nível da escultura destacamos, apenas, o nome de Cutileiro, Charters de Almeida e José de Guimarães, uma vez que não se pode falar de uma grande evolução desde a estatuária estabelecida pelo Estado Novo nos anos 50.

Ao nível editorial são publicadas obras sobre o século XX da autoria de Rui Mário Gonçalves, de Bernardo Pinto de Almeida, de Pinharanda e de José-Augusto França. São estas reflexões teóricas de final de século que sustentam as decisões assumidas pela AICA na definição dos critérios de selecção e escolha de onze pintores para representar Portugal numa exposição sobre o tema da Carta de Pêro Vaz de Caminha, oferecida ao Brasil.

Em meados da década de 90 a extinção da revista Colóquio Artes que vinha sendo editada pela Fundação Calouste Gulbenkian denuncia um sintomático reflexo cultural. E ainda antes do final do milénio, Portugal vê surgir um prémio de pintura para jovens pintores, por efeito testamentário de Maluda, falecida em 1999. “O Valor do prémio, então, sete vezes superior ao prémio nacional da AICA-MC, e cuja organização coube à SNBA, assegura-lhe uma importância excepcional, moralmente confirmada no apoio oferecido a artistas não enfronhados no mercado – mas sublinhando (por expressa vontade da instituidora) uma escolha de «pintura», fora de outras práticas técnicas e estéticas”³⁹⁷.

Devemos ainda referir que foi durante esta década que o Ministério da Educação levou a cabo uma avaliação do Ensino de Belas Artes.

396 (FRANÇA, 2000, p. 72).

397 (FRANÇA, 2000, p. 74)

Os anos noventa foram férteis na diferença. “Na diversidade de modalidades que se verifica (...), alguns dos melhores praticantes da pintura retomaram a narrativa (como Rodrigo e Lapa), chegando a praticar francamente a ilustração (Paula Rego)”³⁹⁸.

Numerosos artistas recorreram à fotografia pura ou como um elemento conceptual. No primeiro caso temos os artistas Jorge Molder e Paulo Nozolino e no segundo caso destacamos Leonel Moura³⁹⁹. Existem ainda artistas que se apropriam das fotografias para alterar picturalmente a sua imagem-base realista, como podemos constatar quer na obra de Helena Almeida, quer na obra de Ana Vieira.



Helena Almeida
Dentro de mim
1998

A referida diversidade de modalidades de representação artística que vinha já da década de 80, faz-se sentir no incremento de uma literatura mais cuidada nos livros para a infância e juventude. Neste domínio, também a escola tem um papel importante, propondo a criação de laços de afecto com o acto de ler como objectivo prioritário da aprendizagem escolar⁴⁰⁰. É feito um enorme investimento em temas relacionados com a liberdade e com a educação ambiental, assim como com a saúde e o consumismo.

Os autores dispõem agora de um maior leque de temas que podem abordar sem tabus e, por isso, trabalham com maior motivação. Natércia Rocha diz-nos que “persistem as recordações de infância, a presença de brinquedos, as fadas e o companheirismo com os animais; mas é pela observação das crianças, da sua evolução

398 (GONÇALVES, 1998, p. 120).

399 Leonel Moura tem-se destacado nestes últimos anos com o seu trabalho com robótica e inteligência artificial.

400 Leonoreta Leitão é autora do estudo *A Escola e os Livros para Crianças*. Nele referencia Biografias, Educação Ambiental, Liberdade e Trabalho. Sublinha também alguns livros que focam problemas como a droga, a Sida, a emigração/imigração.

psicológica e problemas inerentes que alguns escritores mais se interessam⁴⁰¹. E, como já referimos, o *nonsense* registado já na década de 80, invade o mercado infantil e multiplicam-se também os textos poéticos e os textos para o teatro.

Portanto, os anos noventa beneficiam do florescimento que esta área conheceu na década anterior. Um número bastante significativo de editoras nascem neste momento e, apesar da vida curta da maioria delas, foram um forte contributo para o incentivo entusiasmado de novos autores que enveredaram pela produção literária para a infância e engrossaram as listas de livros publicados, as quais evidenciam já a presença de nome de muitos autores consagrados.

Avolumam-se, também, as encomendas do Ministério da Educação e da Fundação Calouste Gulbenkian, estimulando a procura de novos autores e a introdução de autores não usuais neste género de edições.

Ao nível da ilustração também se verificam alterações. Quando falamos da ilustração realizada nas duas últimas décadas do século XX falamos, inevitavelmente, de João Machado, António Modesto, Arlindo Fagundes, Carlos Marques, Cristina Malaquias, Isabel Pissarra, Henrique Cayatte, André Letria, entre outros. Alguns destes ilustradores juntam-se, neste período, a autores estruturantes da ilustração portuguesa, como é o caso de Maria Keil do Amaral, de Fernando Bento e de Jorge Palha.

Durante os anos oitenta e noventa estes ilustradores estreitaram laços não só com as crianças, mas também com os professores, conseguindo aumentar as suas publicações. Em alguns dos casos o volume de trabalho aumentou de tal maneira que se começou a editar, durante o último decénio do milénio, em novos suportes, nomeadamente cassetes de vídeo, cassetes áudio e CDROMs.

Estas transformações, alteraram inevitavelmente, a relação das criança com as histórias e alteraram, também, quer a sua condição, quer a sua função. Assim, no final do Século XX a visão paternalista e idealista da criança foi substituída por novas visões fornecidas pela psicologia e pela pedagogia à semelhança do que se passou em toda a Europa, trazendo também, transformações à produção editorial.

Projectos editoriais cada vez mais fortes distanciam-se das edições que estudamos nas décadas anteriores. Escritores e ilustradores unem-se para realizar projectos de corpo inteiro sem constrangimentos para abordar temas que ainda há pouco tempo atrás eram

401 (ROCHA, 2001, p. 119).

proibidos ou inacessíveis⁴⁰². As dinâmicas criadas aproximam os autores dos leitores, criando laços de intimidade fundamentais para a manutenção desta relação⁴⁰³.

As novas relações entre o livro e o leitor, bem como as diferentes e inovadoras propostas de suportes de leitura, elevam este tipo de produção para as crianças ao estatuto de Literatura para a Infância, abandonando definitivamente o estigma que esta possuía, de paraliteratura.

Neste sentido, a ilustração segue trilhos que abandonam a ideia de que esta deveria ser subsidiária do texto. E, à semelhança do que já havia acontecido noutros países, abriu-se um espaço de criação artística. Esta abertura chamou, inevitavelmente, ainda mais nomes consagrados das artes plásticas para o desenvolvimento de projectos que, a maioria das vezes têm a intenção de democratizar a arte, levando-a até aos mais novos, impressa em livros bastante apelativos.

Compreender-se-á, neste sentido, o conceito construído por Alice Gomes de livro-objecto que foi, similarmente, reflectido, experimentado e materializado no trabalho exemplar de Kveta Pacovská⁴⁰⁴. “A sua obra situa-se na fronteira entre a pintura, a escultura e as artes gráficas. Acima de tudo, ela é, uma “fazedora de coisas”⁴⁰⁵. O seu trabalho, desenvolvido com base num conceito que se quer cada vez mais lato, onde o livro se assume na esfera da representação artística, faz notar uma forte ligação da sua ilustração à arquitectura. “Os seus livros são como espaços onde somos convidados a entrar, a percorre-los e de onde finalmente saímos”⁴⁰⁶. E foi com base neste conceito que Kveta concebeu livros, aos quais chamou “livros vazios”, formados apenas pela capa e pela contracapa ilustradas.

Este conceito de livro que é espaço, uma ideia anteriormente trabalhada por Bruno Munari, origina objectos que se diluem na fronteira entre a escultura e os

402 Todas as experiências que se realizam neste período procuram formas de penetração nos hábitos de leitura das crianças através da criação de projectos arrojados quer ao nível da palavra e da imagem, quer ao nível do suporte.

403 Muitos escritores visitam frequentemente escolas e dinamizam sessões de leitura das suas obras.

404 Kveta Pacovská nasceu em Praga em 1928. Obteve o diploma da Academia de Artes Aplicadas desta cidade em 1952 e, em 1960, começou a projectar livros ilustrados. Entre os prémios com que tem sido distinguida contam-se a Maçã de Ouro da BIB de Bratislava em 1983, o Grand Prix do Prémio Catalunha de Barcelona em 1988, o prémio alemão de literatura infantil em 1991 e o prémio Hans Cristian em 1992, a maior distinção internacional para ilustradores de livros infantis.

405 (GODINHO, 2001, p. 3).

406 (GODINHO, 2001, p.6).

chamados “livro de artista”. Sendo uma escultura, não deixa de ser um livro, que liga área e volume, superfície e espaço, a duas e a três dimensões.

Os livros-objectos de Kveta vêm reforçar a intenção da dissolução dos géneros artísticos. O livro infantil denuncia-se, deste modo, não só enquanto projecto artístico, mas também, enquanto “brinquedo” que forma pelo didactismo que lhe está intrínseco.

Cubo com Zero
Papel e Arame
Kveta Pacovská
1989



Por conseguinte, o livro é entendido por muitos escritores e ilustradores como um espaço lúdico, um espaço de projecção e intervenção pessoal e social, logo, um terreno fértil para a criação artística. Não esquecendo, evidentemente, que o livro é também um importante condutor de ideologias e, por isso, nem sempre mantém o carácter inofensivo que lhe é, normalmente, atribuído.

Muitos desses livros, incluindo os de Kveta, assumem-se, como já tivemos oportunidade de referir, em territórios de cruzamento entre várias áreas como a arquitectura, a escultura e a cenografia. Trata-se, pois, de objectos de arte que nos remetem para espaços cénicos, capazes de receber personagens tridimensionais, bem como ambientes/espacos que materializam as ideias proporcionadas pelas narrativas dos livros, como se de um pop-up se tratasse. A dimensão da ilustração transpõe-se para se assumir como uma peça autónoma, adstrita a uma área de intersecção entre a escultura e a cenografia e para integrar o universo dos denominados livros-objectos.

São estes espaços de cruzamento que conduzem à já referida dissolução dos géneros, integrando muitos dos projectos editoriais da actualidade no que se chama de Cultura Visual Contemporânea.

12.1. LIVRO-OBJECTO / LIVRO DE ARTISTA

Neste contexto, parece-nos importante procurar clarificar o noção de livro-objecto para melhor compreendermos os conceitos que estão associados a esta década.

Somente num contexto Pós-Moderno, o livro-objecto pôde integrar o universo das artes plásticas, como foi o caso de *The Rhine* de Kiefer (Livro Objecto, 1981). Neste caso, o observador pode “ler”, de forma literária ou interpretativa, a ideia que o autor quis passar com a obra apresentada.

Se o que distingue os livros de artista dos restantes é a utilização do livro como suporte de um projecto artístico específico, não restringido ao papel e à tinta, mas incorporando todos os tipos de materiais usados pelo artista, então os livros de Kveta, por exemplo, são um objecto de arte – um livro-objecto.

Alguns autores, como Anne Moeglin-Delcroix, Ulisses Carrión e Clive Phillpot, defendem a existência de diferenças significativas entre os livros de artista e os livro-objecto. Segundo estes autores, “os livros-objecto não são considerados como livros de artista; [o livro de artista] tem de ser um livro ‘normal’ como os outros livros escritos que conhecemos e que possa ser arrumado ou encontrado numa prateleira de uma qualquer biblioteca pública ou privada. Defendem o livro de artista mais como portador de um conteúdo – no qual o artista quer dizer alguma coisa não fora do livro nem sem ele – do que como objecto estético”⁴⁰⁷.

Assim, é considerado livro de artista todo aquele que possibilita fazer tiragens e/ou edições ilimitadas, não se considerando os livros executados por processos artesanais que implicam a sua irreproduzibilidade por meios mecânicos, quer sejam exemplares únicos, quer sejam edições de poucos exemplares.

Stephen Bury⁴⁰⁸, propõe-nos que tomemos os livros de artista como livros, ou objectos com a aparência de livros, sobre cujo produto final o artista tem um elevado, ou total, grau de controlo, e em que o livro é tido como uma obra de arte em si⁴⁰⁹.

407 <http://livrosdeartista.ibn-mucana.com/apresentacao.htm> (José Tomaz Féria, consultado a 27 de Março de 2010)

408 *The book as a work of art* 1963-95,

409 Em 1985 Joan Lyons lançava a ideia de que “O livro pode ser arte em si e sobre si” procurando desafiar um debate sobre o tema - *O livro como meio*. Esta autora considera-o como meio contemporâneo de arte da mesma forma que considera o vídeo, a pedra ou a fotografia. Na primeira década do século XXI, começa a ser também um meio ao dispor dos curadores, em exposições de livros de artista. Trata-se de catálogos de exposições que mais do que documentar e perpetuar a exposição, pretendem continuá-la num suporte bidimensional (LYONS, 1985, p. 7).

Passamos para a reflexão noutra dimensão - a dos livros-objecto. Os livros objecto não se prendem a padrões de forma ou funcionalidade e, por isso, extrapolam o conceito livro, rompendo as fronteiras atribuídas aos livros de leitura para se assumirem como objectos de arte. São objectos de percepção. Obras raras, muitas vezes únicas ou de tiragem muito reduzida – como é o caso dos livros de Kiefer, da “Caixa Verde” de Marcel Duchamp (1929), da edição de três romances-colagens de Max Ernst (1934) e da compilação de uma série de imagens sob a forma de livro na segunda década do séc. XX de El Lissitzky. Referimo-nos a obras que nunca foram consideradas ou designadas por livros de artista, nem pelos autores, nem pelos historiadores. Estas edições, assim como as de outros vanguardistas dos anos vinte e trinta – resultantes das experiências futuristas, construtivistas, dadaístas são consideradas casos isolados, uns parêntesis na história do livro, um assunto que merecerá algum desenvolvimento mais à frente.

Voltamos aos livros de artista através da opinião de Clive Phillpot⁴¹⁰ que se refere aos anos 70 como um momento crucial na História da Arte, no que diz respeito ao impulso dos artistas para o uso do livro como meio para comunicar⁴¹¹. As obras de Dieter Roth (1930-98) e Ed Ruscha (1937) são, incontornáveis. Roth iniciou projectos em forma de livro (1954), inaugurando uma série de estudos aprofundados sobre a materialidade do livro. O autor utilizou o mesmo método conceptual que serve as convenções de publicação de livros para concretizar volumes e edições de livros de artista, procurando uma atitude politizada de afirmação e de aceitação do livro enquanto meio de arte. Este princípio também foi crucial ao método de Ruscha, que criou uma série de volumes vivos, que permitiam a migração de ideias de uns para os outros. A palavra-chave para o enquadramento do seu trabalho é Multiplicação, uma vez que pretende fazer um desafio à ideia de múltiplo democrático. Talvez encontremos aqui a justificação para os seus livros de formatos pequenos, portáteis e de fácil acesso ao público. Uma democratização que coloca em cheque o estatuto da obra de arte^{412/413} e que propõe ao meio editorial para a infância a exploração de projectos cada vez mais arrojados e cada vez mais plásticos.

410 Some Contemporary Artists and Their Books

411 (LAUF and PHILLPOT, 1998, p. 21).

412 (LYONS, 1985, p. 97).

413 No seu primeiro livro, *Twenty-six Gasoline Stations* (1962) Ruscha mostra, 26 fotografias de bombas de gasolina ao longo da Estrada 40 (Route 40) entre Los Angeles (onde vivia) e Oklahoma City (onde cresceu).

Devemos sublinhar o facto de, paralelamente ao trabalho de escritores, artistas / ilustradores e editores, também o papel desempenhado pelas ESEs e Universidades foi fundamental, tendo anexado aos seus currículos as disciplinas de Literatura para a Infância e de Ilustração do Livro para a Infância. Elevam-se, deste modo, quer a sensibilidade de leitores (alunos e professores) para a promoção e participação em actividades da especialidade, quer a promoção de iniciativas de várias instituições (bibliotecas, institutos e universidades, entre outros) para a organização de colóquios e congressos.

Durante esta década montou-se uma enorme rede de partilha e de organização de estudos, de experiências e de reflexões dos que se dedicam a esta área de investigação. São exemplo, entre outros, os *Encontros de Literatura para a Infância* promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian⁴¹⁴, os quais ultrapassaram já uma dezena de edições. Além destes, não podem deixar de ser referidas as quinze edições já realizadas dos *Encontros Luso-Galaico-Francófonos* que decorrem no auditório da Biblioteca Almeida Garrett do Porto (organização de APPLIJ, Galix, Biblioteca Almeida Garrett e Câmara Municipal do Porto)⁴¹⁵, assim como as quatro edições de *No Branco do Sul as Cores dos Livros*⁴¹⁶. É de referir também o *Encontro Nacional / Internacional de Leitura, Literatura Infantil & Ilustração*, promovido pela Universidade do Minho (que vai já na 8ª Edição), e o já realizado *1º Congresso Internacional sobre Literatura Infantil*, levado a cabo pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto-Douro⁴¹⁷, assim como o Encontro sobre Investigação em Livros e Literatura para a Infância a realizar em Évora. É ainda incontornável a referência aos *Encontros Civilização*, os quais durante quase uma dezena de anos desempenharam um papel relevante nesta matéria e os *Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens em Beja*.

414 Consultar <http://www.gulbenkian.org>

415 Realizados no Porto e promovidos pelo Instituto Francês do Porto, pela Embaixada de França em Portugal, pela APPLIJ – Secção Portuguesa do IBBY e pela Galix - Secção Galega do IBBY. Está publicado o volume *Do Dragão ao Pai Natal. Olhares sobre a Literatura para a Infância* (Porto, Campo das Letras, 1999), o qual reúne algumas das comunicações apresentadas nesses encontros.

416 Trata-se de um encontro realizado em Beja desde 1999, organizado pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Beja, com a colaboração da APPLIJ e da Editorial Caminho; nas duas primeiras edições foi co-organizado pela Biblioteca Municipal de Beja José Saramago / Câmara Municipal de Beja. Também em 1999 e 2002 contou com a colaboração da Universidade da Extremadura. Encontram-se já publicados os volumes de actas de 1999 e 2000, pela Editorial Caminho, os quais possuem como título a designação do encontro, e estão no prelo os volumes relativos a 2001 e 2002.

417 Aguarde-se informação sobre novas iniciativas em <<http://www.utad.pt/Seccoes/letras/index.html>>; entretanto, pode ser consultado o volume de actas *Pedagogias do Imaginário. Olhares sobre a Literatura Infantil* (Porto, Asa, 2002). A UTAD conta já com o X Encontro Nacional de Literatura Infantil.

Novos prémios se vêm juntar aos já existentes: no Barreiro, a *Ilustrarte – Bienal Internacional de Ilustração para a Infância*, atribui prémios a ilustradores (na primeira edição, realizada em 2003, premiou a ilustradora francesa Frédérique Bertrand e distinguiu com menções especiais, o português José Manuel Saraiva, a italiana Chiara Carrer e a alemã Katja Germann) e em Gondomar, o Prémio Nacional de Literatura para a Infância e a Juventude da Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto e da Câmara de Gondomar.

Uma sociedade que se foi interessando por esta área de investigação e a quem lhe foi sendo legados livros editados para crianças, cada vez mais elaborados, tornou-se exigente e, por isso, cresce a necessidade de criar revistas que se ocupem da difusão da informação relevante neste sector. Uma necessidade materializada e concretizada com os nomes de *Malasartes*⁴¹⁸ editada pela Campo das Letras e de *Solta Palavra* editada pela CRILIJ.

A ilustração deixa definitivamente de ser auxiliar do texto e apresenta-se, agora, como mediadora do contacto do leitor com as artes plásticas, exibindo imagens em movimento e em situações que fundem o texto ouvido com o texto lido, uma possibilidade proposta pelas novas tecnologias.

O uso frequente da impressão a 4 cores e do computador, não só, para a visualização de originais, mas também para a execução do próprio desenho, fertilizaram o terreno das produções para a infância que, proliferaram a ritmo acelerado.

Do modelo único passa-se para a exclusão do modelo, porque as propostas são múltiplas, e por isso, ao modelo exemplar único sucede a multiplicidade nascida das realidades e dos acontecimentos quotidianos.

A criança é vista, agora, como um ser exigente e com forte espírito crítico, capaz de uma opinião válida e autónoma na escolha das criações que a ela se destinam⁴¹⁹.

418 “ O que a equipa de malasartes propõe é, pois, um projecto para levar a informação, a crítica, a reflexão sobre os livros para crianças e jovens, àqueles que delas necessitam: educadores, bibliotecários e outros promotores da leitura, investigadores, estudantes do Ensino Superior, pais e muitos outros.

Não tem o leitor nas suas mãos uma qualquer revista, mas sim uma publicação que pretende preencher uma lacuna já antiga na nossa vida cultural: a inexistência de um periódico especializado em temas como os que aqui nos ocupam; (...). Pretende-se, assim, ajudar a formar juízos críticos, baseados em critérios de qualidade e adequação, acerca de obras oriundas de um dos sectores mais activos do mundo editorial, uma área onde reina, contudo, a desinformação e em relação à qual nem sempre é fácil distinguir o trigo do joio”, in Anónimo (1999). “Editorial”, in *malasartes*, nº1, Novembro. Porto: Campo das Letras.

419 No entanto, não nos podemos esquecer que são os pais os que têm o voto final, são eles que optam pela compra deste ou daquele livro e, por isso, é fundamental cuidarmos também da sua sensibilidade e formação nesta área.

Como consequência imediata, neste final de milénio, não foi só na diversidade temática que se sentiu maior abertura, segundo Natércia Rocha, “abriu-se espaço para o protagonismo da criança doente ou deficiente, situação inaceitável nos velhos conceitos”⁴²⁰, também a já referida diversidade de meios de suporte difundidos pelas novas tecnologias oferece ao leitor uma maior possibilidade de escolha e ocasiões múltiplas de protagonismo.

Portanto, o final do século XX regista um aumento notável quer do número de títulos novos, quer da qualidade do texto e da ilustração que fazem honra a artistas, escritores e editores, penetrando definitivamente nos hábitos de leitura da maioria do público português.

O espírito vivido é de liberdade de criação, por isso, sobra ainda muito espaço para novas iniciativas que, segundo Natércia Rocha “tendo como dado reconhecido e aceite que a literatura para crianças nunca é inocente, é de esperar que este momento de alargamento de temas, arraste consigo novos modelos destinados a lutar com os anteriores como já acontecera em épocas passadas. Esse mesmo alargamento estimula novos comunicantes que procuram meios para chegar aos seus leitores”⁴²¹.

Este cenário recontextualiza a criação quer dos textos dramáticos, quer dos textos poéticos destinados às crianças. Dois bons exemplos disso são a antologia *Poesia para a Infância* organizada por Alice Gomes e *Brincar Também É Poesia* por Catarina Ferreira.

Diversas antologias poéticas surgiram ainda ao longo da década de 80, tendo aberto caminho para o surgimento de novas criações nesta década de noventa, num estilo que procura seguir a mesma filosofia da antologia de poesia de Antero de Quental, *Tesouro Poético para a Infância* (1883)⁴²².

Mas se a poesia tem acompanhado a criança desde os seus primeiros tempos de vida também o teatro se tem afirmado no âmbito da formação integral da criança⁴²³. No entanto, e ao contrário do que se passa com a poesia que tem já um corpo de leitores

420 (ROCHA, 2001, p. 121).

421 (ROCHA, 2001, p. 126).

422 Antero de Quental considerava estes textos mais capazes de desenvolver na criança as “tendências poéticas”.

423 Nas décadas de oitenta e de noventa o mercado inundou-se de livros que divulgam a obra de excelentes poetas que têm vindo a prestar especial atenção ao público infantil. Alguns poetas procuram proporcionar momentos de diversão às crianças, outros procuraram explorar os seus sentimentos e outros insistem na sensibilização para a beleza da poesia e da natureza.

definido⁴²⁴, quando nos referimos ao texto dramático o mesmo não acontece. Pensamos que talvez falte um investimento sério na área da educação das plateias mais jovens.

Assim, no âmbito da poesia Natércia Rocha escreve, em 1990, *Versos Aqui ... Versos Acolá*, onde explora, com um olhar elevado, as pequenas coisas do quotidiano. Em 1992, Sophia de Mello Breyner Andresen escreve *Primeiro Livro de Poesia* e já no início do novo milénio, com ilustrações de Júlio Resende e José António Gomes organiza a antologia *Conto Estrelas em Ti*, onde dezassete poetas escrevem para a infância. Por seu lado, Alice Vieira reúne poesia popular numa antologia intitulada *Eu Bem Vi Nascer o Sol* (1994).

Primeiro Livro de Poesia
Autor: Sophia de Mello Breyner Andresen
Il. Júlio Resende
1992
Porto Editora



Muitos outros continuam a dedicar poesia às crianças, nomeadamente, Matilde Rosa Araújo que havia já editado em décadas anteriores *A Guitarra da Boneca* e ainda *Mistérios*, escreve no último decénio do milénio *As Fadas Verdes* (1994) e *As Cançõezinhas da Tila* (1998)⁴²⁵, a primeira com ilustrações de Manuela Bacelar e a segunda de Maria Keil. Maria Alberta Meneres, nesta década de 90, dá continuidade à obra de poesia iniciada já em 1971 com *Conversa com Versos*, escrevendo em 1997 *No Coração do Trevo* com ilustrações de Maria João Lopes, onde joga com palavras e sentimentos e onde fala de bichos e de gente; José Jorge Letria, considerado um poeta de “perfil generoso e sensibilidade discreta (...) autor multifacetado, [que] entrega aos seus leitores mais novos os tesouros da imaginação e a mestria no uso da palavra e da

424 As novas propostas pedagógicas associadas às novas visões sobre a infância criam a necessidade de desenvolver ferramentas de apoio aos professores e aos pais, tendo sido criados para o efeito, manuais que se constituem como guias e orientações para a exploração da leitura. Assim, inúmeras antologias são colocadas no mercado oferecendo à sociedade vários recursos para a sua construção enquanto público leitor de textos poéticos.

425 *As Cançõezinhas da Tila* foi editado em 1998 e contou com ilustrações de Maria Keil, com música de Fernando Lopes-Graça e vozes do grupo *Os Gambozinos* (inclui um CD). Esta autora escreve já no ano de 2000 *Problemas e Segredos e Brinquedos*.

linguagem poética⁴²⁶, edita depois de *Os Instrumentos do Maestro Afinadinho* (1984), *Uma Mão Cheia de Rimas para Primos e Primas*, com ilustrações de Pedro Cavalheiro (1996); António Mota também escreve poesia para a infância a obra *Sal, Sapo, Sardinha* (1996) com ilustrações de João Tinoco e, por fim, deve também referir-se Manuel Alegre com *As Naus do Verde Pinho* (1996). Outros escritores fazem parte de uma lista de escritores poetas que se vê cada vez mais alargada, contando ainda com autores como Manuel António Pina, Luísa Ducla Soares, entre outros que seguem os passos de Eugénio de Andrade que, em 1986, escrevera *Aquela Nuvem e Outras*, com ilustrações de Júlio Resende; de Leonel Neves com uma obra repleta de amor e de compreensão, observação e ironia, uma obra que vem já do final da década de 70 com *O Elefante e a Pulga* e de 1981 com *Bichos de Trazer por Casa*, ambos com ilustrações de Tóssan.



Sal, Sapo, Sardinha
 Autor: António Mota
 Il. João Tinoco
 1993
 Caminho

Couto Viana dedica parte da sua obra ao teatro para crianças, representado pela companhia *O Gerifalto* e dedica-se também à poesia, tendo escrito, em 1984, *Versos de Cacarcá* e, em 1994, *Versos de Palmo e Meio*, com ilustrações de Helena Fernandes.

O final do século XX e a entrada no século XXI ficou marcado por *Fala Bicho*⁴²⁷ de Violeta Figueiredo (1999), que contou com ilustrações de Danuta Wojciechowska e deu início à década com *Eram Férias e Havia Sol* (1990), que contou com ilustrações de Cristina Malaquias. E de João Pedro Mésseder chega-nos *Versos e Reversos*⁴²⁸ com ilustrações de Danuta Wojciechowska e *De Que Cor é o Desejo* com ilustrações de

426 (ROCHA, 2001, p. 143).

427 Obra premiada no concurso da INAPA.

428 Proposto para a lista de honra do YBBY.

José Miguel Ribeiro. Neste mesmo período Virgílio Alberto Vieira edita *Do Alto do Cavalo Azul* (2000) com ilustrações de André Letria.

Abrimos aqui um parêntesis também para a edição do texto dramático em Portugal, que não encontrou desenvolvimentos ao longo deste trabalho, fruto, talvez, da sua parca produção. Pensamos ser importante dar algumas pinceladas sobre esta área editorial, uma vez que nos ajudará a entender melhor algumas iniciativas que tiveram lugar a partir da década de 80 e que tiveram um impacto muito positivo na definição das fronteiras da ilustração para a infância nesse momento.

Esta área conta, desde o final do século XIX, com pequenas peças destinadas à representação nas escolas. Durante o século XX aparecem alguns textos editados, assim como algumas companhias que os representam. Dos autores de textos teatrais para a infância, deve salientar-se o nome de Eduardo Schwalbach, com textos especialmente escritos para plateias infantis e de que é exemplo *História da Carochinha* (1928) e o de Carlos Amaro com *São João Subiu ao Trono* (1927). Posteriormente surgem companhias que se dedicam em exclusividade ao mais novos. *Gerifalto* é um exemplo disso mesmo e esteve sob a direcção de Manuel Curo Viana⁴²⁹.

A partir da década de 30, o teatro para os mais jovens passa a estar sob a alçada da Mocidade Portuguesa que faz representar textos dramáticos apologéticos dos ideais propostos pelo Estado Novo. No entanto, alguns dos que enveredaram pela dramaturgia conseguiram prolongar uma linha oposta a esta - e afirmar alguns títulos no mercado editorial - e serviram de incentivo para que novos autores apresentassem obras que procuram formas diferentes de estabelecer comunicação com as crianças, via representação teatral. Com este espírito, chegam-nos obras das décadas de 50 e 60 de Ricardo Alberty, como por exemplo *O Segredo da Abelha* (1962); de Lídia da Fonseca, proprietária de um teatro - *O Teatro Branca Flor*; de Maria Isabel Mendonça Soares chega-nos *Al-Godão e Al-Godinho* (1973); de António Manuel Couto Viana *Era uma Vez ... Um Dragão*; de Norberto Ávila *Histórias de Hankim* (1968); de Patrícia Joyce *Auto dos Quatro Meninos*, entre outros.

Por conseguinte, não há muitos nomes a registar, contudo, não podemos deixar de referir o de Manuel António Pina pela sua obra *Os Piratas* de 1977 ilustrada por Manuela Bacelar e, do mesmo ano, de Norberto Ávila *A Ilha do Rei Sono* com

429 É autor de algumas peças não publicadas, mas representadas, por vezes em teatro de fantoches.

desenhos de Teresa Dias Coelho; Maria Alberta Meneres com *O que Aconteceu à Terra dos Procópios*; Alice Vieira com *Leandro, Rei da Helíria*; António Torrado em 1984 com *O Adorável Homem das Neves*; Alice Gomes, em 1972, com *A Lenda das Amendoeiras*, Ilse Losa com *A Adivinha* em 1967; e em 1982, Carlos Correia com *O Chapéu Mágico*. Devemos ainda referir, Jaime Gralheiro que escreve em 1975 *Farruncha, Mel, Pastel e um Boneco de Papel*; em 1978, destacamos o nome de Orlando Neves com *Os Brinquedos do Tozé Fizeram Banzé*, Esther de Lemos com *O Carnaval dos Pardais* e Sérgio Godinho escreve em 1981 *Eu, Tu Ele Nós Vós Eles*.

Podemos dizer que as décadas de 80 e de 90 “não trouxeram uma quantidade notável de edição de textos para teatro, mas surgiu entretanto uma plêiade interessante de cultores deste género que tem tido oportunidade de ver as suas peças sobre o tablado, representadas por actores para plateias de crianças”⁴³⁰.

Já em 1995, Luísa Dacosta contribui com mais trabalhos para o teatro infantil e pública neste ano *Robertices*.

O contexto editorial português contou ainda com algumas colecções como a da Plátano Editora chamada *Teatro Vivo*, que editou peças de autores como Carlos Correia. Outra editora que dedicou parte das suas publicações ao teatro foi a Morais que contou com a participação de Maria Alberta Menéres⁴³¹. Em 1978 a Figueirinhas edita *Histórias para Representar* da autoria de Adriana Cruz Guimarães.

Segundo Natércia Rocha, apesar da quase inexistente a escrita para teatro, “as escolas pedem textos, os actores persistem em representar e o público aparece. Esta é uma situação de desequilíbrio que o tempo e as novas ideias no campo da educação talvez venham resolver”⁴³².

Neste campo editorial, surgem alguns projectos, já no final da década de 80, que propõem novas relações, não só entre texto e ilustração, mas também e inevitavelmente, da ilustração com o teatro. Esta união entre o teatro e o livro ilustrado para a infância tem vindo a ser explorada nomeadamente em projectos do *Teatro de Marionetas do Porto*.

430 (ROCHA, 2001, p. 146).

431 Maria Alberta Meneres recebe em 1978 o Prémio atribuído pela Secretaria de Estado da Cultura para teatro destinado a crianças pela obra *Terra dos Procópios* (várias vezes levada à cena).

432 (ROCHA, 2001, p. 147).

No âmbito deste projecto, o artista plástico Júlio Vanzeler⁴³³ explora a relação existente entre o livro ilustrado para a infância e o teatro de marionetas enquanto espaços cénicos onde é possível a comunicação, o conhecimento e a educação estética.

Importa analisar estes dois universos, teatro de marionetas e livros ilustrados, como um complexo sistema de formação/educação, que possibilita o enriquecimento da criança ao nível intelectual, intensificando as suas emoções. Estas duas áreas têm sido tomadas por Vanzeler como meio de formar crianças leitoras de textos, leitoras de imagens e crianças leitoras do mundo, uma vez que ambos os universos são trampolins que lançam a criança para o universo da ficcionalidade, do lúdico e do prazer - da fruição estética.

Sendo ambos resultado do trabalho de um produto literário, integram com toda a naturalidade o universo do produto artístico cultural com especificidades quer do ponto de vista comunicativo, quer do ponto de vista estético. Assim, a partir desta união, constrói-se teoria estudando áreas tão específicas quanto a literatura, a semiótica, as artes plásticas, o design, a cenografia e o design de figurinos.

Por conseguinte, a ilustração de livros destinados à infância e o teatro de marionetas são tomados como espaços cénicos que, apesar de apresentarem as suas especificidades se tocam em múltiplos pontos, nomeadamente no que diz respeito à relação entre o leitor/espectador e a obra, o uso da imagem bi e/ou tri-dimensional para definir lugares e personagens, o uso da palavra impressa ou falada e as estratégias de comunicação visual.

Na década de 90 as portas abrem-se definitivamente a novas experiências que procuram o cruzamento de várias áreas para criar ilustrações cada vez mais complexas sob o ponto de vista da educação artística.

À semelhança do que havia acontecido anteriormente, a década de 90 regista a presença de alguns autores que tinham visto o seu percurso reconhecido em décadas anteriores e lança alguns nomes que viriam a iniciar o seu percurso neste momento.

Manuel António Pina é um dos autores que mais afirma a mudança após o 25 de Abril de 1974, procurando, nas suas obras, ultrapassar o preconceito de que os leitores mais novos só entendem o humor imediatista, as situações marcadas pelo ridículo e pela crueldade. O autor apresenta a este público um texto de humor inteligente que,

433 O referido autor tem vindo a dedicar especial atenção à ilustração de livros destinados aos mais novos e à construção de marionetas e de figurinos para o Teatro de Marionetas do Porto.

evidentemente, exige mas também propicia uma boa base cultural. O entendimento do humor subtil proporciona, segundo Natércia Rocha, o desenvolvimento harmonioso da criança e possibilita-lhe a fruição prazerosa dos livros.

Alice Vieira marca um trajecto literário de carácter intimista e de análise psicológica da criança/pré-adolescente, assim como de estudo e valorização dos contos tradicionais e a exploração de textos destinados ao teatro. Em 1994 vê o seu trabalho reconhecido pelo Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para crianças e pela candidatura portuguesa em 1996 e 1998 ao prémio Hans Christian Andresen.

A obra de António Mota fala-nos da vida no campo, mas agora num estilo que se afasta grandemente do ambiente retratado nos anos 40. O escritor conta aquilo que vê e sente, colocando no centro das suas histórias, crianças, adolescentes e velhos com um olhar positivo sobre o mundo. A década de noventa acolheu, deste autor, obras como *Cortei as Tranças* (1990) com ilustrações de João Lemos, *Jaleco* (1991), *Os Sonhadores* (1992), *A Terra do Anjo Azul À Roda do Pão* e *O Lobisomem* (1994), *David e Golias* e *A Casa das Bengalas* (1995), o já referido *Sal. Sapo. Sardinha, Heróis do 6º F*, *Segredos* (1996) que contou com ilustrações de Teresa Mota e *Sonhos de Natal* (1997), com ilustrações de Júlio Vanzeler.



Segredos
Autor: António Mota
Il. Teresa Mota
1996
Ambar



Sonhos de Natal
Autor: António Mota
Il. Júlio Vanzeler
1997

O trabalho de Matilde Rosa Araújo foi migrando de década para década, fazendo-nos chegar um conjunto considerável de obras dedicadas a um público infantil. Iniciou, como

vimos, um percurso que vem já dos anos 50 com *O Livro da Tila* o qual teve assento nos livros escolares e nas antologias. Esta autora criou tanto prosa como poesia, dando aos seus textos um cunho universal de ternura e de profundo respeito pelos sentimentos dos mais novos. Neste período, a década de 90, Matilde Rosa Araújo escreve *Problemas e Segredos e Brinquedos*, este último ilustrado por Maria Keil do Amaral.

Um outro escritor que firma o seu percurso através de décadas, é Sidónio Muralha que, no final da década de quarenta nos lega a sua primeira obra para a infância *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*, que contou com o trabalho de ilustração do pintor Júlio Pomar⁴³⁴.

Ilse Losa⁴³⁵, que inicia a sua carreira na área da literatura para a infância na década de 50, fá-lo com uma produção centrada no tratamento de problemas sociais, de defesa do ambiente e de textos ficcionais, que muitas vezes dão corpo a peças de teatro. Ilse Losa contou com colaborações especiais de Júlio Resende, Manuela Bacelar, João Machado, António Modesto, entre outros. A escritora abre a década de 90 com *A Visita do Padrinho* (1989) com ilustrações de Ângela Melo e, logo em 1991, escreve *Silka*, um livro com ilustrações de Manuela Bacelar que mereceu o Prémio Maçã de Ouro da Bienal Internacional de Bratislava.

Maria Alberta Meneres, que conta já nesta década de noventa com uma vasta obra⁴³⁶, edita, em 1992, *No Coração do Trevo*.

Na mesma senda António Torrado avoluma a sua vasta lista de publicações, editando em 1990 *Da Rua do Contador para a Rua do Ouvidor* com ilustrações de João Nunes; em 1992, *André Topa-Tudo no País dos Gigantes* com ilustrações de Susana Oliveira e *Toca E Foge Ou A Flauta Sem Mágica* com ilustrações de Carlos Marques e *Vamos Contar Um Segredo* com ilustrações de Susana Oliveira, ambos de 1993 e, no ano seguinte, escreve *Conto Contigo* com ilustrações de Jorge Barros. Em 1995, edita *Teatro às Três Pancadas* com ilustrações de João Caetano. Até ao final da

434 Mesmo com a sua saída para o Brasil, onde se fixou, as suas obras continuaram a ser editadas em Portugal. Em 1976 edita *Valeria e a Vida*, uma obra que mereceu uma distinção com o Prémio atribuído pela Secretaria de Estado do Ambiente. A esta obra sucederam-se outras como, *Voa Pássaro Voa* e *O Rouxinol e a Sua Namorada* (1983).

435 A escritora foi também directora da ASA Juvenil, tendo promovido a edição de uma colecção de qualidade de livros para crianças.

436 Desta escritora destacamos *Figuras Figuradas* de 1966, *Conversa em Verso* de 1971 e *Dez Dedos Dez Segredos* de 1985.

década António Torrado edita ainda *A Donzela Guerreira* e *As Estrelas – Quando os Reis Magos Eram Príncipes*, ambos de 1996.

Álvaro Magalhães que na década de 80 havia escrito *O Menino Chamado Menino* e *Histórias Pequenas de Bichos Pequenos*, lega a estes anos 90 histórias de mistério que não perdem as raízes tradicionais, como se verifica em *O Rapaz Voou Três Vezes* (1994).

Um outro autor que merece destaque é José Jorge Letria que, desde a década de 80 edita histórias para crianças, tendo sido distinguido com dois prémios com a obra *O Pequeno Pintor*: o da Secretaria de Estado do Ambiente e o da Associação Portuguesa de Escritores. Edita em 1991 *O Homem que Tinha Uma Árvore na Cabeça* com ilustrações de António Modesto e, das suas obras mais recentes destacamos *Pelo Fio de um Sonho* (1999) (Prémio Ferreira de Castro da Câmara Municipal de Sintra e Prémio Gulbenkian para o Melhor Texto de Literatura para Crianças), *O 25 de Abril Contado às Crianças... e aos Outros* (1999), com ilustrações de João Abel Manta e *Capitães de Abril* (1999), *Versos de Fazer Ó-Ó* e *Lendas do Mar*, com ilustrações de André Letria, a quem foi atribuído o Prémio Nacional de Ilustração. Publicou ainda as peças de teatro — *Das Tripas Coração* (1981), *Papão e o Sonho* (1985), *Azul de Delft* (1993) e *A Noite de Anões* (1999).



O Homem que Tinha uma Árvore na Cabeça
Autor: José Jorge Letria
Il. António Modesto
1991
Porto Editora



O 25 de Abril Contado às Crianças
Autor: José Jorge Letria
Ilustração: João Abel Manta
Terramar
1999

Ana Saldanha inicia os seus projectos para a infância precisamente nesta década de noventa, tendo editado na Editorial Verbo, em 1994, *Três Semanas Com a Avó*, com ilustrações de Cristina Malaquias e, em 1995, *Uma questão de cor*, com ilustrações de José Miguel Ribeiro. Ainda deste ano, *Num Reino do Norte*, *Umas Férias com Música* e *A Caminho de Santiago*. No ano seguinte vê sair para os escaparates das livrarias *Ninguém dá prendas ao Pai Natal* e *Animais & C.^a*, ambos os contos infantis publicados pela Campo das Letras. Em 1997 escreve *Doçura Amarga* e *Irlanda Verde e Laranja* e, no último ano do milénio, edita pela Caminho *Cinco Tempos*, *Quatro Intervalos*. Esta escritora manterá uma intensiva produção literária para a infância durante a década seguinte.

Luísa Ducla Soares é um dos nomes incontornáveis no panorama editorial português das décadas de 80 e 90, tanto pela produção de textos originais como de recolhas de provérbios, adivinhas e lengalengas, para além de textos do nosso cancionero popular a que dá um tratamento malicioso, como acontece em *Os Ovos Misteriosos* de 1994 e que contou com as ilustrações de Manuela Bacelar. Edita um conjunto notável de obras para a infância, das quais destacamos *Disco Voador* (1989), *A Gata Tareca* e *Outros Poemas Levados da Breca* (1990) com ilustrações de Pedro Bessa, *Adivinha, Adivinha* (1991) e *A Nau Mentireta* uma edição da Editora Civilização em 1992 que contou com as ilustrações de Manuela Bacelar. No mesmo ano edita pelas Edições Asa *É Preciso Crescer* (1992).

A Gata Tareca e Outros Poemas Levados da Breca.
Autor: Luísa Ducla Soares
Il. José Pedro Bessa
1990
Editora - Teorema (colecção Sésamo)



Em 1994, a Editora Civilização lança para o mercado *Diário de Sofia* e *C^a aos 15 anos* e, em 1995, a autora escreve *O Rapaz e o Robô*. No ano seguinte surge *S.O.S.: Histórias de Animais em Perigo* e, em 1997, *O Casamento da Gata* com ilustrações de Pedro Leitão,

Vamos Descobrir as Bibliotecas, uma edição da Câmara Municipal de Lisboa no ano de 1998 e *ABC*. O Instituto Português do Livro e das Bibliotecas assume a responsabilidade pela edição em 1998 de *Vou ali e já volto* e O Estúdio Fernando Rangel edita em 1999 um CD com 25 poemas musicados por Susana Ralha e interpretados pelo Bando dos Gambozinos. Edita até ao final da década *Arca de Noé* e *Com Eça de Queirós à Roda do Chiado*, sob alçada da Câmara Municipal de Lisboa.



O Casamento da Gata
Autor: Luísa Ducla Soares
Il. Pedro Leitão
Terramar
1998

Maria Rosa Colaço vê reeditadas algumas das suas obras como *Maria Tonta Como Eu*, *As Aventuras de João Flor* e *Maria Amor e Surpresas*.

Uma autora sua contemporânea é Luísa Dacosta, autora das obras já mencionadas *O Elefante Cor-de-Rosa* e *A Menina Coração de Pássaro*, ainda, *Teatrinho do Romão*, com ilustrações de Manuela Bacelar e Jorge Pinheiro e *Robertices*, escrita em 1995 e que contou com ilustrações de Cristina Valadas. Trata-se de um texto dramático que “vem mostrar o poder da comunicação de uma escritora que não cede ao simplismo, preferindo um estilo quase severo que casa bem com os temas escolhidos”⁴³⁷.



Teatrinho de Romão
Autor: Luísa Dacosta
Ilustração: Jorge Pinheiro e Manuela Bacelar
1987
Figueiras

Também José Vaz proporciona às crianças um mundo colorido de felicidade, com a obra que havia já publicado, em 1986, *Para Sonhar com Borboletas Azuis*. Em 1999,

437 (ROCHA, 2001, p. 129).

anima a leitura das crianças com *Alzira, a Santa Suplente* com ilustrações de João Caetano e, ainda no mesmo ano, escreve para o público mais jovem a peça teatral *O Rei Lambão* (1999) com ilustrações de Adelino Barroso.

O conjunto de obras escritas por Arsénio Mota contou desde sempre com parcerias com artistas plásticos com afirmação no meio cultural português⁴³⁸. Em 1996 conta com o trabalho pictórico da pintora Armanda Passos em *A Corte na Aldeia*. Também trabalha em parceria com Emerenciano em *Sopa das Nove Letras* (1988) e mais tarde, em 1996, com *O Segredo da Rocha*. Em 1998 o escritor escreve *A Bandeira Escondida*, uma obra ilustrada por Fernando Lanhas e que retrata “o amor à liberdade e o horror à intolerância, tudo contado em linguagem fluida e convincente”⁴³⁹. E em 1999 repete a parceria em *A Ilha das Bocas Abertas*. Finalmente, Arsénio Mota edita *O Mistério da Floresta Mágica*, com ilustrações de António Modesto.

A Corte na Aldeia
Autor: Arsénio Mota
Il. Armanda Passos
1996



Estes são os autores que abrem caminho rumo a um futuro apetecível da literatura para a infância e aliciam os autores mais novos.

Alguns jovens escritores iniciam o seu percurso na Literatura para a Infância precisamente na década de 80, um deles é Alexandre Honrado que inicia, nessa década, uma longa produção bibliográfica com uma excelente selecção de temas e de estilo fluído⁴⁴⁰, também Catarina Fonseca⁴⁴¹ se destaca pelas obras *A Herança*, *A Malta*

438 Arsénio Mota em *Ratos da Paspalhovia*, uma edição de 1986 ilustrada por Manuela Bacelar, submerge-nos “num discurso literário suportado por ousadas personificações, por comparações inusitadas e por uma coloquialidade envolvente” (SILVA, S. R., 2005, pp. 101-106). As duas últimas décadas do milénio contaram inúmeras dessas parcerias, em 1986 veio juntar-se à obra já referida, *Histórias com Historinha Dentro* que contou com a colaboração de Júlio Resende, uma parceria que se manteve em *A nuvem cor-de-rosa* e *Tenho uma ideia ambas* de 1989. Em 1987 edita *A Roda que saiu dos eixos* com ilustrações de Luísa Brandão.

439 (ROCHA, 2001, p. 135).

440 Devemos destacar da sua obra *Viagens por Sítios Onde ...* e *O Vizinho Misterioso*.

441 Foi Prémio Revelação da Associação Portuguesa de Escritores em 1987, atribuído à obra *A Herança*.

do 2ºC e *Adeus Al Capone*, Glória Bastos que investe na História quando reconta os contos tradicionais, as já referidas Violeta Figueiredo e Ana Saldanha, Graça Gonçalves, Maria Teresa Maia Gonzalvez, Maria do Rosário Pedreira, Inês Pedrosa, Alberto de Oliveira Pinto, entre outros.

No final da década de 90 multiplicam-se as iniciativas de carácter local, num enorme investimento na aproximação da criança ao livro. Vive-se, então, um espírito optimista em relação ao meio editorial para a infância, reflectindo-se inevitavelmente na produção de textos e na sua difusão, bem como, no aparecimento de projectos gráficos e de ilustração cada vez mais sofisticados e complexos.

Ao longo dos últimos vinte anos do século XX, alguns factores foram contribuindo para o enorme incremento da ilustração em Portugal, não podendo deixar de se referir, que o uso da impressão a quatro cores e o recurso ao computador quer para a impressão, quer para o tratamento de imagem ou, até mesmo, para a criação de originais foram factores extremamente importantes para as alterações a que assistimos no contexto editorial para a infância.

Por conseguinte, foi tão grande o incremento desta área em Portugal que muitos artistas plásticos inevitavelmente se sentiram impelidos a participar nela. Um dos nomes mais representativos é, sem dúvida alguma, ainda o de Maria Keil, uma ilustradora que já tivemos oportunidade de referir em décadas anteriores e que nos presenteia com as suas ilustrações para *Segredos e Brinquedos* de Matilde Rosa Araújo e para *O Lago dos Cisnes Azuis* de Alexandre Honrado. Ilustra ainda os livros da colecção *Amor de Mais*, de que também é autora dos textos.

Neste período, Manuela Bacelar firma a sua expressão e presença no contexto editorial português, tendo ilustrado dezenas de livros de autores como Eugénio de Andrade, António Torrado, Ilse Losa e muitos outros. A artista assegura a autoria do texto e da ilustração de toda a colecção Tobias. E Henrique Cayatte também trabalhou com nomes sonantes da literatura, de que são exemplo António Torrado, Papiniano Carlos, Fernando Bento Gomes, Alice Vieira e Mário Castrim.

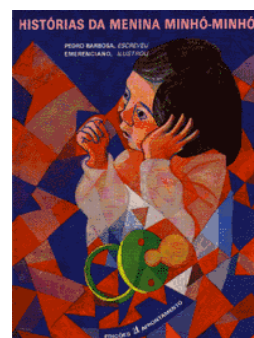
Outros nomes de artistas dedicados à ilustração do livro para a infância, se avolumam. Destacamos Teresa Dias Coelho, que foi co-autora em trabalhos com Agustina Bessa-Luís, José Jorge Letria, Pedro Alvim, Violeta Figueiredo e António Torrado. A contrastar com a discrição e delicadeza desta ilustradora, apresenta-se o trabalho de Jorge Colombo com manifesta exuberância. Ilustra textos de Carlos Correia

e, na colecção mais recente, *Primeiras Histórias*, ele é o autor do texto e das imagens que o ilustram. Segundo Natércia Rocha “o [seu] traço seguro, irónico sem sarcasmo, serve o olhar atento e minucioso”⁴⁴². A ilustração de livros infantis foi para muitos o trampolim para a visibilidade na área das artes plásticas, tendo legado um importante espólio à produção editorial portuguesa. Referimo-nos a artistas como Carlos Barradas, Jorge Palha, Cristina Malaquias e Isabel Pissarra. Devemos destacar, ainda, os nomes de João Machado e de António Modesto que, junto com Manuela Bacelar, foram responsáveis pela alteração do panorama nacional no que diz respeito à literatura para a infância e juventude.

João Botelho, Fernanda Fragateiro, Isabel Pissarra e André Letria são nomes que confirmam a passagem de testemunho quanto à consciência de que os projectos de ilustração devem ser assumidos com seriedade e maturidade pictórica e plástica, transmitida por Leal da Câmara, Sarah Afonso, Noronha da Costa, José Escada, Ofélia Marques, Roque Gameiro, Júlio Pomar, Maria Keil, entre outros.

Segundo Natércia Rocha “*Arca de Noé, Terceira Classe*, de Aquilino Ribeiro, é reeditada com desenhos de Luís Filipe Abreu. Francisco Relógio assina as ilustrações do livro de Carlos Correia, *A Locomotiva Tchaaf*. E José de Guimarães ilustra *Álbum de Família*, escrito por Jorge Listopad”⁴⁴³. A *História da Menina Minho-Minhó* de Pedro Barbosa (1988), é ilustrada por Emerenciano.

Histórias da Menina Minho-Minhó
Autor: Pedro Barbosa
ilustrações: Emerenciano
Afrontamento
1988



O fim da década de noventa anuncia um conjunto de promissores ilustradores que nos fazem adivinhar desenvolvimentos na área da ilustração de livros destinados à infância. São eles Ângela Melo e Armanda Duarte (ambas premiadas pela Fundação Calouste Gulbenkian), Miguel Ribeiro, Paulo Monteiro, João Fazenda, Pedro

442 (ROCHA, 2001, p. 164).

443 (ROCHA, 2001, p. 166).

Cavalheiro, Paula Amaral, Pedro Leitão, Júlio Resende, António Modesto, Henrique Cayatte, entre outros.

O fim da década de noventa fecha o milénio e, com ele, encerra definitivamente o modelo de perfeição que vigorou durante décadas. É fechado definitivamente um período da história para se inaugurar outro que apresenta a realidade às crianças, que por projecção aumentam o número de experiências vividas. As representações sociais sofrerão também alterações ao nível da família, da escola, do meio social e das estruturas culturais, que evoluirão para oferecer à criança uma leitura integrada da história.

A poesia conquista espaço, afirmando-se logo após a sua libertação do compromisso escolar. A partir deste momento a poesia deixa de ser um dever e passa a ser um prazer, libertando-se do espartilho que não permitia o desfrute e a fruição. Assiste-se, ainda ao aumento de temáticas de uma fantasia delirante que tem como finalidade desafiar a imaginação das crianças.

Quanto à ilustração assiste-se à libertação da imagem do seu cunho representativo para se concentrar no seu potencial comunicacional. Está instalada uma conjuntura para nos podermos equiparar às “principais linhas de força do que está a acontecer entre aqueles que nos precederam nas vias das alterações temáticas e pedagógicas”⁴⁴⁴.

444 (ROCHA, 2001, p. 175).

CAPÍTULO III: MARIA KEIL E MANUELA BACELAR
APROXIMAÇÕES E DESVIOS

MARIA KEIL

1. TENDÊNCIAS ESTÉTICAS

Maria Keil viveu um período social peculiar da História deste país⁴⁴⁵, conseguindo desenvolver uma actividade artística original e, sobretudo, pluridisciplinar.

Da obra multifacetada que nos ofereceu, destacamos neste trabalho a Ilustração. A artista tentou rejeitar o sistema das artes⁴⁴⁶ passadista, que então vigorava, antecipando, de certa forma, aquilo a que agora se chama dissolução dos géneros, cruzando linguagens, formas e técnicas. Maria Keil retira o estatuto de menoridade à ilustração, à semelhança do que havia já feito, por exemplo, em relação à cerâmica, ao desenho e à gravura, por exemplo.

Maria Keil trabalha em ilustração “evitando” utilizar os registos e os mediadores característicos da expressão das chamadas “artes maiores”. Enveredou conscientemente por uma linguagem que vive da sua madura e assumida ingenuidade, em registos que raramente usaram a tela e o óleo como suporte de expressão, vindo, assim, a destacar-se no panorama artístico nacional. Maria Keil dedica-se à ilustração para a infância à mais de meio século.

Uma das suas maiores motivações para enveredar pela ilustração parece ter sido a possibilidade de procurar, através do seu desenho⁴⁴⁷, fazer chegar perto do público leitor a formação que lhe estava a ser negada, pelas medidas tomadas em diferentes áreas e domínios, por um lado no que concerne à escolaridade obrigatória e por outro na que diz respeito à progressiva diminuição das tiragens dos suplementos infantis dos jornais⁴⁴⁸, sentida até ao final da década de 30.

445 Maria Keil ilustra desde a década de 30. Num momento inicial as suas criações destinavam-se aos adultos e a partir de 1950 passou a ilustrar também para a infância, mantendo a actividade à mais de 50 décadas.

446 Charles Bateux define o “sistema moderno das artes”, no seu tratado de 1746, distinguindo “belas artes” (cujo objectivo exclusivo é a obtenção de prazer pela imitação da natureza) das artes utilitárias (as que usam a natureza para resolver necessidades humanas). Assim, vai considerar “belas artes, por excelência”, a música, a poesia, a pintura, a escultura, e a arte do gesto ou dança. Considera, ainda, como casos especiais a arquitectura e a eloquência que juntam a utilidade e o prazer.

Esta foi também a classificação que D’Alembert usou na Enciclopédia (1751) para as “belas artes”, ainda que integrasse já definitivamente a arquitectura e excluísse a oratória.

Este é, basicamente, o “sistema das artes” que chega ao século XX e que se mantém em Portugal pelo menos até à década de 70.

447 O traço de Maria Keil, lança-a também, no domínio do desenho como um fim em si próprio, o que lhe permite ultrapassar os limites do tradicional, como veio a comprovar o seu posterior trabalho.

448 É de lembrar que segundo Natércia Rocha, neste período (década de 30) as histórias aos quadrinhos americanas começam a invadir o mercado português, e quase extinguem as secções de construções, adivinhas, charadas, concursos, correio de leitores, além de contos, poemas, canções e desenhos dos jornais. No entanto, será somente na década de 40 que a estrutura dos jornais se altera e perde este aspecto plurifacetado.

A artista lançou-se, então, na ilustração⁴⁴⁹ no período em que Salazar assumia o comando político do país, colocando em prática um conjunto de acções que rapidamente isolaram Portugal do resto do mundo. No entanto, e apesar das barreiras levantadas pelas novas políticas, Maria Keil consegue desenvolver as suas ilustrações com criatividade, construindo-as repletas de significados, sendo que, na maioria das vezes, só a linearidade do próprio texto escrito é capaz de esclarecer as polissemias e subjectividades propostas pelo carácter ambíguo de algumas das imagens que cria.

A artista reflecte no seu trabalho de ilustração, as mesmas preocupações e valores que defende social e humanamente. Talvez por isso se reconheça no seu trabalho uma estética que emerge do neo-realismo, tão característico da década de 40, como mais à frente veremos.

Assim, a sua obra serviu, também, como uma estratégia que lhe permitiu manter uma prudente autonomia ideológica e um meio de intervenção pedagógico, simultaneamente lúdico e artístico.

Maria Keil aproveita a materialidade do livro para construir projectos livres, projectos artísticos, concretizando aquilo a que no Oriente se considera imprescindível para o exercício da liberdade: a definição de limites. A ilustradora aceita o texto como limite natural, necessário para a prática da criatividade.

No entanto, ao entrar no território das produções infantis, experimentará as difíceis relações entre os seus 'fazedores' (editores, escritores e ilustradores) movendo-se num meio que sempre se mostrou complexo e imbricado quer pelas razões mercantilistas, necessariamente implícitas neste tipo de produções, quer pela escassez da produção nacional, superada pela importação de livros de histórias de carácter moralista (histórias tradicionais, religiosas, e de quotidianos de meninas pequeno-burguesas — tipo Condessa de Ségur) e das BDs, sobretudo americanas com tradução brasileira.

É também perante esta adversidade que, livro após livro, a artista ensaia uma expressividade que reflecte o ambiente de modernidade que a envolve e que a torna incontornável para quem estuda a ilustração para a infância da segunda metade do século XX.

449 As primeiras obras, iniciadas durante as décadas de 30 e de 40, não se destinavam à infância, mas anunciavam uma presença que se veio a afirmar na sua produção de livros para a infância.

2. ANÁLISE DE OBRA

Para analisar a obra de ilustração para a infância de Maria Keil partiremos do seu primeiro livro - *Histórias da Minha Rua* (fig.1). Trata-se de uma obra escrita em 1953 por Maria Cecília Correia, a primeira obra para a infância ilustrada pela artista, este “foi o seu primeiro livro com ilustrações exclusivamente pensadas e sentidas para crianças”⁴⁵⁰ e que contempla formal e conceptualmente as questões que acabamos de expor (situação que se prolonga pelo menos até ao final da década de 90).

fig.1 *Histórias da Minha Rua*
Autor: Maria Cecília Correia
Il. Maria Keil
1953



Assim, consideramos este livro a chave para o entendimento das obras que a artista ilustrou posteriormente, uma vez que anuncia e afirma um *métier* que Maria Keil viria a assumir ao longo da sua carreira e por onde passa a afirmação do seu trabalho.

Trata-se de um livro impresso com cores planas que compila diferentes histórias, mas que encontram um fio condutor nas opções gráficas definidas pela ilustradora e no forte carácter neo-realista da representação do conteúdo das histórias narradas. Este manifesta-se (não pretendendo, de forma alguma, fazer a análise literária da obra) na singeleza da narrativa e na simplicidade dos enredos. Tais características parecem-nos relevantes, sobretudo porque sublinham uma intenção clara de afastamento quer de temas folclóricos, ou mesmo pseudo-folclóricos, quer dos temas nacionalistas e históricos que alguns autores desenvolviam (com melhor ou menor qualidade) para a infância e adolescência em consonância com o espírito da época.⁴⁵¹

Uma dualidade de interesses, parece estar implícita em histórias que reflectem a realidade do mundo (talvez por já não ser mais possível fechar os olhos às desventuras

450 (Santos, 2004, p. 9).

451 Raquel Roque Gameiro, Fernando Bento, José Ruy, Júlio de Sousa.

que o país vive) e que reflectem, também, a bondade, a amizade e, por vezes uma atmosfera algo moralista.

Assim se cumpre a fórmula neo-realista: usando como instrumentos temas e imagens populares, facilmente reconhecidas por uma massa social praticamente iletrada que com eles se identifica. Simplifica-se, deste modo, a difusão dos novos ideais (fig.2).



fig.2: s/título, 1940

Até à revolução de 74, arrastou-se desde a década de 40 “uma história que duplamente se compõe em níveis aparentes e escondidos conforme padrões oficiais e padrões reais (...). Como todas as épocas, decerto, mas mais agudamente aqui, porque a clivagem, que a própria história impôs, com os seus ventos exteriores, abriu-se num abismo – onde muita gente foi massacrada.

Que sentido tiveram, então, estes discursos dificilmente conjugados que, sob o olhar severo da «Soberania» de 1940, foram escritos ou murmurados, e puderam, mesmo assim, ao preço de perigos e sacrifícios, romper a ordem estabelecida?”⁴⁵².

Tentaremos aproximarmo-nos de uma resposta a esta questão através da análise do trabalho de ilustração de Maria Keil, buscando actores e vítimas e procurando buscar as raízes, “ao fundo numa memória que só a história garante, a posteriori, e que terá de ser feita de proporção real e imaginária”⁴⁵³.

452 (França, 1982, p. 153).

453 (França, 1982, p. 153).

2.1. TIPO DE ILUSTRAÇÃO

a) Realismo estilizado

O trabalho que Maria Keil desenvolveu na ilustração conheceu outras características próprias além da relação estabelecida entre imagem e texto. Centrando-nos agora, exclusivamente na imagem verificamos a persistência de um desenho realista mais ou menos estilizado.

Partindo de novo da análise da sua primeira obra (Histórias da Minha Rua) vemo-nos perante um tipo de desenho próximo de uma estética neo-realista, movimento a que a autora não era alheia⁴⁵⁴.

Será, então, necessário a esta análise o entendimento do sentido profundo do neo-realismo, para compreendermos a verdadeira intenção das imagens, em algumas das suas obras e não nos equivocarmos na leitura global das mesmas. Nelas, para que fossem facilmente entendidas, as imagens evocam estrategicamente valores sociais novos em formas que recorrem a um realismo descritivo, sintético, com recurso a uma

454 Em Portugal movimentos democráticos empreendem acções, no sentido de combater as forças tradicionalistas - a burguesia rural e a igreja católica - ligadas no ideário político do «Estado Novo». Assim, um conjunto de artistas, escritores e intelectuais mais informados e conscientes reagiram e posicionaram-se na luta contra o isolamento e o anacronismo da cultura artística portuguesa. Através de um conjunto de iniciativas diversas conseguem apoiar, ao longo destas décadas, lutas sociais e políticas pela liberdade e por melhores condições de vida.

O reforço da repressão, transformou estes verdadeiros operadores da liberdade, incluindo a de expressão, na única esperança para os que ansiavam pela mudança. Agiam cautelosamente e reuniam em cafés e ateliers (como já tivemos oportunidade de referir neste trabalho). Este facto justifica a reduzida existência de documentos escritos que testemunhem os emergentes Surrealismo, Abstraccionismo e Neo-Realismo.

Deste modo, este núcleo de intelectuais (pelas linguagens novas que propõe) e a situação instalada no país, com o fim da II Guerra Mundial, são os responsáveis pela perda do mito da criança representada num ambiente imaculado e feliz e pela conseqüente instituição de novos esquemas pedagógicos. Tal acarreta uma mudança na forma de fazer e pensar os livros para a infância, que se assumem como proposta de alargamento da concepção do mundo e da função social da arte.

Por conseguinte, a situação cultural instalada afectou inevitavelmente a ilustração. Assim, as produções de imagens para textos são condicionadas por duas forças: por um lado a da ditadura e por outro a do espírito de liberdade e vontade de mudança que fervilhava no seio dos grupos de artistas modernistas portugueses.

Neste contexto, Maria Keil prossegue com os seus projectos e tenta usá-los, aparentemente, para alcançar uma “liberdade” que abrirá as portas da comunicação e da educação estética a todos aqueles que não tinham mais do que o que o Estado Novo lhes propunha.

É ela uma das muitas artistas que, após o afastamento de Ferro (em 1950) do organismo que ele próprio criara (cargo que nunca mais foi dado a ninguém, pelo menos com tal poder e influência), continua a produzir projectos que, se por um lado perdem um certo apadrinhamento de que gozavam, por outro ganham força e expressão no meio neo-realista.

economia de meios representativos a que não será alheia a produção preferencial da gravura enquanto meio de divulgação mais acessível.

Assim, como outros artistas considerados neo-realistas Maria Keil inicia o seu trabalho de produção de imagens para textos, fazendo o exercício de construção prévia de conteúdos intelectivos explícitos, em formas facilmente entendidas pela opinião pública.

O casamento entre texto e imagem tem particular interesse, uma vez que é dele que nasce o sucesso, ou não, dos livros destinados aos mais jovens. A procura da perfeita união, em livros infantis, entre os valores da pintura e da literatura prepara, a partir dos anos 40, a construção de um universo com as condições ideais para difundir e agir, educando⁴⁵⁵.

Esta estética mais geometrizada, se assim lhe podemos chamar, foi experimentada desde *Histórias da Minha Rua* na representação dos elementos figurativos, nomeadamente através de processos de simplificação e nivelamento, o que confere às personagens uma expressão plástica mais rígida. Este processo verifica-se não só ao nível do desenho, mas também ao nível da aplicação das manchas de cor (sempre plana e aplicada por sobreposição como se se tratasse de um processo serigráfico) e das indicações de sombra (quer nos rostos quer nos panejamentos) fazendo-o resultar num realismo mais expressionista⁴⁵⁶ (fig.3).

455 O Neo-Realismo teve alguma adesão por parte dos escritores, porque, neste movimento, a literatura precedeu, entre nós, as artes visuais. “Tal como os seus companheiros das letras, os pintores neo-realistas foram intentar dar, através de uma visão desmistificada, a vida dramática do homem comum, as catástrofes e as promessas da hora presente. Tal como nos primeiros escritores desta tendência, a primeira descoberta destes pintores foi o povo. Não o povo relegado para a passividade, ou para uma mera exibição folclórica, ou para simples exemplo de bondade – porém sem perspectiva histórica” (Gonçalves, 1982, p. 51).

456 Maria Keil participou nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, entre 1946 e 1956, e onde neo-realistas e modernistas actuaram com o mesmo propósito — o de se afirmarem perante o poder instituído. Procurou fazer uma abordagem neo-realista, com os trabalhos apresentados nestes encontros, em desenhos com preocupações sociais que denunciavam as misérias populares e que tiveram repercussões inevitáveis na criação das suas ilustrações, sobretudo na ilustração para adultos, mas também, nas dos livros para a infância. Na generalidade, os trabalhos apesar de apresentarem algumas limitações plásticas, acabaram por conseguir uma certa eficácia. É o exemplo do bilhete postal de *Boas Festas/ Feliz Natal/ Felicidades no Novo Ano* (na posse da artista) onde a artista colocou uma criança deitada sob o olhar vigilante dos pais.



fig.3 Histórias da Minha Rua
Autor: Maria Cecília Correia
Il. Maria Keil
1953

O facto da representação ser realista, mesmo que estilizada, permite que reconheçamos com facilidade as representações de homens, mulheres, crianças, casas, carros, animais, florestas e jardins, etc... Deste modo a artista consegue respeitar as sua opção ideológica e formal de nunca infantilizar as crianças.

b) Continuidades

Tais opções formais serão retomadas e desenvolvidas em livros como *A Noite de Natal* (1959) e *Histórias de Pretos e de Brancos* (1960), nomeadamente no que respeita à organização da figura humana, ou à definição de acessórios e adereços. Curiosamente, quase poderíamos, por exemplo, confundir as meninas protagonistas das histórias referidas, de tal forma se assemelham, mesmo no vestuário (fig.4), (fig.5) e (fig.6). Em todas prevalecem planos de base, monocromáticos, como silhuetas mínimas. A modulação e definição de pormenor é feita através de traços, mais ou menos densos, como se de incisões de goiva, em xilogravura, se tratasse.

Assim, não só o panejamento é representado de modo semelhante como os elementos naturais (fig.7) sofrem o mesmo tipo de nivelamento, os elementos urbanos são fiéis a determinados usos, ou ausências, de perspectiva (fig.8); etc.



fig.4 Histórias da Minha Rua
Autor: Maria Cecília Correia
Il. Maria Keil
1953



fig.5 Histórias da Minha Rua – História do Pessegueiro que Falava com as Pessoas
 Autor: Maria Cecília Correia
 Il. Maria Keil
 1953



fig.6 Histórias da Minha Rua – A Noite de Natal
 Autor: Maria Cecília Correia
 Il. Maria Keil
 1953



fig.7 Histórias da Minha Rua
 Autor: Maria Cecília Correia
 Il. Maria Keil
 1953



fig.8 Histórias da Minha Rua – História do Chico e da Angelina
 Autor: Maria Cecília Correia
 Il. Maria Keil
 1953

fig.9 Histórias da Minha Rua – Capa
 Autor: Maria Cecília Correia
 Il. Maria Keil
 1953



Nestas três obras verifica-se uma continuidade, assumida, entre a imagem da capa e a da contracapa. Este esquema só voltará a ser repetido em *O Pau-de-Fileira*, obra de 1977 (figs . 9, 10, 11 e 12).

Quer em *Noite de Natal* como em *Histórias de Pretos e de Brancos* se verifica um outro pormenor interessante, do ponto de vista da retórica da comunicação visual. Trata-se da hiperbolização de pormenores que são tomados pelo todo (sinédoque): um pormenor do pinheiro, num, e a representação de uma colónias de formigas e outros insectos correndo de um lado da capa do livro para o outro (figs.74), pretendem, a nosso ver, mais do que ilustrar, ou sintetizar as respectivas histórias, caracterizar os ambientes e atmosferas em que ambas se desenvolvem.

Pelo contrário, em *Histórias da Minha Rua* parece acontecer justamente o inverso: se a menina está, de facto, a ler o próprio livro (hipótese levantada mais abaixo), a imagem torna-se inclusiva ou seja, sem apresentar nenhuma das histórias torna-as presentes a todas.

fig.10 *A noite de Natal*
Il. Maria Keil
1959

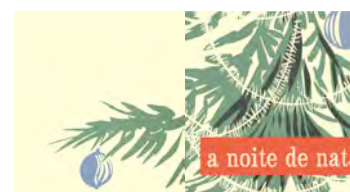


fig.11 *Histórias de Pretos e de Brancos*
Il. Maria Keil
1960



fig.12 *O Pau-de-Fileira*
Il. Maria Keil
1977



c) Novos desenvolvimentos

O livro *A Rainha da Babilónia* (1962) surge como espécie de híbrido. Por um lado apresenta-nos ilustrações (a preto e branco, apoiado predominantemente pela linha) próximas do estilo anteriormente descrito (fig.13), ainda que nas figuras ligadas

ao sobrenatural o traço seja mais livre e orgânico. Por outro lado assume uma composição, na capa, completamente inesperada (fig.14). Trata-se da ilustração da história que dá o nome ao livro e representa o momento em que uma borboleta desfolha rosas bravas sobre a cabeça da gata Semiramis e lhe oferece um manto de seda. Parece-nos que esta é a primeira vez em que a ilustradora se “afasta” do sentido literal do texto, permitindo-se liberdades compositivas que, mais do que ilustrar um momento, evocam um ambiente, neste caso, de magia. Aqui o abandono da rigidez da mancha é evidente, surgindo esta indefinida, quase esborratada, em cores a que pequenos traços dão a consistência de flores, insectos ou aves. Deste modo, a imagem, atinge um lirismo de expressão que amplia o pendor poético do texto.



fig.13 A Rainha da Babilónia
Il. Maria Keil
1962



fig.14 A Rainha da Babilónia
Il. Maria Keil
1962



fig.15 O Cantar da Tila
Il. Maria Keil
1967



fig.16 O gato Dourado
Il. Maria Keil
1977

Nos Três livros seguintes — História de um Rapaz (1963), História de um Pintainho Amarelo (1966) e O Cantar da Tila (1967) — M. Keil usa exclusivamente o desenho nas suas ilustrações, recorrendo e acentuando a tendência para a fluidez, organicidade e espontaneidade da linha (fig.15).

fig.17 As Botas de Meu Pai
Il. Maria Keil
1977



No primeiro, numa única ilustração se interpretam e sintetizam várias acções, por sobreposição e associação de imagens (irá retomar esta opção alguns anos mais tarde em, por exemplo, *O Gato Dourado* (fig.16), ou mesmo em *As Botas de Meu Pai*, ambos de (1977) (fig.17). Esta escolha, de novo permite o afastamento de uma colagem demasiado próxima ao texto, aumentando as possibilidades polissémicas do desenho. Talvez seja essa característica que nos permite aproximar, formalmente, estas ilustrações de representações oníricas e mesmo surrealistas. É o que acontece, também, em *O Cantar da Tila*, onde essa característica se reforça pelo tipo de texto ilustrado: tratando-se de poesia, as imagens reforçam a liberdade da linha encontrando uma poética figurativa que agarra e amplia o sentido global de cada poema.

Em *O Livro de Marianinha* (1967) a autora retoma o uso da cor, em representações que fazem lembrar a experiência da capa do livro *Rainha de Babilónia* (fig.18), mas agora isolando os elementos, que pairam, dispersos, por entre o texto de *Aquilino*. Desenvolve um léxico pictórico associado à representação de animais, sobretudo insectos (fig.19), os quais assumem, facilmente um carácter decorativo ao tornarem-se, por vezes, independentes do conteúdo explícito do texto.

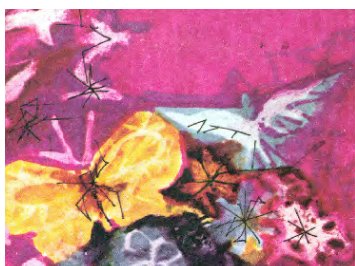


fig.18 A Rainha da
Babilónia
Il. Maria Keil
1962



fig.19 *Histórias de Pretos e de Brancos*
Il. Maria Keil
1960

A representação humana parece retomar a estética neo-realista, embora em formas menos “estampadas”, o que se deve, naturalmente, ao processo de aplicação da cor (menos plana, mais manchada).

Este livro parece ser uma obra de charneira, já que, retomando formas e modos de fazer anteriores, introduz as obras seguintes.



fig.20 A Primavera
é tempo a crescer
Il. Maria Keil
1969



fig.21 Aikai

Com efeito, os quatro livros de 1969, que se seguem (A Primavera é o Tempo a Crescer, O Verão é o Tempo Grande, O Outono é o Tempo a Envelhecer, O Inverno é o Tempo já Velho) são profusamente ilustrados, organizando-se numa sequência de “quadros” que acompanham uma sequência de frases/poemas. Aqui, mantém-se o desenho a pincel, associado a aguadas de cor, definindo os elementos representados. M. Keil introduz, nestes trabalhos uma simplicidade e gestualidade na imagem os quais remetem para a essencialidade do desenho oriental, transformando, pelo menos visualmente, as pequenas frases ilustradas em Aikai (fig.21).



fig.22 O Palhaço Verde
Il. Maria Keil
1963



fig.23 António Areal

Os anos 70 são marcados por um grupo de obras que mantêm uma coerência formal entre si. Esta manifesta-se, nomeadamente, pelo predomínio de um desenho de acentuado pendor lírico, à excepção de *O Pau-de-fileira* (1977), de que falaremos mais adiante.

Partindo de *O Palhaço Verde* (1963) a ilustradora passa a recorrer ao uso sistemático de tramas de linhas paralelas (tanto curvas como rectas) para definir diferentes planos, as quais podem preencher fundos ou modelar figuras e objectos (fig.22).

Esta estratégia, muito marcada temporalmente, pode estar associada ao advento do design gráfico em Portugal, lembrando os exercícios praticados nos cursos de Belas Artes e mesmo iniciados no ensino secundário, pela mão do pintor Rocha de Sousa⁴⁵⁷ o qual se dedicou à elaboração de propostas de ensino valorizadora de um estudo sistemático dos elementos da linguagem plástica, nomeadamente o ponto, a linha e a textura (fig.23). Poderá, também, não ser indiferente à divulgação da POP ART no meio artístico português.



fig.24 O Palhaço Verde
Il. Maria Keil
1963



fig.25 As Botas de Meu Pai
Il. Maria Keil
1977

Assim, as obras *As Botas de Meu Pai* (1977), *O Gato Dourado* (1977), *O Cavaleiro Sem Espada* (1979) e *Joana-Ana* (1981) desenvolverão esses processos, aos quais juntarão outras inovações de ordem técnica, como a estampagem ou a citação de obras de arte integradas em novos discursos figurados, por exemplo a *Primavera* de Botticelli em *O Gato Dourado*, ou uma “*Madona*” renascentista em *As Botas de Meu Pai* (fig.25). Poderá, ainda, identificar-se, neste livro, um registo do espírito de época, na presença de imagens que lembram o grafismo da caricatura de, por exemplo, João Abel Manta (fig.26).

457 Rocha de Sousa veio a sistematizar os seus estudos nos TPU de Desenho para a Área de Artes Plásticas, do 12º ano de Ensino Secundário.

Neste grupo de obras, a ilustradora retoma, de quando em quando a representação de imagens complexas que ilustram simultaneidades de acontecimentos e acções (fig.27).



fig.26: Abel Manta

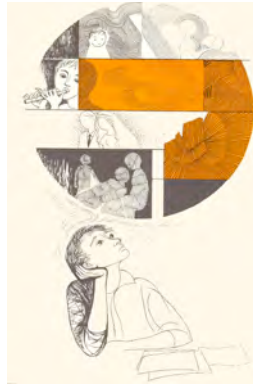


fig.27 As Botas de Meu Pai
Il. Maria Keil
1977



fig.28 O Pau-de-Fileira
Il. Maria Keil
1977

Como foi referido, em O Pau-de-fileira a autora desenvolve um tipo de ilustração único, marcado por uma grande profusão de imagens que interagem energeticamente com o texto, que é da sua própria autoria. Talvez que, a coerência e a unidade aqui pressentidas se deva ao facto de ser uma obra globalmente concebida por M. Keil. É um trabalho em que a autora abandona o lirismo da expressão para ganhar vigor e expressividade. O desenho é basicamente descritivo, apoiando-se a composição em estratégias da comunicação visual que se mostram eficientes. Falamos das repetições de imagens que reforçam a ideia de número ou movimento (fig.28), de sobreposições e transparências que criam ambiguidades espaciais de proximidade ou distância (fig.30), de hiperbolizações de escala que reforçam a importância dos personagens (fig.31), etc.. De novo, aqui, quando representa a figura humana, a ilustradora recorre a fórmulas tradicionais do seu fazer, que não podemos deixar de associar, ainda, a uma estética neo-realista (fig.29).



fig.29 O Pau-de-Fileira
Il. Maria Keil
1977



fig.30 O Pau-de-Fileira
Il. Maria Keil
1977



fig.31 O Pau de-Fileira
Il. Maria Keil
1977

Será este tipo de liberdade que vemos retomado em *Os Presentes* (1979) e *As Três Maçãs* (1988). Nestes livros M. Keil experimenta um trabalho completamente diferente e único na sua obra, sendo, de novo, autora de texto e ilustração.



fig.32 Os Presentes
Autor: Maria Keil
Il. Maria Keil
1988



fig.33 Ceci n'est pas une pipe
Magritte

É uma experiência que se apoia na associação da figura humana desenhada com linha (sobretudo de contorno) com colagens de imagens fotográficas de objectos. O texto, como as falas da BD, surge sempre em balões (fig.32).

A aproximação à BD, já então reconhecida socialmente enquanto forma literária e comunicacional, é evidente, como evidente parece ser a importância, que aqui se reflecte, das técnicas mistas, generalizadas já em todos os géneros artísticos.

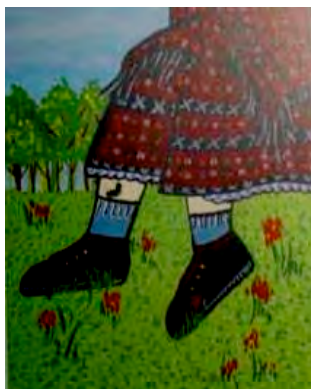


fig.34 A Banhoca da Baleia
Il. Maria Keil
1988

Apesar do conteúdo literário ser singelo, esta representação levanta uma questão que nos parece ser interessante do ponto de vista da reflexão sobre o real e o imaginário e as suas respectivas interferências: ao colocar em presença representações vindas de campos existenciais diferentes faz-nos oscilar entre eles, obrigando-nos a equipará-los de algum modo. Nesta situação paradoxal somos levados a acreditar na real existência dos figurantes, ou a interiorizar a “falsidade” dos objectos mimeticamente apresentados e nomeados no texto que os acompanha, na senda do cachimbo de Magritte (fig.33) e da análise de M. Foucault [...] O desenho [...] do cachimbo, por mais que se faça tão semelhante quanto pode a essa forma que a palavra “cachimbo” designa ordinariamente; por mais que o texto se desenrole sob o desenho com toda a fidelidade de uma legenda num livro erudito: entre eles só pode passar a formulação do divórcio, o enunciado que conteste ao mesmo tempo o nome do desenho e a referência do desenho.

Em nenhum lado há cachimbo⁴⁵⁸.



fig.35 e fig.36 Segredos e Brinquedos
Il. Maria Keil
2000

458 FOUCAULT (1998, pp.33, 34)

Dito de outra forma: o nome não é o nomeado, assim como o desenho não será o “desenhado”, nem a fotografia o fotografado. E é a presença dos três sistemas que, no aparente absurdo, faz surgir essa evidência.

A partir dos anos 90, M. Keil vai desenvolver a diversidade de estilos que experimentou ao longo da sua vida. Não nos parece possível associar entre si as obras *A Banhoca da Baleia* (1988); *O Lado de Cá das Fadas* (1990); *As Cançõezinhas da Tila* (1998) e *Segredos e Brinquedos* (2000).

Deste grupo destacamos a ilustração de *A Banhoca da Baleia* cujos fundos se aproximam mais dos efeitos da pintura (fig.34). *Segredos e Brinquedos*, por seu lado, propõe uma ilustração exclusivamente apoiada no desenho muito simples, de linha, em que se definem planos geradores de espaços que parecem tornar-se contínuos, uniformizando todo o livro (fig.35). É também de salientar nestes casos, as situações em que a representação de objectos se faz pelas marcas que deixam e não necessariamente pela própria imagem, o que confere uma ambiência de abstracção pouco comum na sua obra (fig.36).

2.2 ILUSTRAÇÃO ABSTRACTA GEOMÉTRICA

Maria Keil, em jeito de auto citação, aplica na capa deste livro (*Histórias da Minha Rua*) (fig.37) a mesma solução que havia encontrado para alguns dos seus painéis de azulejos⁴⁵⁹. Aí consegue, através duma fórmula que destaca o plano do fundo para a primeira cena, transformá-lo num “cenário” onde as cenas principais se poderão desenrolar (fig.38). Fá-lo de uma forma simples, abrindo, nas texturas criadas, espaços planos reservados à inserção dos personagens.

459 *Combate de Galos* (cit. em “Maria Keil – Arte Moderna Dentro do Tradicionalismo”, in *Modas e Bordados*, nº2264, 29/6/1955) e *Painel do Refeitório da Colónia de Férias em Palmela* (cit. em “Móveis e Azulejos de Maria Keil”, in , *EVA*, nº1001, Junho 1955).



fig.37 e fig.38 Histórias da Minha Rua
 Autor: Maria Cecília Correia
 Il. Maria Keil
 1953

Deste modo, tanto no Combate de Galos (fig.39), como na capa das Histórias da Minha Rua, consegue um resultado paradoxal: o que está fisicamente atrás, embora psicologicamente lá permaneça, passa visualmente a ser lido como o tema principal.



fig.39 Combate de Galos
 Azulejos
 Maria Keil



fig.40 Painel de azulejos da Avenida Infante Santo
 Maria Keil

Esta solução é completamente diferente da experimentada nos painéis da Avenida Infante Santo, em que existe uma articulação plena entre as “figuras” e o padrão situação que anula a ideia do padrão enquanto fundo das imagens e evita que a composição seja atirada para a planura da bidimensionalidade (fig.40).



fig.41 Farinha Royal

fig.42 Histórias da Minha Rua
 Autor: Maria Cecília Correia
 Il. Maria Keil
 1953



“Maria Keil procurava meios formais possíveis, não um formulário para rentabilizar a efectiva equivalência representativa entre figura e padrão”⁴⁶⁰.

Em *Histórias da Minha Rua*, exemplo que nos importa analisar, ao “abrir um buraco” na parede sugerida, a autora deixa-nos expectantes pela ambiguidade dos limites do que é chão e do que é parede. Simultaneamente torna-nos voyeurs dum interior onde uma menina lê um livro, na sua privacidade. Torna-se, a nosso ver, curiosa a hipótese de que o livro lido é o próprio *Histórias da Minha Rua*, introduzindo-se, assim, uma espécie de metalinguagem em que, se fosse possível ver a capa, a citação se repetiria até ao infinito como acontece no exemplo comum das latas de fermento Royal, que deslumbravam a imaginação das crianças há alguns anos atrás (fig.41).

Neste caso, será ainda de sublinhar a importância da colocação do título e da autoria. O primeiro sobrepõe-se a toda a composição criando um layer em primeiro plano. A segunda, a autoria, regista-se sob a menina, no espaço mais interior. Vemo-nos, assim, perante a presença inequívoca de três planos. Este tipo de solução tem um funcionamento semelhante ao de planos-cortinas que se “sobrearticulam” em efeitos de mobilidade (fig.42). Uma ideia reforçada com o princípio que defende que “o ritmo óptico é de avanços e de recuos na marcação de um espaço em movimento, de um lugar ilusório”⁴⁶¹.

Assim, a menina que lê o livro, fá-lo sentada num cenário que nos revela uma estratégia que, quer pelo desenho de um padrão que parece vibrar pelas distorções intencionalmente executadas, quer por uma mancha plana que contorna a figura, assegura não só a sua independência em relação ao padrão (a sua possibilidade de se inscrever noutro), como também, se constitui como espaço de separação entre eles.

Poderemos, portanto, concluir que a inserção de um padrão geométrico afirmado, funciona, neste caso, como um elemento integrado numa composição o que lhe confere um sentido descritivo, “codificado”. A geometrização não surge, portanto, como um valor autónomo.

460 (PEREIRA, 1989, p. 38).

461 (Pereira, 2004, p.30).

NOVOS DESENVOLVIMENTOS



fig.43 Histórias de Pretos e de Brancos – Histórias da Noite
Il. Maria Keil
1960

A artista realiza apenas um outro exercício enquadrado por uma expressão próxima do abstraccionismo geométrico em *Histórias de Pretos e de Brancos*. Nesta obra a ilustradora executa um separador para *Histórias da Noite* (fig.43) (um subtítulo da obra acima referida) onde o azul escuro serve de fundo a uma composição conseguida pela disposição no pé da página de um conjunto de figuras geométricas (rectângulos e quadrados) e linhas, organizados segundo princípios de horizontalidade e de verticalidade.

Esta composição, apesar de ser única na obra da autora, levanta questões interessantes (as quais não poderemos desenvolver significativamente no âmbito deste trabalho) mas que tornam presente problemáticas que desde sempre acompanharam a análise de obras plásticas. Trata-se, por um lado da leitura da imagem e a tendência gestaltiana de “coisificar” o abstracto (tal como fazemos quando olhamos as nuvens ou o firmamento); por outro lado a da relação da palavra com a imagem. Com efeito, embora esta seja uma questão que nos acompanha desde a antiguidade clássica, torna-se fulcral no Renascimento, nomeadamente com a famosa *Paragone* de Leonardo⁴⁶² e mais tarde sistematicamente desenvolvida por Lessing no seu *Laocoonte*⁴⁶³. Bastar-nos-á, no entanto, referir o exemplo apresentado por M. Butor⁴⁶⁴:

Um triângulo, por exemplo, pode assumir características e propor contextos visuais em função da legenda que lhe for atribuída:

462 *Paragone* é o termo pelo qual se veio a tornar conhecido o debate, entre intelectuais e artistas do Renascimento Italiano, sobre a relação entre os diferentes géneros artísticos. Leonardo da Vinci foi um dos intervenientes que animou e alimentou a discussão, estabelecida, sobretudo, entre Veneza e Florença, defendendo de forma irredutível a supremacia da pintura sobre todos os outros géneros artísticos. Segundo Caire Fargo, citada por Clara Orban, (1997, p.9), as notas dispersas do artista foram compilados e publicados em 1817 por Guglielmo Manzi, tendo então surgido o termo *paragone*, que remete para o facto de Leonardo usar frequentemente o verbo “paragonare” que significa comparar.

463 Lessing escreveu esta obra em 1766.

464 (Butor,1969).



Com efeito, não só a percepção da forma se altera, perante a informação escrita, mas também todo o contexto em que ela se insere, nomeadamente a escala, ou aquilo a que poderemos chamar “atmosfera” da obra.

É o retomar da história do chapéu que se transforma em serpente que comeu um elefante em *O Príncipezinho* de Saint Exupery ⁴⁶⁵.

Com efeito, encontramos-nos perante um caso em que é pela frase que a imagem se torna inteligível, como se fossem as palavras a “ilustrar” a composição visual. Assim, a partir do momento em que lemos *Histórias da Noite* em letras rasgadas a branco, colocadas no topo da página junto do círculo, este torna-se uma lua, transformando-se a composição geométrica, que se desenvolve no pé da página, na silhueta de uma cidade.

2.3. RECURSOS PARA A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO REAL DE ACÇÃO

Como se tem vindo a afirmar, Maria Keil tem a capacidade de propor ambientes interiores e exteriores, rurais e urbanos, muitas vezes perceptíveis apenas pela utilização de alguns elementos figurativos que, quando relacionados entre si, funcionam por sugestão, induzindo uma leitura. Mais, a artista representa individualmente figuras com grande destreza, procurando relacioná-las entre elas (mesmo quando não existem outros referentes espaciais) no sentido de construir um determinado espaço cénico.

A figura humana é desenhada com uma simplicidade mais ou menos pormenorizada, facto que não se prende necessariamente apenas a questões de proximidade ou de afastamento do representado, mas que em certos casos as reforçam.

465 Cit. Projecto de Doutoramento: *A Palavra na Pintura no século XX em Portugal*, de Prudência Coimbra, 2001 (Faculdade de Belas artes de Lisboa).

São esboçadas indumentárias plasticamente niveladas, rostos, pés e mãos cujo detalhe não chega para a representação dos dedos.

Estas imagens e a sua maior ou menor definição prende-se também a opções estéticas, como podemos verificar com a leitura dos quadros E (em anexo) e F (em anexo).

O espaço habitado pelas imagens que a autora cria é partilhado por todas as figuras representadas e organiza-se, na maioria das obras, com um aparente desinteresse da perspectiva.

No entanto, Maria Keil propõe nas suas ilustrações estratégias alternativas ao uso da perspectiva linear. São também estas soluções, mais ou menos criativas, que vêm trazer às suas composições dinamismo e inventividade. Assim, estabelece relações entre os elementos representados recorrendo à proporção, às sobreposições, às relações de valor lumínico, às relações figura/fundo e à forma como se dispõem as imagens na página em relação à mancha gráfica do texto.

Maria Keil faz-se valer destas e de outras estratégias visuais que permitem a acção de uma imagem sobre a imagem sua vizinha⁴⁶⁶, responsabilizando-se e pondo em relevo as relações físicas, psicológicas ou lógicas que se encontram implícitas na obra.

2.3.1. USO DE PERSPECTIVA RIGOROSA

Identificamos no desenho de objectos, de acessórios e mesmo de casas, o domínio das representações axonométricas (como acontece por exemplo em Histórias da Minha Rua (fig.44) e em A Abelha Zulmira (fig.45) e o conhecimento do modo de representar a perspectiva linear, muito embora, por vontade da autora, eles não sejam aplicados com todo o rigor. Por este motivo as ilustrações apresentam-se, sistematicamente, com um aspecto gauche e inocente.

fig.44
Histórias da
Minha Rua
Autor: Maria
Cecília
Correia
Il. Maria Keil
1953



fig.45 A Abelha
Zulmira
Autor: Teresa
Balté
Il. Maria Keil
1987



466 A artista faz-se valer de meios visuais a que Arnheim dedicou o capítulo Herramientas Visuales del Arte incluído na obra Consideraciones sobre la educación artística (1993).

Encontramos exemplos desta situação em *A Primavera é Tempo a Crescer*, onde meninos e meninas brincam num espaço cujo chão envia as linhas paralelas que o definem para um ponto de fuga situado na linha do horizonte (local onde se enfileiram quatro árvores) (fig.46), repetindo o mesmo modo de fazer em *O Outono é Tempo de Envelhecer* (fig.47) e *O Verão é Tempo Grande* (fig.48). Também em *O Pau-de-Fileira* podemos observar o “rigor” necessário para a construção da estrutura de um edifício alto (fig.49).

fig.46 *A Primavera é Tempo a Crescer*
Autor:
Il. Maria Keil
1969

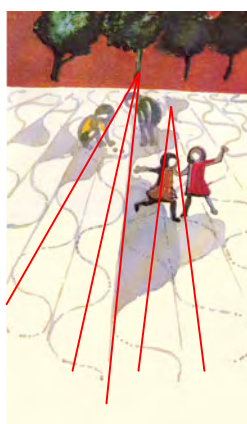


fig.47 *O Outono é Tempo a Envelhecer*
Autor:
Il. Maria Keil
1969



fig.48 *O Verão é Tempo Grande*
Autor:
Il. Maria Keil
1969



fig.49 *O Pau-de-Fileira*
Il. Maria Keil
1977



Para além destas situações, como ficou dito, na generalidade das obras ilustradas pela artista, as imagens vivem muito das estratégias apontadas, criadas no sentido de arranjar um conjunto de soluções alternativas que suprimiram a falta das regras da perspectiva linear, criando uma representação fundamentalmente expressiva da realidade.

2.3.2. OUTRAS ESTRATÉGIAS

A ilustradora, ao optar pelo abandono quer da representação rigorosa, quer dos cânones da anatomia, quer do uso da perspectiva, optou por uma expressão de índole poética e sentimental, sem nunca distorcer a realidade.

Sistematizando, Maria Keil, como já se disse recorre a processos de sobreposições (que já tinha ensaiado no teatro), de alterações de escala (dimensão), de relações figura/fundo ou de valores lumínicos e de um maior ou menor grau de pormenorização do desenho, através dos quais consegue estabelecer relações causais, temporais e espaciais entre os personagens e entre os personagens e os objectos que os circundam.

Mais ainda, por exemplo, em *O Palhaço Verde*, Maria Keil consegue uma expressão depurada, abandonando o tipo de representação de figuras isoladas, na ausência de ambientes cénicos, para enveredar por um tipo de “estruturação de linhas que modelam formas, aparentemente abstractas (herança modernista) que, por sua vez, representam inventivos cenários onde habitam os ‘heróis’”⁴⁶⁷ das histórias (fig.50). Esta fórmula também é utilizada, por exemplo, em *Segredos e Brinquedos*, onde algumas linhas dão forma, não só, às cordas de um baloiço, como descrevem o seu trajecto no espaço, ficando registado na página o seu vai-e-vém. Maria Keil resolve deste modo engenhoso e criativo também a representação do movimento (fig.51).



fig.50 *O Palhaço Verde*
Il. Maria Keil
1963



fig.51 *Segredos e Brinquedos*
Il. Maria Keil
2000

467 (Modesto, 2000, p.11).

a) Colocação dos elementos visuais na página

Uma das estratégias de comunicação visual para a resolução da composição espacial, no sentido de transmitir profundidade e relações dinâmicas entre as diferentes ilustrações de cada história, é a cuidadosa colocação dos personagens na página em relação ao texto (esta foi uma situação que já tivemos oportunidade de estudar no momento em que falámos da relação entre a mancha de texto e a imagem).

Por exemplo, em História do Chico e da Angelina, estes são colocados no canto superior esquerdo da página (recortando o texto) (fig.52). Maria Keil consegue, astuciosamente, fazer-nos sentir a observá-los à distância, como se os personagens se encontrassem num horizonte longínquo.

Também em A Noite de Natal a artista coloca a Joana no fundo da página e os pais no topo, levando-nos, pela mesma razão, a sentirmo-nos parados perto de Joana a observarmos os pais que saem para a Missa do Galo (fig.53).

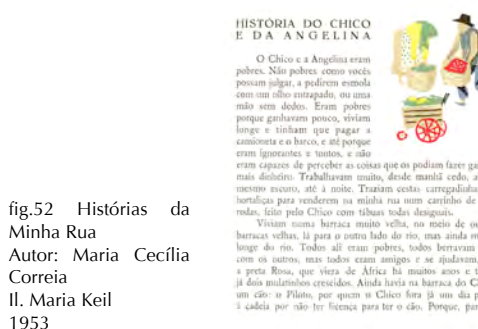


fig.52 Histórias da Minha Rua
Autor: Maria Cecília Correia
Il. Maria Keil
1953

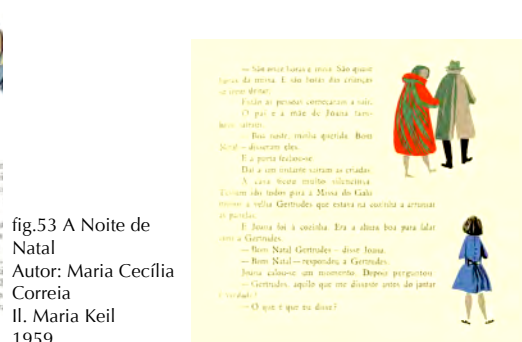


fig.53 A Noite de Natal
Autor: Maria Cecília Correia
Il. Maria Keil
1959

Em Histórias de Pretos e de Brancos, ainda, um amontoado de louças são expostas num chão sugerido pelo plano do corpo do texto e ao fundo, lá ao longe, por cima da mancha gráfica composta pelo texto, pessoas e tendas espalham-se no horizonte simulando o movimento e a agitação natural das feiras (fig.54).

Este tipo solução é recorrente em todas as obras ilustradas por Maria Keil em que mancha de texto e imagem interagem de alguma forma.



fig.54 Histórias de Pretos e de Brancos
Il. Maria Keil
1960

b) Sobreposição

Na tentativa de resolução do problema da representação da profundidade, Maria Keil experimentou a sobreposição de imagens na expectativa de criar uma solução eficaz⁴⁶⁸. Este é um processo que coloca os personagens em diferentes planos conforme estão mais perto ou mais afastados do leitor.

Assim, a Angelina encontra-se mais afastada do leitor e o Chico e o seu carrinho (Histórias da Minha Rua) encontram-se em primeiro plano (fig.55).



fig.55 Histórias da Minha Rua – História do Chico e da Angelina
Autor: Maria Cecília Correia
Il. Maria Keil
1953



fig.56 As Três Maças
Autor: Maria Keil
Il. Maria Keil
1988

Esta solução foi experimentada, também, em Os Presentes e em As Três Maças. É interessante perceber que não existindo relações lógicas de proporção entre figuras e acessórios, Maria Keil consegue, nestas duas histórias, somente pela sobreposição de imagens, criar a noção da existência de planos. Um que está mais próximo de nós e outro que se encontra mais afastado (fig.56) e (fig.57).

468 Conversa com Maria Keil em 26 de Março de 2004.

Por conseguinte, em 24 das obras que constam no quadro B (em anexo) podemos encontrar a sobreposição como recurso gráfico indicador da profundidade do espaço representado.

fig.57 Os Presentes
 Autor: Maria Keil
 Il. Maria Keil
 1979



fig.58 O Pau-de-Fileira
 Il. Maria Keil
 1977

fig.59 O Pau-de-Fileira
 Il. Maria Keil
 1977



c) Dimensão

A artista, por vezes, transmite a sensação de profundidade, cumprindo a lógica da cultura Ocidental de que percebemos (no espaço que o nosso campo visual apreende) o que está mais afastado de um tamanho, aparentemente, mais reduzido do que o que tem na realidade (fig.60). Nalgumas das suas obras, portanto, esta forma ocidental de representar é aplicada mantendo-se uma relação natural das diferentes dimensões que os elementos representados apresentam, tendo em consideração a distância a que se encontram uns dos outros.

fig.60 Histórias da Minha Rua
 Autor: Maria Cecília Correia
 Il. Maria Keil
 1953



Deste modo, em *O Pau-de-Fileira*, o gato que observa a construção do prédio é mais pequeno do que os trabalhadores e do que as estruturas que irão servir de cofragem ao betão, numa proporção que tem em conta a distância a que todos estes elementos se encontram na página (princípio da perspectiva) (fig.58).

Verifica-se no entanto, que em alguns momentos a artista recorreu a uma outra regra que aos nossos olhos concretiza um outro ponto de vista, culturalmente diferente, mas igualmente inteligível. Referimo-nos ao uso da representação medieval que, leva a organizar a realidade segundo uma hierarquia imposta pela importância do que é representado.

Como consequência do uso deste tipo de representação, também em *O Pau-de-Fileira*, gatos enormes observam um conjunto de homens que fazem lembrar formigas (fig.59). Por outro lado, podemos considerar estar perante uma inversão das regras básicas da perspectiva linear: o observador é colocado atrás do plano do quadro, ou seja, situa-se, afectivamente, próximo do ponto de vista dos bichanos. Assim, se torna, paradoxalmente, coerente a forma como está representada a cena.

Segundo dados observáveis no quadro B (em anexo), Maria Keil utiliza a variação da dimensão dos elementos representados em 19 obras, para concretizar composições com carácter mais emotivo. A artista cria, portanto, composições que se aproximam da realidade, recorrendo quer a uma representação da profundidade (perspectiva linear) mais ocidentalizada, quer a formas mais simbólicas de representação (perspectiva Oriental).

d) Pormenorização do desenho

Maria Keil recorrendo à pormenorização do desenho, criou, mais um código que lhe permite sugerir, por vezes, a profundidade do nosso campo visual. Tal verifica-se, pelo menos, em 7 das obras⁴⁶⁹.

469 *Histórias da Minha Rua, História de um Rapaz, O Inverno é Tempo já Velho, O Outono é Tempo a Envelhecer, a Primavera é Tempo a Crescer.*

fig.61 Histórias da
Minha Rua –
História do Chico e
da Angelina
Autor: Maria
Cecília Correia
Il. Maria Keil
1953



fig.62 O Inverno
é Tempo já
Velho
Il. Maria Keil
1969



fig.63



fig.64 As Cançõezinhas
da Tila
Autor: Matilde Rosa
Araújo
Il. Maria Keil
1998



Verificamos na análise do quadro E (em anexo), que em 24 obras a artista representa os rostos pormenorizados e em outras 14, rostos que funcionam como uma mancha única sem o esboço de qualquer tipo de pormenor (fig.61). Também é curioso o facto de em 23 obras as bocas e os olhos serem pelo menos esboçados. Em 24 obras os personagens surgem representados com pés e, apenas, em 9 sem eles. Em 25 livros as mãos são pormenorizadas distinguindo-se os dedos e em 16 os pés são representados em silhueta.

No entanto, ao analisarmos os dados do quadro E (em anexo) podemos constatar, como já foi referido, que nem sempre os pormenores mais ou menos definidos significam uma relação directa com a intenção de representação da profundidade na composição (fig.62). Por vezes a opção passa meramente por decisões pertencentes ao foro da estética ou a simbologias gráficas pessoais, como nos parece ser o caso da (fig.63) em que, apesar das duas personagens se encontrarem no mesmo plano apresentam níveis de pormenorização completamente diferentes: como se a figura materna fosse universal e, por isso, não precisasse de rosto.

A indumentária dos personagens é bem definida apenas em 9 dos livros ilustrados e em 19 a roupa surge apenas sugerida (fig.64).

e) Valor lumínico

Na obra de Maria Keil, a relação entre superfícies claras e superfícies escuras, não só para nos levar a perceber a profundidade na composição, como também, a introduzir valores lumínicos, traduzidos nas sombras próprias e nas sombras projectadas (fig.65) dos objectos e personagens das diferentes histórias (sugerir volumetrias, não deixa de remeter para a representação da profundidade de campo).



fig.65 Histórias da Minha Rua
Autor: Maria Cecília Correia
Il. Maria Keil
1953



fig.66 Histórias da Minha Rua
Autor: Maria Cecília Correia
Il. Maria Keil
1953

Por conseguinte, o que está mais afastado não apresenta necessariamente um tom mais escuro e vice-versa. Maria Keil trabalha de forma expressiva as sombras, que ora representa através de manchas aguadas, ora através de tramas de linhas cujo aspecto pode assumir um formas mais geométrica (fig.66) ou mais orgânicas.

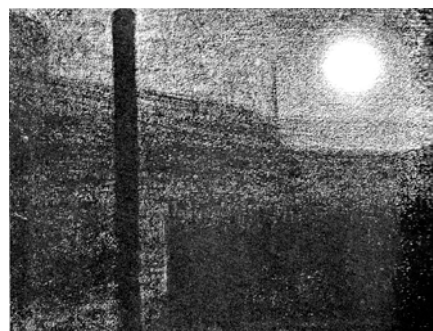
A segunda parte do livro — Histórias de Pretos e de Brancos — trata de Histórias da Noite, uma espécie de segundo rosto da obra (uma vez que as opções formais mudam radicalmente). Aqui, a utilização de manchas claras e de manchas escuras servem o propósito da ilustradora de traduzir o espaço de acção privado de luz (fig.67). Uma vez que todas as histórias narradas falam da personificação da noite, do sonho e da amizade assumida pela Lua (que surge representada em todas as ilustrações por um círculo branco recortado do negro da noite), a totalidade das imagens definem-se pelo preto da tinta e pelo branco da página (como se a luz da lua fosse a única possibilidade de iluminação, capaz de nos fazer distinguir formas e silhuetas).

Fig.67 *Histórias de Pretos e de Brancos – Histórias da Noite*
Il. Maria Keil
1960



Deste modo, Maria Keil encontrou soluções gráficas delicadas e muito expressivas para resolver os problemas da falta de iluminação. São as manchas de tinta preta que invadem as páginas deste capítulo, personificando os avanços da noite que vai cobrindo tudo com o seu manto negro. Apenas alguns feixes de luz nos deixam perceber personagens e alguns espaços. Estas aberturas em branco adquirem um valor superlativado, pois funcionam como clarões que iluminam todas as cenas, um pouco à moda de Seurat (fig.68) nos seus desenhos a carvão. Um princípio de representação que se coaduna perfeitamente com um modo de fazer da artista que busca na generalidade das suas obras a representação do essencial (aqui conseguida pela simplificação provocada pela natural ausência de luz).

fig.68 *Usines sous la Lune*
Seurat
1883



f) Figura/fundo

Os jogos gráficos explorados ao nível da imagem com a sobreposição de planos, remetem-nos para o tipo de solução que permite articular a forma e o fundo de uma maneira mais dinâmica e completa, o que funcionou plenamente em composições que a artista fez em azulejos e na capa de Histórias da Minha Rua (sobre as quais já tivemos oportunidade de tecer algumas considerações) (fig.69).



fig.69 Histórias da Minha Rua
Autor: Maria Cecília Correia
Il. Maria Keil
1953



fig.70 Histórias de Pretos e de Brancos
Il. Maria Keil
1960

Forma e fundo asseguram, em Histórias de Pretos e de Brancos, uma certa cumplicidade no sentido de garantir que a composição final não se apresente como um conjunto de figuras estáticas “agarradas” a um fundo que as aprisiona para sempre na bidimensionalidade da folha de papel

Assim, a vibração provocada pelas sobreposições de planos (fig.70) possibilita que as figuras se desprendam do fundo para circular livremente por toda a obra. Este é o princípio que permite que, por exemplo, as borboletas da folha de rosto de Histórias de Pretos e de Brancos batam as asas para nos acompanhar ao longo de todo o livro (fig.71).



fig.71 Histórias de Pretos e de Brancos
Il. Maria Keil
1960

Consideramos igualmente interessante o facto de em todas as histórias deste livro, à excepção do capítulo Histórias da Noite, Maria Keil representar a figura humana em espaços cénicos definidos por alguns elementos e objectos, que são complementados por um fundo ocre que procura simular a areia e/ou a terra quente de um local árido e seco (provavelmente África).

Este tipo de atitude foi adoptada, por exemplo, em *Os Gatos Vadios da Ilha* (fig.72), onde as linhas negras, que desenham as figuras, as levam a habitar um espaço que se sente e materializa também pela existência desse fundo, uma vez que é ele que serve de suporte a objectos, a pedras e a plantas, bem como aos meninos, pertencentes à narrativa.



fig.72 Histórias de Pretos e de Brancos
Il. Maria Keil
1960

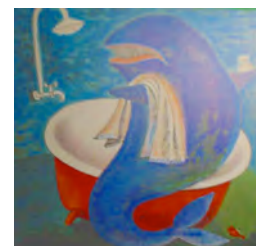


fig.73 A Banhoca da Baleia
Il. Maria Keil
1988

Em *A Banhoca da Baleia* a autora torna a recorrer ao uso de um fundo. Verificamos que nesta ilustração ele está condicionado pelo tipo de espaço que se quer caracterizar. Assim, se a acção desenrola no solo, a artista cria uma mancha verde, sobre a qual, a relva irá ser desenhada; se se tratar de água, a mancha será azulada, aí ela sobreporá o desenho de ondas (fig.73).

Podemos, portanto, afirmar que somente em *Histórias da Minha Rua*, em *Histórias de Pretos e de Brancos* e em *A Banhoca da Baleia*, Maria Keil recorre à colocação de um fundo que acaba por definir os respectivos “cenários”.

2.4. MATERIAIS E TÉCNICAS UTILIZADAS

O quadro C (em anexo) permite-nos concluir a importância que o desenho adquiriu na obra ilustrada de Maria Keil e ainda verificarmos, também, que a

ilustradora combina, na maioria das obras que realiza, a linha com outros elementos de comunicação visual.

Assim, nas três primeiras obras que ilustra (Histórias da Minha Rua, A Noite de Natal e Histórias de Pretos e de Brancos), a artista utiliza o pincel para desenhar a guache e tinta da china as personagens, os acessórios e os ambientes. Consegue, deste modo, uma expressão que vive de manchas rígidas de cor plana que, mesmo quando esta representa a sombra, não dispensa a linha (traçada a pincel ou a caneta de ponta fina), mais ou menos espessa, ou mais ou menos modelada, para ajudar a definir volumetrias (fig.74), (fig.75) e (fig.76).

Em Histórias da Minha Rua o lápis de cor foi usado para reforçar a definição de pormenores (como acontece no rosto da menina que é apresentada na capa deste livro).



fig.74 A Noite de
Natal
Il. Maria Keil
1959



fig.75 A Noite de
Natal
Il. Maria Keil
1959



fig.76 Histórias de Pretos e de Brancos
Il. Maria Keil
1960

O Livro de Marianinha, deu particular prazer a Maria Keil ilustrar⁴⁷⁰, uma vez que teve a oportunidade de criar técnicas novas. Usou o papel mata-borrão e outros materiais que possibilitaram a obtenção de manchas e de transparências insólitas (infelizmente os desenhos originais perderam-se, disse-nos angustiada em entrevista na sua casa do Bairro Alto, em Março de 2004).

Neste livro, Maria Keil consegue quebrar um pouco a rigidez das obras anteriormente referidas, com um desenho que procura nas aguadas (através de aguarelas ou de aguadas de guache) uma maior fluidez (fig.77). Ainda nesta obra, embora de forma discreta, a ilustradora utiliza o desenho traçado com caneta de ponta fina ou com pena para melhor definir as figuras (fig.78) e (fig.79).

Outro grupo de histórias, pertencentes à colecção Grande Roda, também foi ilustrado recorrendo à técnica do guache. Nestas obras, a cor é importante e o desenho é executado a pincel numa gama de tons neutralizados (fig.80).

fig.77 O Livro da Marianinha
Autor: Matilde Rosa Araújo
Il. Maria Keil
1998



fig.78 O Livro da Marianinha
Autor: Matilde Rosa Araújo
Il. Maria Keil
1998



fig.79 O Livro da Marianinha
Autor: Matilde Rosa Araújo
Il. Maria Keil
1998



fig.80 O Outono é Tempo a Envelhecer
Il. Maria Keil
1969



470 Conversa com Maria Keil em 26 de Março de 2004, Lisboa

Estas ilustrações criadas através de linhas desenhadas e “domadas” a pincel, que serpenteiam as páginas dos livros, para formar as copas das árvores ou para sugerir nas personagens as vibrações características do seu movimento natural, as suas sombras próprias e projectadas, bem como para as caracterizar física e psicologicamente (fig.80).

A tinta aguada permite à artista criar manchas que, quer pela sua cor, quer pela sua forma, nos fazem sentir a brisa do ar, a sombra das árvores e a terra do pinhal (fig.81).



fig.81
Il. Maria Keil
1969

A prevalência do desenho é mais uma vez afirmada em A Abelha Zulmira pela expressividade conseguida através de um registo quase caligráfico onde a cor marca presença em aguadas que apenas conferem coloração a determinados pormenores das cenas narradas (definindo um plano de afectos e de magias que fazem as pequenas felicidades quotidianas) (fig.82).

Teresa Balté refere-se às ilustrações para a sua história como “belos ramos de nespereira aguarelados, uma abelha irrequieta (fig.83) e ... centenas de formigas definindo padrões negros brilhantes, aglomerando-se em movimentos gráficos, traçadas a tinta-da-china com uma infinita paciência”⁴⁷¹.



fig.82 A Abelha Zulmira
Autor: Teresa Balté
Il. Maria Keil
1987



fig.83 A Abelha Zulmira
Autor: Teresa Balté
Il. Maria Keil
1987

471 (Balté, 2004, p. 20).

Tramas de linhas e maiores concentração ou dispersão de pontos (desenhados com caneta de ponta fina preta) definem ambientes e contrastam com as aguarelas que vão iluminando a paisagem, o móvel da sala ou as diferentes camadas do subsolo (fig.84).

fig.84 A Abelha Zulmira
Autor: Teresa Balté
Il. Maria Keil
1987

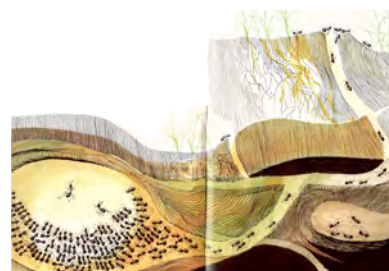


fig.85 A Rainha da Babilónia
Il. Maria Keil
1962



Em A Rainha de Babilónia podemos verificar que o uso de tinta-da-china com aparo e pincel (fig.85), conduz a uma representação de personagens de expressão muito dura, num retorno a um sentido estético próximo do neo-realismo, característico de Histórias da Minha Rua.

Pode ainda considerar-se que o espírito sentencioso e pesado das histórias e das imagens que as ilustram é reforçado pelo desenho a preto e branco, que “aparentemente” parece querer recuperar o espírito moralista e conservador dos contos tradicionais. A artista utiliza, portanto, um desenho sintético, de contornos negros e de sombras traduzidas por manchas aguadas e/ou tramas de linhas que acompanham o recorte das figuras representadas. Desta forma, propõe um tipo de percepção que extravasa os limites da apreensão semiológica, para, mobilizar esquemas perceptivos capazes de fomentar interacções entre as imagens apresentadas e os sistemas cognitivo e afectivo dos leitores, constituindo-se como poderosas ferramentas que operam no tecido social.

Da forte empatia existente entre Matilde Rosa Araújo e Maria Keil nascem formas cúmplices que marcam um tipo de desenho que torna possível um reconhecimento

quase imediato de uma estética comum a todas as obras criadas por esta parceria. Por isso elas serão associadas na nossa análise. Assim, ser-nos-á possível distinguir formas e características comuns a todas elas, abrindo exceção à obra *O Palhaço Verde*, pela utilização diferenciada da cor (embora, desligada de qualquer exuberância, a cor aparece em manchas definidoras de espaços ou em pormenores fulcrais na definição dos personagens (fig.86). As qualidades do desenho realizado com pena e tinta-da-china preta, no entanto, continuam a salientar-se na definição da ilustração).



fig.86 *O Palhaço Verde*
Autor: Matilde Rosa Araújo
Il. Maria Keil
1973



fig.87 *As Botas de Meu Pai*
Il. Maria Keil
1977



fig.88 *O Gato Dourado*
Il. Maria Keil
1977

fig.89 O Cavaleiro sem Espada
Il. Maria Keil
1979



As Botas de Meu Pai (fig.87), O Gato Dourado (fig.88) e O Cavaleiro sem Espada (fig.89) também apresentam cor, no entanto, ela surge discreta, numa paleta que na maioria das vezes não oferece mais do que dois tons.

Caracterizam-se portanto, estas obras, pela predominância de um deslumbrante desenho a preto e branco realizado a tinta-da-china. O uso da cor serve, nos casos acima referidos, para salientar alguns planos da composição ou para ajudar a melhor definir personagens, como é o caso do Palhaço Verde.

Deverão ser, ainda, tidas em conta as formas lineares, enquanto elementos plásticos a considerar na definição da estética das obras deste grupo.

Dezenas de linhas enfileiram-se e movem-se de um lado para o outro do desenho, sugerindo padrões de efeito óptico vibrante pela densidade e ondulação.

fig.90 História de um Rapaz
Il. Maria keil
1963





fig.91 O Cantar da Tila
Il. Maria Keil
1967

As ilustrações para obras como História de um Rapaz (fig.90), O Cantar da Tila (fig.91), O Gato Dourado, As Botas de Meu Pai, O Cavaleiro sem Espada, Joana Ana (fig.92), Segredos e Brinquedos (fig.93) e O Palhaço Verde, que associam de uma forma ou de outra os elementos citados (cor; linhas, de diferentes expressões; manchas) são, portanto fruto de uma relação madura entre as técnicas, o fazer e os conceitos estéticos subjacentes a esse fazer, que a autora, na altura conseguia já ter, e mostram-no-la segura e liberta de preconceitos e de estereótipos.



fig.92 Joana Ana
Il. Maria Keil
1981



fig.93 Segredos e
Brinquedos
Autor: Matilde Rosa
Araújo
Il. Maria Keil
2000

Veja-se, por exemplo, que as tramas de linhas negras modelam formas às quais sucedem estruturas orgânicas as quais, por sua vez, constroem composições de carácter narrativo. São estas tramas de linhas as responsáveis pela criação de contrastes propostos pela manipulação dos pontos de luz (minuciosamente pensados para que a dramatização das cenas seja mais eficaz) e pela maior ou menor definição de elementos que definem os personagens. Assim, um conjunto de “fios” desenrolam-se em catadupa e vão abraçando todas as figuras por onde passam (fig.94).



fig.94 *O Cantar da Tila*
Autor: Matilde Rosa Araújo
Il. Maria Keil
1967

Passando a uma análise mais detalhada das obras, referimos que em relação ao primeiro livro de Matilde Rosa Araújo ilustrado por Maria Keil, Santos (2004) refere: “Em *O Cantar da Tila* (1967), de Matilde Rosa Araújo, o traço de Maria Keil alonga-se em arabesco contínuo e gracioso, envolve as delicadas figuras de adolescentes e, creio, a perfeita sintonia entre o texto e a ilustração fazem deste um dos mais belos livros até hoje publicados em Portugal”⁴⁷².

Acrescentaríamos que é também esse mesmo “rodopiar” de linhas que dá forma à barriga “redonda” de uma vizinha da Tila que espera um filho e se mostra, vaidosa, a todos que passam perto da sua varanda, no poema *A Arca Maravilhosa* (fig.95).



fig.95 *O Cantar da Tila*
Autor: Matilde Rosa Araújo
Il. Maria Keil
1967

Uma análise atenta de *O Palhaço Verde*, leva-nos a concordar com as palavras de António Modesto⁴⁷³, ao observarmos que só conseguimos perceber o circo e a sua envolvimento graças a um conjunto de linhas negras que expressivamente se

472 (Santos, 2004, p.10)

473 Malasartes nº 2, p. 9

agrupam para erguer a tenda, para montar as bancadas e nelas sentar o público, para prender os baloiços destinados às actuações dos trapezistas e para delimitar o espaço da arena onde o espectáculo deslumbra.

Alguns planos de cor (aplicados a guache) vêm reforçar a importância de certas figuras e colorir um pouco a lona que cobre tão complexa estrutura. É também sua responsabilidade, dirigir e comandar a posição das “luzes da ribalta”, de que é exemplo a composição em que, Maria Keil movendo apenas um foco de luz, coloca em destaque a menina equilibrista que percorre a arena no dorso de um cavalo numa corrida desenfreada. Aqui o desenho parece “desmanchar” as linhas da sua estrutura, para propor a “desmaterialização” do cavalo pela alta velocidade que atingiu.

Deste modo, Maria Keil ensaia o uso da cor, não deixando de lhe associar as referidas tramas de linhas que, para além de reforçarem a ideia de claro-escuro, são também responsáveis pela modelação e definição de espaços.

A expressão acentuada pela geometria das manchas translúcidas, permite-nos ver as personagens das histórias através de uma espécie de cortina ou de plano que é simultaneamente cenário e elemento gráfico de união do espaço cénico da folha (fig.96).

O Gato Dourado (fig.97) e As Botas do Meu Pai (fig.98) são duas histórias que encontram a sua expressão no meio do entrelaçado de linhas que formam padrões, metamorfoseando-se para ser relva ou nuvens arrastadas pelo vento, ou para ser vibração do brilho das jantes de uma bicicleta que roda vezes sem conta a uma velocidade estonteante. São linhas criadas pela força dos pedais, que a menina move para incutir velocidade à sua bicicleta⁴⁷⁴.

Em As Botas do Meu Pai, Maria Keil utiliza um esquema parecido com o das linhas que usa em O Gato Dourado para formar um padrão, que se vai assumindo enquanto mar, cabelo, raios de sol, ou enquanto mera sombra de personagens que estão presentes na folha, apenas, pela representação da sua silhueta. Assim se formam tramas executadas pelas linhas negras que a artista traçou, paralelas umas às outras, mas que, com facilidade mudam a sua direcção, posicionando-as em diferentes sentidos.

474 [Uma menina pegou] “na sua bicicleta e começou a correr pelo quintal. As rodas da bicicleta, muito brilhantes, muito depressa, rodando ao sol”. [A menina pedalou vezes sem conta debaixo do sol] “a fazer luz da sua tristeza” (Araújo, 1977)

fig.96 O Palhaço Verde
Autor: Matilde Rosa Araújo
Il. Maria Keil
1973



fig.97 O gato Dourado
Il. Maria Keil
1977



fig.98 As Botas de Meu Pai
Il. Maria Keil
1977



A esta trama de linhas, vêm juntar-se planos de cor aplicadas a guache com pincel. Uma estratégia gráfica que foi utilizada posteriormente nas ilustrações de *O Pau-de-Fileira* (1977).

O poder das imagens reside num modo de fazer repleto de movimento e poesia. Por isso, o seu desenho nos impressiona e nos comove, apresentando a simplicidade da vida através de soluções encontradas para resolver formalmente os problemas levantados pela narrativa.

A ilustradora experimenta a colagem em três obras — Os Presentes (1979) e a As três Maças (1988) — onde as combina de uma forma surpreendente com o desenho quase exclusivamente de contorno para definir os personagens e os elementos representados (fig.99) e (fig.100).



fig.99 Os Presentes
Autor: Maria Keil
Il. Maria Keil
1979



fig.100 As três maçãs
Autor: Maria Keil
Il. Maria Keil
1988

Estes dois exemplos funcionaram como uma alavanca impulsionadora da exploração de colagens em contextos muito mais pictóricos, conseguidos e experimentados em As Canções da Tila (fig.101).

Por conseguinte, este livro, pela sua dimensão pictórica, dilui a ideia do desenho quase monocromático e de contorno ou quase exclusivamente de contorno. No entanto, quer a ilustração não seja predominantemente desenho ou predominantemente pintura a artista mantém a coerência da intenção da sua representação ser sensível a valores construídos de singularidades (fig.102).

Neste livro, Maria Keil experimenta técnicas mistas, associando a aguarela, a colagem, os lápis de cera e de grafite. E são estes os elementos que dão forma ao que é vital, num modo de fazer a que a artista nos familiarizou desde o início da sua actividade — a simplicidade quotidiana.

Digamos que escrever e desenhar para as crianças poderá ser uma forma de evasão motivada pelo “prazer de brincar com a fantasia”⁴⁷⁵ e é com base neste pressuposto que Maria Keil ilustra na década de 80 — A Banhoca da Baleia — onde experimenta uma nova forma de expressão no campo da ilustração.

fig.101 As Cançõezinhas da Tila
Autor: Matilde rosa Araújo
Il. Maria Keil
1998



fig.102 As Cançõezinhas da Tila
Autor: Matilde rosa Araújo
Il. Maria Keil
1998



Abandonando temporariamente os registos através de um desenho executado essencialmente com linhas pretas, planos de cor e algumas aguadas, em A Banhoca da Baleia, escrita em 1988 por Alexandre Honrado, a artista executa um conjunto de imagens mais pictóricas do que as anteriores (e que vêm um pouco na sequência das experiências que vinha desenvolvendo desde As Cançõezinhas da Tila), num registo que, pela forma, a cor e o arranjo gráfico, a tornam pioneira e singular, afastando-a de qualquer comparação com outras obras por si ilustradas até à data.

Não podemos deixar de referir o modo como se articulam, livro, cassette e capa. Em conversa com a artista na sua casa do Bairro Alto, a autora mostrou-nos o livro dizendo “este livro deve ter sido caríssimo, tem uma cassette de música e a encadernação é muito boa. [Ao contrário do que aconteceu com os trabalhos realizados até à data, em que era ela própria a pensar e a decidir sobre o arranjo gráfico], neste eu já sabia os locais onde podia ilustrar, tive acesso ao estudo gráfico, por isso já sabia quais eram os locais destinados a mim”. [Talvez o facto de estar em jogo, na produção desta obra, um grande número de variáveis, sobre as quais Maria Keil não tinha o controle, levou-a a fazer o seguinte comentário]: “Não gosto muito deste desenho que fiz, parece-me muito confuso”.

475 “Uma maneira de produzir alegria e beleza, divertimento, ensinando, dando aos outros uma parte da nossa carga de fantasia e às vezes, até de afecto” (Keil, 1980, p. 5).

Prisioneiro nas camadas de tinta que Maria Keil usou para cobrir de mar o nosso campo visual, está um inquestionável conhecimento fruto das suas recentes descobertas e aprendizagens, levadas a cabo desde a viagem que empreendeu pela Europa.

Este facto é, provavelmente em conjunto com o que dissemos atrás, o responsável pelas opções formais que a artista assumiu para este trabalho, afastando-nos do tipo de expressão a que nos havia habituado até ao início dos anos 80.

Assim, as pinceladas de guache azul espalham-se diante do nosso olhos e propõem-nos um fundo com matéria e textura que, sugerindo a ondulação marítima, nos faz navegar nas páginas do livro (fig.103).

A Banhoca da Baleia é, de todas, a obra que mais se distingue formal e esteticamente. Neste trabalho o fulcral não é o desenho, mas sim a mancha de cor, a pintura. É a pincelada que comanda as formas e até mesmo os fundos, das quais é excluído o desenho de contornos negros a que nos havia habituado em todas as obras ilustradas por si ilustradas (fig.104).

Podemos concluir quanto ao uso de técnicas e materiais, que na totalidade das obras ilustradas para a infância a linha marca presença e que a mancha surge apenas em 18 obras.

Em 15 livros constatamos que Maria Keil optou por composições monocromáticas ou a preto e branco (em alguns deles existem algumas páginas em que a cor invade timidamente o nosso campo visual). Talvez por este facto se justifique o uso de tinta da china em 18 das obras estudadas.



fig.103 A Banhoca da Baleia
Autor: Alexandre Honrado
Il. Maria Keil
1988



fig.104 A Banhoca da Baleia
Autor: Alexandre Honrado
Il. Maria Keil
1988

No entanto, o guache marca a sua presença em 15 livros, mesmo que em alguns deles, tal aconteça de uma forma muito tímida (como já tivemos oportunidade de mencionar).

O Lápis de cor, o lápis de cera e a caneta de feltro (aplicada originalmente nas janelas dos envelopes), surge, cada um deles, apenas numa obra. O Primeiro em Histórias da Minha Rua, o segundo em As Cançõezinhas da Tila e o terceiro em Anjos do Mal.

Por conseguinte, quer as ilustrações surjam com base num desenho descritivo, executado com pena e tinta-da-china, quer surjam em manchas aguadas de guache, impera (na obra de Maria Keil) um modo de fazer que essencialmente valoriza liberdades de expressão, liberdades para o crescimento infantil, liberdades para os sentimentos, liberdades para as emoções.

2.5. ANÁLISE GRÁFICA E COMPOSIÇÃO DE PÁGINA

Maria Keil elabora uma maquete de *Histórias da Minha Rua* com as dimensões de 230x200mm onde ensaia, a tinta da china e a guache, as ilustrações que vieram a tornar emblemático este projecto (não só pelo facto, já referido, de ser a primeira dedicada às crianças, mas também pelas soluções gráficas apresentadas).

Assim, a artista vê, nesta obra, a possibilidade de ensaiar diferentes propostas de colocação de texto na página de modo a tirar maior partido da relação formal e/ou de sentido entre texto (mancha gráfica) e imagem (ilustração).

Ao desenvolver este tipo de trabalho na área gráfica, Maria Keil vai garantindo, discretamente, pelo pioneirismo, a sua presença no contexto do modernismo português.

Como produto desta pesquisa, resultou um livro trabalhado segundo tipologias que vão sendo chamadas à boca de cena conforme as intenções comunicativa e estética da autora. Assim, podemos enumerar, nesta obra, oito esquemas possíveis a que Maria Keil foi recorrendo, de forma mais ou menos sistemática, durante toda a sua carreira de ilustradora (como comprova o quadro A, em anexo): 1) imagem no topo da página e texto no pé da página (imagem/topo – texto/pé); 2) imagem no pé da página e texto no topo da página (imagem/pé – texto/topo); 3) texto sem imagem (só texto); 4) imagem que contorna a coluna de texto (simulando um meio caixilho) (imagem 1/2 caixilho) ; 5) texto que contorna uma imagem (simulando um meio caixilho) (texto 1/2 caixilho); 6) imagem separada do texto (ocupam páginas diferentes) (só imagem); 7) imagem intercalada com o texto (texto/imagem/texto); 8) Imagem e texto colocados em duas colunas verticais na mesma página (texto e imagem coluna).



Fig.1 Histórias da Minha Rua
História da Rosa



Fig.2 Histórias da
Minha Rua
História da Rosa

HISTÓRIA DO CHICO E DA ANGELINA

O Chico e a Angelina eram pobres. Não pobres como vocês possam julgar, a pedirem esmola com um olho entapado, ou uma mão sem dedos. Eram pobres porque ganhavam pouco, viviam longe e tinham que pagar a camioneta e o barco, e até porque eram ignorantes e tolos, e não eram capazes de perceber as coisas que os podiam fazer ganhar mais dinheiro. Trabalhavam muito, desde manhã cedo, ainda mesmo escuro, até à noite. Traziam cestas carregadinhas de hortaliças para venderem na minha rua num carrinho de três rodas, feito pelo Chico com tábuas todas desiguais.

Viviam numa barraca muito velha, no meio de outras barracas velhas, lá para o outro lado do rio, mas ainda muito longe do rio. Todos ali eram pobres, todos berravam um com os outros, mas todos eram amigos e se ajudavam, até a pretá Rosa, que viera de África há muitos anos e tinha já dois malhinhos crescidos. Ainda havia na barraca do Chico um cão, o Piloto, por quem o Chico fora já um dia para a cadeia por não ter licença para ter o cão. Porque, para s



Fig.3 Histórias da
Minha Rua
História do Chico e
da Angelina

distracção. Eles distraem-se com os fregueses que entram e contam coisas. E eles falam também e contam dos seus filhos, dos seus netos, do tempo em que eram novos e se casaram.

Na loja do Cândido, além das alfaces e couves muito bem arrumadinhas, há um relógio muito bonito e muito antigo. Foi o Avô do Cândido que o comprou por cinco mil réis há muitos anos. O relógio parece o cimó de uma torre e tem por baixo do mostrador das horas uma gravura. Já viram uma floresta num relógio? Aquela floresta é escura, com bocadinhos claros, mas não se parece nada com o sítio onde se perderam os filhos do lenthador. Não mete medo a ninguém. Encostada a uma árvore está uma menina com um corpeinho apertado e uma blusinha branca. Tem a trança enrolada no alto da cabeça. É uma menina grande, que conversa com um caçador. Sabe-se que é um caçador, todos sabemos que é, contádo



nós nunca assim vimos nenhum senão nas gravuras antigas. Tem um boné esquisito, umas calças de veludo e uma trompa de caça. E pega com muito jeitinho na mão da menina.

O Cândido não sabe disto, mas aquela gravura mete-se e

Fig.4 Histórias da Minha Rua
História do Cândido e da sua Lojinha

Deste modo, em *História da Rosa*, por exemplo, o texto abre-se na página recortando o contorno do “cromo” que contém a ilustração, cumprindo o esquema (5) (texto 1/2 caixilho) (fig.1), uma vez que o que se pretende mostrar é somente a imagem de uma rosa cortada dentro de uma jarra, ou seja, um pormenor do que vai ser ilustrado logo a seguir (fig.2) (este esquema repete-se em *História do Chico e da Angelina*, onde podemos visualizar um *zoom in* dos dois a carregar o carrinho da feira (fig.3); em *História do Cândido e da sua Lojinha*, mostrando-nos o pormenor dos limões (fig.4) que estão a ser vendidos na loja representada na página contígua (fig.33); em *História da Flor Amarelinha* onde passarinhos parecem voar em direcção à floresta representada na página do lado direito (fig.6) e em *História do Coelho Verde* em que o *zoom in* do coelho que está em cima de uma cómoda no topo da página do lado esquerdo, surge no canto inferior direito da página direita, sugerindo a sua evasão) (fig.7). Na página seguinte (2ª página da história) o esquema inverte-se e passa a ser a ilustração a “abraçar” o texto (4) (imagem 1/2 caixilho) num jogo gráfico/formal em

que a artista desenha uma janela, uma cama e uma mesa que, pela ausência da representação de paredes e de chão, garante a sua existência apenas por sugestão. Queremos dizer que o chão e as paredes não estão representados visualmente, mas eles estão lá virtualmente, numa representação que depende da colocação dos objectos na página (característica que analisaremos mais adiante).



Fig.5 *Histórias da Minha Rua*
História do Cândido e da sua Lojinha



Fig.6 *Histórias da Minha Rua*
História da Flor Amarelinha

bonitas e que as flores ainda eram suas bonitas. E perguntou então aquelas flores tudo o que ele queria saber do que se passava lá fora. As flores abanaram as cabezinhas e disseram coisas tão lindas ao Coelhozinho Verde que ele cada vez tinha mais vontade de ir também ver tudo o que elas contavam.

— Coelhozinho Verde, porque não fugas tu? Se tu fugares como sempre bonitas num jardim.

O Coelhozinho ficou muito feliz e se fez tudo o que havia lá fora, mas sempre se dizia a si mesmo que gostaria tanto dele. Dia e dia o Coelhozinho dizia que não fugia, que não podia fugir.

— Vai, Coelhozinho, vai ser um jardim, com muitas tão bonitas lá fora. — E as flores abanaram as cabezinhas de coelho e as flores disse:

— Se tu fugares, Coelhozinho Verde, se tu fugares o que é o Verão? É ele quem conta sempre o que se passa pelo Mundo fora. Pensa tu vezes como muita coisa, outras vezes mais devagar, mas tem sempre coisas lindas, lindas para tuas costas.

— O Verão? disse o Coelhozinho, eu nunca se há de-me depressa. Fugaria, não se fugaria fugaria.

— Lá fora, Coelhozinho Verde, lá fora.



Fig.7 *Histórias da Minha Rua*
História do Coelhozinho Verde

Por conseguinte, a representação de personagens e objectos, sendo figuração, vive da sua colocação num espaço onde os únicos referentes existentes pairam na atmosfera sugerida pelo branco quase imaculado das páginas e encontram uma localização espacial relativa ao seu posicionamento em relação ao corpo do texto.

É a partir deste princípio que a janela encontra, num plano contíguo ao da mancha de texto (a parede), um lugar para se fixar e na horizontalidade do pé da página tornada chão para assentar a cama.

Este é um “esqueleto” que se repete em *História do Chico e da Angelina* onde novamente os esquemas (5) (texto 1/2 caixilho) e (4) (imagem1/2 caixilho) correspondem, também, às duas primeiras páginas. Maria Keil utiliza, na terceira página desta história, o esquema (2) (imagem/pé – texto/topo); para colocar o Chico em interação com o seu cão (o Piloto) que se encontra no pé da página do lado esquerdo

(somente o texto se interpõe) (fig.8). Deste modo, a artista consegue uma relação de imediação entre as duas páginas que compõem o nosso campo visual.

Na quarta página, texto e imagem, são colocados em colunas verticais (8) (texto e imagem coluna) (fig.9) e na quinta página desta história o texto está colocado por baixo da imagem (1) (imagem/topo – texto/pé) criando uma espécie de degrau que serve de elevação para a colocação do presépio, sugerindo-nos a ideia de altar (fig.10).



Fig.8 Histórias da Minha Rua
História do Chico e da Angelina



Fig.9 Histórias da
Minha Rua
História do Chico e
da Angelina



Fig.10 Histórias
da Minha Rua
História do
Chico e da
Angelina

Em *História da Menina Tonta*, ainda seguindo os esquemas enumerados, Maria Keil resolveu de uma forma expedita o problema de disposição de duas meninas na mesma página: a que está na rua, vira-se de costas para os leitores e a outra, que se encontra num plano visual mais elevado, cumprimenta a anterior da janela de sua casa. Assim, a ilustradora, ao colocar uma das meninas no canto inferior esquerdo e a outra no canto superior direito da página (como se o corpo do texto fosse a parede exterior da casa) consegue criar virtualmente a sensação de afastamento entre as duas personagens (cumprindo o esquema (7) (texto/imagem/texto) (fig.11).



Fig.11 *Histórias da Minha Rua*
História da Menina Tonta

Este tipo de solução (4) (imagem 1/2 caixilho) foi aplicada, também, em *História do Cândido e da sua Lojinha*, na tentativa de resolver a situação da instalação de um relógio de parede “que parece o cimo de uma torre e tem por baixo do mostrador das horas uma gravura”⁴⁷⁶ (fig.12). Deste modo, a estrutura gráfica que comporta texto e imagem permite à ilustradora, após ter apresentado numa página do lado direito uma vista global da loja onde toda a acção se vai desenrolar (6) (só imagem), coloca o relógio no canto superior esquerdo da página que a sucede, acentuando a altura a que este se encontra (segundo a sugestão feita pelo texto).

Na mesma página, mas ao fundo, é-nos apresentada uma imagem que, por se tratar de um *zoom in* da gravura colocada debaixo do relógio, aparece ampliada ganhando, com isso, uma dimensão de cenário real. Esta situação leva-nos a mergulhar nos mistérios de uma floresta densa e escura que propicia a imaginação para reinventarmos muitas outras histórias.



Fig.12 *Histórias da Minha Rua*
História do Cândido e da sua Lojinha

A ilustradora também não resiste em mergulhar nas histórias que a gravura sugere. Basta virar a página para também nos sentirmos a observar um par de namorados numa reconciliação ou a molhar os pés na ribeira, “As pessoas entram e saem da loja e eles muito sentadinhos na relva, com os pés dentro de água”⁴⁷⁷, levando a que a narrativa dos personagens do relógio ganhe vida noutro tempo e espaço físico, deixando de ser meros desenhos de uma gravura (1) (imagem/topo – texto/pé) (fig.13).



Fig.13 Histórias da Minha Rua
História do Cândido e da sua Lojinha

São estes pormenores que, no conjunto desta obra, articulam plenamente os planos da ilustração e do arranjo gráfico.

Assim como na história, acreditamos que só quem conserva um espírito de criança é capaz de sentir e ver estas histórias que acontecem no espaço e no tempo de um relógio antigo. Com efeito, este é o princípio que Maria Keil preservou ao longo da vida.

Este empenho e coordenação de esforços são comprovados também em *História da Rosa que Saiu do Jardim*, em que a ilustradora leva a rosa a abandonar o jardim onde nasceu, fazendo-a voar por cima da mancha de texto (1) (imagem/topo – texto/pé) (fig.14), rodeada pela atmosfera sugerida pelo branco da própria página e por referentes figurativos que reforçam o espaço da acção (pássaros e borboletas).



Fig. 14 Histórias da Minha Rua
História da Rosa que Saiu do Jardim

Uma viagem que tem início no seu jardim e como destino a história seguinte, tendo, para isso, que atravessar uma cidade confusa e cheia de automóveis frenéticos que entram e saem do nosso campo visual, numa verdadeira simulação da agitação das ruas urbanas (4) (imagem 1/2 caixilho). A rosa encontra-se no pé da página (fig.15) e a cidade no topo da página sugerindo a existência de um passeio e a necessidade de atravessar para o lado de lá (fig.16). Assim, olhando para a página subsequente, percebemos um jardim e uma rosa que paira por cima da nossa cabeça, facto que nos leva a sentir que a rosa conseguiu atravessar a rua sem que algum dos carros lhe tenha tocado.



Fig.15 Histórias da Minha Rua
História da Rosa que Saiu do Jardim



Fig.16 Histórias da Minha Rua
História da Rosa que Saiu do Jardim

A rosa prossegue a sua viagem, como que empurrada pelo vento, e vai saltando pelas páginas seguintes cumprindo o esquema (8) (texto e imagem coluna), onde imagem e texto coabitam em coluna. Por conseguinte, Maria Keil coloca em paralelo duas cenas urbanas que pela sua comparação nos leva a perceber toda a população desta cidade, representada simbolicamente apenas por um homem e por uma mulher colocados nos lados opostos das duas páginas do nosso campo visual. O movimento da rosa está implícito no trajecto ascendente que ela faz desde o pé da página do lado esquerdo, até ao topo da página do lado direito.

É interessante verificar nas duas páginas seguintes a interação existente entre si, através da relação dos esquemas (4) (imagem 1/2 caixilho) e (5) (texto 1/2 caixilho). Aqui a ilustradora usa estes dois esquemas opostos para levar a menina, que está na página do lado direito, a apanhar a rosa que está no pé da página do lado esquerdo, enquanto um grupo de rapazes se afasta, dirigindo-se para o topo dessa mesma página. (fig.17).

Fig.17 Histórias da Minha Rua
História da Rosa que Saiu do Jardim



Deste modo, imagem e texto estabelecem uma interação pela colocação dos elementos representados na folha, e conseqüentemente pela forma de colocação da própria mancha gráfica do texto sugerindo novas possibilidades de leitura.

Assim, o texto organiza-se de maneira a estabelecer relações dinâmicas com a imagem evidenciando e comprovando o conhecimento de Maria Keil sobre a existência de múltiplas estratégias de comunicação visual articuladas e organizadas segundo um discurso retórico muito seguro.

Tal conhecimento possibilita à artista fazer uma melhor escolha e leva-nos a depreender que personaliza as suas prestações ao aliar algumas estruturas de composição já por si experimentadas, que lhe assegurem atingir o resultado pretendido, a outras ideias, originais, em função, em claro, dos limites que a obra propõe.

a) Novos desenvolvimentos

Passamos, agora, a analisar a evolução e os desenvolvimentos desta relação na obra posterior da autora.

Assim, verificámos que o mesmo esquema gráfico que Maria Keil experimenta em *Histórias da Minha Rua* é amadurecido em *A Noite de Natal* (fig.18) e em *Histórias*

de Pretos e de Brancos (fig.19), sendo intenção, em todas elas, criar esquemas dinâmicos que interajam com o texto visual sem que se perca a linearidade do discurso verbal.



Fig.18 *Histórias da Minha Rua*
A Noite de Natal



Fig.19 *Histórias da Minha Rua*
Histórias de Pretos e de Brancos

Maria Keil terá contribuído com estes exercícios gráficos para o desenvolvimento de pesquisas formais (do foro do Design) que procuram na articulação dos planos do texto e da imagem (que ainda se apresentam contidos em esquemas geometrizados) a criação de novos sentidos e de novas dinâmicas para as leituras propostas. Esta maneira de trabalhar talvez se deva aos ensinamentos de Fred Kradolfer. Trata-se, sem dúvida, de um trabalho onde se reconhece a influência do rigor geométrico da tendência bauhausiana.

Após estas três primeiras obras que ilustra a artista ensaia, em *Rainha de Babilónia* (fig.20), em *História de um Rapaz* (fig.21) e *O Cantar da Tila* (fig.22), um outro tipo de arranjo gráfico, repetindo nos dois primeiros o esquema texto justificado na página do lado direito e a imagem na página do lado esquerdo (6) (imagem só) e no terceiro livro Maria Keil intercala os esquemas (1) (imagem/topo – texto/pé), (2) (imagem/pé – texto/topo); e (6) (só imagem).

Fig.20 *A Rainha da Babilónia*Fig.21 *História de um Rapaz*Fig.22 *O Cantar da Tila*

Este conjunto de obras surge em momentos muito próximos (1962, 1963, 1966 e 1967 respectivamente), facto que parece justificar a semelhança formal que existe entre eles, tal como acontece com as primeiras obras que referimos no início desta análise.

A ilustradora introduz o uso da letra capital em *A Rainha de Babilónia* e em *História de um Rapaz*, embora não explore esta via frequentemente. Recorre, no

entanto, à mesma estratégia em obras como *O Livro de Marianinha* e *O Lado de Cá das Fadas*.

As soluções gráficas encontradas para este conjunto de obras parecem esgotar-se mais rapidamente uma vez que os esquemas usados não proporcionam tantas relações de dinamismo como nas obras anteriormente analisadas. Imagem e texto mantêm-se aprisionados em espaços “herméticos” e distintos, cortando qualquer contaminação entre ambos. O mesmo acontece noutra grupo, ainda dos anos 60, nos livros *O Inverno é Tempo já Velho*, *O Verão é Tempo Grande*, *O Outono é Tempo a Envelhecer* (fig.23) e *A Primavera é Tempo a Crescer*, e, já nos anos 70/80, nas obras *Cavaleiro sem Espada* (fig.24) e *Joana-Ana* (fig.25).



Fig.24 Cavaleiro sem Espada



Fig.23 O Outono é Tempo a Envelhecer



Fig.25 Joana Ana

O Livro de Marianinha é uma obra que difere das anteriores quer pelo uso de cor quer pela forma criteriosa como as imagens se distribuem em alternância com o texto, ocupando ora topo ora o pé da página ou mesmo colocando-se entre duas manchas de texto. Neste caso, cumpre o esquema (7) (texto/imagem/texto) e de que são exemplo as

páginas 44 e 45. Aqui um grupo de formigas corta o corpo do texto percorrendo um carreiro que lhes permite passar de uma página para a outra. A diferença entre esta obra e as anteriores passa precisamente por texto (mancha gráfica) e imagem estabelecerem uma relação entre si, contaminando-se mutuamente (fig.26).



Fig.26 O Livro da Marianinha

O *Palhaço Verde* vem introduzir um novo esquema em que a imagem penetra na mancha gráfica do texto (9) (imagem inter-penetrante texto). É o caso do palhaço representado que interfere com a mancha do texto, ora olhando-o como se fosse a massa de espectadores (página 9), ora espreitando como se esta fosse a cortina que o separa do palco (página 10), ou então correndo como se quisesse sair de cena e se fosse esconder novamente atrás da cortina (fig.27).

Imagem inter-penetrante com o texto (9) (imagem inter-penetrante texto) é um exercício gráfico experimentado também em *Segredos e Brinquedos* (fig.28).



Fig.27 O Palhaço Verde



Fig.28 Segredos e Brinquedos

Em *O Pau-de-Fileira* a ilustradora ensaia, com grande vigor, situações de maior dinamismo entre a mancha de texto e a imagem. Deste modo, por exemplo, um gato sentado no fundo da página observa, à distância (distância imposta pela mancha de texto que interpõe as imagens), um grupo de trabalhadores no topo da página que começa as medições para uma construção (pág.3) cumprindo o esquema (10) (imagem/texto/imagem) (fig.29). Também nesta obra a imagem penetra visualmente no texto (9) (imagem inter-penetrante texto) como podemos observar nas páginas 30 e 31, onde uma linha do horizonte corta a mancha de texto a meio para o sol se poder por atrás dela. Uma outra situação em que se cumpre o mesmo esquema desenvolve-se entre as páginas 16 e 17 que nos apresentam dois gatos colocados entre duas manchas de texto, como se estivessem no meio das estruturas dos alicerces do prédio, a observar a chegada do camião que transporta o guindaste (fig.30). Nas páginas 18 e 19, cumprindo o mesmo esquema, percebemos o crescimento do guindaste e simultaneamente da construção. Aqui a mancha gráfica simula um dos volumes da construção, estando limitado o seu crescimento pela altura máxima que a grua atinge (o topo da página). Por sua vez, o gato que vemos no fundo da página parece querer passar por baixo de toda a estrutura da construção, curvando-se para poder caminhar no espaço que fica entre a mancha de texto e o pé da página (fig.31).

A mancha de texto também se sobrepõe à ilustração (12) (texto sobreposto imagem) em *O Pau-de-Fileira* no momento em que os trabalhadores se sentam a festejar, surgindo uma estrutura da obra entre eles e os leitores (fig.32).



Fig.29 *O Pau de Fileira*

Fig.30 *O Pau de Fileira*



Fig.31 *O Pau de Fileira*



Fig.32 *O Pau de Fileira*



É inovadora também a forma como Maria Keil, por exemplo, em *O Passarinho Viúvo* (uma história pertencente a *O Gato Dourado*) propõe uma resolução inédita e curiosa ao dispor o espaço físico de um ambiente natural seccionado em duas partes. Para o efeito, coloca um “filete” no fundo da página. O solo fica representado para baixo dessa linha, numa atitude semelhante à colocação das notas de rodapé dos textos impressos. A atmosfera localiza-se, naturalmente, no espaço acima da referida linha que, deste modo se torna linha do horizonte.

Apesar do corte existente na representação deste cenário, a ilustradora sugere-nos uma certa continuidade, uma espécie de evocação da parte que está ausente, representando continuamente ervas que se metamorfoseiam em nuvens e vice-versa (fig.33).



Fig.33 O Gato Dourado
O Passarinho Viuvo

Uma outra tipologia, no que diz respeito à localização da imagem em relação ao texto, é experimentada na utilização de balões de fala semelhantes aos usados na BD (11) (balões/fala). Assim, em *Os Presentes* e *As Três Maçãs* todo o texto é colocado dentro de balões que indicam as falas dos personagens (fig.34).



Fig.34 Os presentes

Por fim, em *As Cançõeszinhas da Tila* a mancha de texto sobrepõe-se à imagem (12) (texto sobreposto imagem), uma vez que ela ocupa todo o nosso campo visual e não está contida em cercaduras. Esta solução é aplicada em todas as páginas do livro. (fig. 35)



Fig.35 As Cançõeszinhas da Tila

A autora responsabilizou-se em todas as obras que ilustrou, pelo arranjo gráfico, à exceção de *A Banhoca da Baleia*. No livro os espaços para a ilustração e para a colocação de texto estavam pré-definidos pela editora (fig.65). Esta propôs que a ilustração contornasse sempre a caixa de texto. Excepcionalmente esta é invadida por outros elementos visuais, maioritariamente a preto e branco, que complementam a ilustração do fundo (fig.36).



Fig.36 A
Banhoca da
Baleia

Durante quase quatro décadas, Maria Keil foi experimentando diferentes soluções gráficas de forma a potenciar a percepção quer do texto verbal quer do texto visual, vindo a comprovar-se a extrema importância dos estudos que levou a cabo para a ilustração da primeira obra destinada a crianças —*Histórias da Minha Rua*—.

Acreditamos, deste modo, que um dos segredos da força e da vitalidade do seu trabalho reside neste conjunto de estratégias conscientemente traçadas para relacionar imagem e texto, a que o leitor não pode deixar de ser sensível.

MANUELA BACELAR

1. TENDÊNCIAS ESTÉTICAS

Manuela Bacelar é uma artista amplamente reconhecida entre os autores de ilustração das últimas quatro décadas, em Portugal. O número de obras por si ilustradas ascende já a cerca de 50. Em algumas delas aventura-se, também, na escrita⁴⁷⁸, noutras faz parceria com escritores como Agustina Bessa-Luís, António Torrado, Ilse Losa e Matilde Rosa Araújo. A sua obra é já constituída por um enorme volume de trabalho, internacionalmente reconhecido, que não podemos ignorar.

Este vasto currículo na área da ilustração de livros destinados aos mais novos, fez com que nos detivéssemos mais demoradamente no percurso da sua obra⁴⁷⁹.

A artista nasceu em 1943. Depois de concluir o curso de Artes Decorativas da Escola Soares dos Reis, no Porto, foi mais um dos artistas que procuraram fora do país a formação de que necessitavam⁴⁸⁰. Instalou-se em Paris para logo, como bolsista, ingressar no curso de Ilustração e Animação da Escola Superior de Artes Aplicadas de Praga entre 1963 e 1970.

A Checoslováquia foi, sem dúvida alguma, a sua escola. Muitos eram os artistas que, naquela época, se deixavam fascinar pelas edições deste país, procurando adquirir exemplares que não circulavam fora das fronteiras Checas. Esta sedução foi, como já dissemos, igualmente sentida por Maria Keil que, com o apoio de uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian (1980), visitou o país e pôde conhecer os editores

478 O facto de a artista ter começado a escrever e ilustrar as suas próprias histórias, fez dela uma autora chave, por romper com um sistema nacional que “instituiu” o autor distinto do ilustrador. Obras em que foi autor único: *Consola-te*, Edições Afrontamento (1976); os livros que integram a colecção do *Tobias* da Porto Editora (1989,1990, 1991 e 1992); *O Meu Avô*, Edições Afrontamento (1990); *O Dinossauro*, das Edições Afrontamento (1990); *Plok, uma história da água*, editado pela Câmara Municipal do Porto (1995); *Era Uma Vez a Bublina*, da Desabrochar (1996); *Bublina e as Cores*, da Desabrochar (1996); *O meu pai*, da ME-DEB-GEDEPE (1998); *Clara*, Ministério da Educação (1998); *Sebastião*, Edições Afrontamento (2004); *Bernardino*, Edições Afrontamento (2005) e *O livro do Pedro*, Edições Afrontamento (2008).

479 Participa regularmente em Bienais de Ilustração - Barcelona, Bratislava e Belgrado - bem como em Exposições Internacionais de Ilustração: Itália, França, Austrália, Espanha, Eslovénia, Japão, Singapura, etc. Foi seleccionada pela Diesertina Verlag para o livro *Modernos Ilustradores Europeus*. Em 1989 ganhou a Maçã de Ouro da Bienal Internacional de Bratislava. Em 1990 ganhou o Prémio Gulbenkian de ilustração. Em 1992 foi nomeada para o Prémio Octogones de Paris. Em 1993 fez parte da Lista de Honra do Prémio Pier Paolo Verggero da Universidade de Pádua. Em 1994 foi seleccionada pela Biblioteca Internacional de Munique para a exposição Waith Ravens. Também em 1994, obteve o Prémio Octogones para um dos melhores livros estrangeiros publicados em França, *Mon Grand Père*, ed. Zarafa, por si ilustrado e escrito. Em 1996 foi de novo seleccionada para a exposição Waith Ravens da Bib. Munique. Tem livros publicados na Dinamarca, França, Japão, Marrocos e no Líbano.

480 Manuela Bacelar foi para Paris em 1963 e numa das idas à cinemateca viu “Sonhos de uma Noite de Verão” de Trnka, autor que a marcou profundamente. Não hesitou em candidatar-se a uma bolsa para estudar em Praga na antiga Checoslováquia, onde Trnka era regente do Curso de Ilustração e Animação.

mais importantes⁴⁸¹. As produções checas para a infância, tiveram, pois, um grande impacto nas tendências estéticas de ambas as ilustradoras. A distância geracional que as separa justifica, no entanto, a diferente forma como as afectou: para Keil foi um passo à frente numa carreira já solidificada, Bacelar ensaia aí os primeiros passos de uma longa caminhada.

A relação conflituosa que Manuela Bacelar, na sua irreverência, mantém com todo o tipo de academismos, faz da ilustração do livro para a infância, a área privilegiada para o exercício livre da sua expressão artística.

Não é, pois, de admirar, que a ilustração acabe por se tornar a sua única actividade a partir de 1988. Deste modo, Manuela Bacelar pôde intensificar a sua intervenção junto do público infantil, tentando, quer nas histórias por si escritas, quer na escolha criteriosa de autores que ilustra, que cada livro pudesse ser um contraponto à violência veiculada diariamente pelos *mass media*, procurando assim, contribuir para uma formação dos jovens para a tolerância e para a defesa da liberdade, como bens essenciais.

As histórias dos seus livros não deixam de ser também histórias de vida. Em cada trabalho que realiza entrega-se de corpo e alma à reflexão sobre tudo o que rodeia cada um dos seus projectos. Trata-se de livros infantis, para crianças ou para adultos? Com efeito, a artista reflecte sobre questões filosóficas, éticas, económicas, mas sempre com um sentido pragmático, sempre com intenção de fazer alguma coisa, veiculando tais questões através dos livros, da leitura, até ao leitor, dando, deste modo, um sentido crítico e interveniente à sua acção artística.

481 Maria Keil organiza um Curso de Ilustração quando regressa da sua viagem, para transmitir os conhecimentos que de lá trouxera.

2. ANÁLISE DA OBRA

Manuela Bacelar começa a ilustrar para crianças após o 25 de Abril. A sua primeira obra data de 1976, momento em que os artistas plásticos olham para a ilustração como mais uma área das artes visuais que se abre às suas experimentações, como anteriormente se disse.

A artista inicia, portanto, a sua actividade no momento em que é reconhecida, definitivamente, a importância da literatura para a infância. A conjuntura vivida em Portugal neste período, permitirá à ilustradora desenvolver e divulgar algumas das tendências da ilustração para a esta faixa etária, com que se identificara nos anos de estudo no estrangeiro, e que se vinham a manifestar, nesta área editorial, um pouco por toda a Europa.

As suas imagens evocam uma enorme liberdade de expressão, representando mundos onde as crianças são simplesmente crianças e onde é possível imaginar. É esta evocação da liberdade, valor que lhe é tão caro, que deixa espaços para que o leitor neles projecte os seus sonhos e fantasias. Assim, os livros de Bacelar tornam-se, também, objectos de fruição estética, projectos artísticos. Deste modo, consideramos que, à semelhança do que aconteceu com Maria Keil, as suas ilustrações contribuíram, em intenção, para a construção de uma cultura visual dos seus pequenos leitores.

Perseguindo tal objectivo a ilustradora tem vindo a explorar, ao longo de quase quatro décadas, diferentes expressões. Por isso, ao tentarmos agrupar os seus trabalhos, procurando afinidades formais, sentimos alguma dificuldade, uma vez que nos deparamos com um cenário diversificadíssimo, sem que, contudo, o conjunto dos trabalhos perca a sua identidade autoral.

Por um lado, identificamos uma representação de tipo naturalista, onde a ilustradora explora um género de desenho estilizado (mais ou menos pormenorizado) na definição quer de personagens, quer de cenários/paisagens. Este tipo de representação desenvolve-se em algumas obras, segundo tendências que por vezes nos parecem surrealizantes ou expressionistas. Trata-se, pois, de desenhos onde o lirismo nos remete para os universos da expressividade e do onírico, através de representações aparentemente mais espontâneas, nomeadamente através de um traço mais solto e

liberto, executado como linha dos contornos ou da mancha, o que confere, também, um aspecto naïf às ilustrações.

Por outro lado, a ilustradora explora, em algumas obras, um desenho mais realista que pode apresentar, conforme os casos, um maior ou um menor nível de estilização das formas, onde personagens e cenários se definem através de um desenho mais trabalhado, mais pormenorizado, que procura representar com alguma veracidade todo o contexto da acção.

Inevitavelmente as referidas tendências estéticas implicam o recurso a diferentes estratégias de comunicação visual que iremos analisar ao longo deste capítulo.

As formas criadas pela artista, são despojadas de toda e qualquer complexidade, apresentam-se sem sofisticação no traço e, em geral, com pouco detalhe. O traço do lápis é assumido numa expressão de aparente ingenuidade onde, por vezes, as cores ultrapassam os limites da linha, lembrando as opções estéticas do princípio do século vinte, de fauves e expressionistas ou os trabalhos realizado pelas crianças.

O que distancia esta autora do desenho realizado pelas crianças, no entanto, é o sentido com que ele é feito. Manuela Bacelar não faz como as crianças, faz antes, à maneira das crianças.

Assim, as suas figuras esquemáticas e a opção por revelar os traços do lápis atribui ao desenho o aspecto inacabado, impreciso, de *work in progress*. E é esse tom determinado pelo desenho, que conduz à leitura de aproximação do universo da criança e que conduz a um vínculo entre o que se lê e o que se produz, revelando, ainda, a integração entre palavra e imagem na composição do discurso, pois cria com o leitor um contrato de identificação.

Assim, obras como *O Dinossauro*, *O Meu Avô*, *Tobias Fantasma*, *A Lua Prometida* e *História das Cinco Vogais*, por exemplo, seguem uma expressão mais “infantilizada”⁴⁸², muito diferente de outras obras que assumem uma expressão mais pictórica, onde as personagens perdem o contorno, as formas são modeladas a pincel e ganham uma dimensão mais lírica, afastando-se um pouco do contexto que acabamos de expor. Há um espessamento da tinta, como se a autora quisesse dar corpo físico às imagens que cria. Nelas, cenários e actores vivem num mundo de ficção que nos prende quer pelas texturas, quer pelos jogos lumínicos, ou ainda, pela magia da própria pintura.

482 O termo “expressão infantilizada” tem que ver com um desenho que se aproxima do estereotipo do desenho infantil, inocente e limitado pelo seu desenvolvimento psico-motor, mas que não é o desenho infantil.

Procuraremos, em seguida, analisar o seu trajecto, o que, pela sua extensão, nos obriga a fazer uma selecção e a dar maior relevo a algumas obras em detrimento de outras, por se mostrarem mais exemplificativas das ideias que procuramos expor.

2.1. TIPO DE ILUSTRAÇÃO

a) Naturalismo

Manuela Bacelar experimentou em alguns dos seus trabalhos um desenho realista que, mesmo quando é simplificado, nos permite que reconheçamos com facilidade as representações de homens, mulheres, crianças, casas, carros, animais, jardins, etc..

É o que se verifica, por exemplo, em *Fáisca conta a sua História* (1979) (fig.1). que procura algum rigor no modo como representa o cão, o rapaz e a paisagem, sem nunca deixar pequenos apontamentos de fantasia, nomeadamente, através da supressão, em algumas páginas, do próprio cenário ou de partes dele.



Fig. 1 *Fáisca conta a sua História*
Autor: Ilse Losa
Il. Manuela Bacelar
1979
Livros Horizonte

Neste grupo, podemos referir também *Uma flauta Chamada Ternura* (1982), enquanto representação naturalista que, apesar da sua simplificação, explora, através de um desenho de linha, relações de proporcionalidade das personagens, resultando em desenhos menos infantilizados.



fig.2 *Uma Flauta Chamada Ternura*
Autor: Álvaro Magalhães
Il. Manuela Bacelar
1983
Horizonte

Por outro lado, em *História da Égua Branca* (fig.3) a ilustradora envereda pela representação dos elementos figurativos, através de processos que resultam “em personagens redondas, de rostos redondos, solares, frequentemente risonhos, com maçãs de rosto marcadas por círculos. Têm cabeças quase sempre enormes, face aos respectivos corpos.”⁴⁸³. A mesma expressão é identificada também em obras como *As Pernas Mágicas* (1976) (fig.4) e em *História das Cinco Vogais* (1987), para citar apenas alguns exemplos.



Fig. 3 *História da Égua Branca*
Autor: Eugénio de Andrade
Il. Manuela Bacelar
1976
ASA



Fig. 4 *As Pernas Mágicas*
Autor: Francisco Barata Fontes
Il. Manuela Bacelar
1976
Diabrete

Assim, em alguns dos seus trabalhos, a ilustradora representa através de um desenho linear, solto, em que, quer o meio riscador seja o lápis ou a caneta *rotring*, percorre a folha de papel criando imagens que surgem sem preocupações de um realismo pormenorizado, “aproximando-se do *cartoon* minimalista com uma terna expressividade”⁴⁸⁴. As cabeças quase sempre desproporcionadas em relação aos corpos, deixam marcas de uma exploração *naïf* da figura humana, aproximando as obras em que isto acontece, da expressividade característica das crianças.

483 (MAIA, 2004, p. 3).

484 (MAIA, 2004, p. 3).

Podemos verificar que os ambientes que Bacelar cria são povoados por signos sem escala e proporção entre eles, obrigando à mobilização de outras estratégias que não as convencionais para criar espaços de comunicação.

Uma outra via de exploração expressiva da autora é a que ela experimenta quando recorre à pintura para ilustrar. Referimo-nos nomeadamente a *Silka* (fig.6) e *A Sereiazinha* (fig.5), obras que teremos a oportunidade de retomar mais à frente neste capítulo.

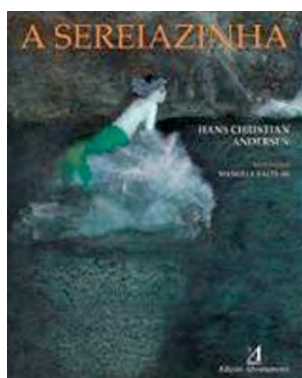


Fig. A Sereiazinha
Autor: Hans Christian Andersen,
Il. Manuela Bacelar
1995
Afrontamento (Trad. Ribeiro da Fonseca)

Nestes dois casos, as imagens criadas pela ilustradora perdem os contornos definidos linearmente e as personagens definem-se pelos movimentos mais fluidos do pincel e da exploração matérica e cromática características da pintura a óleo. Trata-se de uma expressão que apresenta um maior lirismo da representação quer dos cenários, quer das personagens.

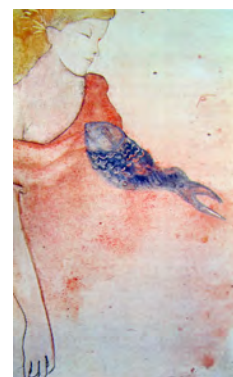


Fig.6 *Silka*
Autor: Ilse Losa
Il. Manuela Bacelar
1989
Afrontamento

b) Representação Surrealizante

Manuela Bacelar facilmente se deixa envolver pela fantasia inerente às histórias que ilustra. Mergulha no mundo mágico da fantasia onde colinas são forradas de padrões floridos como acontece em *História da Égua Branca* (1976) (fig.7) ou, então, onde existe uma realidade mágica em que o céu recebe uma estrutura arquitectónica, um arco em ogiva, que o contém, aprisionando todas as estrelas dentro de si, como acontece em *A Lua Prometida* (fig.8). Nesta última, o céu ficou “livre” para que a acção se desenrolasse, permitindo que personagens levitem por ausência de gravidade. Esta é, talvez, a porta que se abre para mergulharmos numa história fantástica que nos levará à lua, a um mundo do sonho e do onírico, onde papagaios têm personalidade e onde existem dragões.



Fig.7 História da Égua Branca
Autor: Eugénio de Andrade
Il. Manuela Bacelar
1976
ASA



Fig.8 A Lua Prometida
Autor: Ramiro S. Osório
Il. Manuela Bacelar
1984
Edições Afrontamento

O mundo a que nos referimos, é também o mundo que torna possível a personificação de animais, que a autora desenha com uma forte semelhança com os humanos. No entanto, “não têm pescoço ou têm-no mais grosso que os humanos, o que faz deles seres pesados e inábeis, simultaneamente ternos e inofensivos, como

peluches ou certos brinquedos”⁴⁸⁵. São estas características que os afastam da sua condição animal e os fazem aproximar dos humanos.

São características que podemos ver por exemplo em *Os Ovos Misteriosos* (fig.9), *A Borboleta Leta* (fig.10), *Histórias com Ratos da Paspalhovia* (fig.11), *O Grilo Verde* (fig.12) e em *O Veado Florido* (fig.13), entre outros.

Os rostos destes animais são representados através da utilização mecânica de um estereótipo criado pela ilustradora, atribuindo-lhes olhos, bocas e por vezes narizes humanos. Também é frequente vermos círculos rosados nas maçãs do rosto destes personagens.

Fig. 9 Os Ovos Misteriosos
Autor: Luísa Ducla Soares
Il. Manuela Bacelar
1994
Afrontamento



Fig. 10 A Borboleta Leta
Autor: Maria de Lourdes Soares
Il. Manuela Bacelar
1998
Afrontamento



Estes animais também assumem atitudes humanizadas: galinhas que abraçam outros animais numa atitude maternal de protecção, borboletas e veados que sorriem com a boca e com os olhos, ratos que choram e caminham bípedes e grilos esguios e sedutores que se relacionam com outros grilos que, tal como eles, falam e caminham como se de pessoas se tratassem.

Trata-se, pois, de uma utilização mecânica simplificada, de um esquematismo espontâneo que faz a ilustradora chegar a uma linguagem verdadeiramente expressiva.

485 (MAIA, 2004, p. 4).



Fig. 11 Histórias com Ratos da Paspalhóvia
 Autor: Arsénio Mota
 Il. Manuela Bacelar
 1986
 Afrontamento



— Porque sempre fomos pretos e só sabemos criarlar.
 — Então — concluiu o Grilo Verde — estamos empatados: se eu sou verde — vós sois pretos; se assobio — vós criarlais. Para quê tanta preocupação?
 — Alto lá! — reagiram os grilos pretos — Esqueceste que és o primeiro colega a fazer tamanhos disparates?!

Fig.12 O Grilo Verde
 Autor: António Mota
 Il. Manuela Bacelar
 1984
 Horizonte



Fig.13 O Veado Florido
 Autor: António Torrado
 Il. Manuela Bacelar
 1994
 Civilização

c) Abstracção

Em *A Sereiazinha* (fig.15), Bacelar faz a opção gráfica de colocar no topo das páginas de texto um quadrado que enquadra um pormenor da ilustração das páginas seguintes, uma imagem icónica que, por não permitir uma descodificação, a coloca na dimensão da abstracção (fig.16).

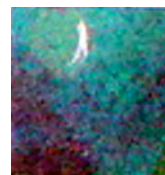


Fig.15 *A Sereiazinha*
 Autor: Andersen, Hans Christian
 Il. Manuela Bacelar
 1995
 Edições Afrontamento (Trad. Ribeiro da Fonseca).

À semelhança do que analisamos numa das obras de Maria Keil, também aqui, Manuela Bacelar propõe um questionamento da possibilidade de uma representação abstractizante no contexto do livro ilustrado para a infância. O exercício é levado a cabo considerando, por um lado, a leitura da imagem e a tendência gestaltiana de “coisificar” o abstracto, por outro lado a da relação da palavra com a imagem, que neste caso surge no próprio corpo do texto.

Com efeito, por um lado temos a presença da palavra que altera a percepção que podemos ter da forma, por outro, temos questões de escala que, ao apresentar um pequeno pormenor dentro de um pequeno quadrado, não lhe permite conter informação suficiente para identificar formas. Ele possibilita, apenas, e porque existe palavra, fazer uma sugestão do ambiente ou “atmosfera” da obra.

Desta forma, encontramos-nos perante um caso em que é pelo texto que a imagem se torna inteligível, como se fossem as palavras a “ilustrar” a composição visual. As imagens que estão dentro dos referidos quadrados situam-se na esfera do não figurativo, saindo, portanto, de uma imagem que apresenta uma maior iconicidade para se apresentar aos sentidos com uma grande indefinição, apenas como a sugestão de um ambiente, de uma atmosfera.

Esta situação pode provocar no leitor uma maior inquietação e interrogação sobre o sentido dessa mesma imagem. Trata-se de fazer a imagem adquirir tantos significados (polissemia) que nos façam oscilar entre a incerteza e a inquietação referida por Barthes (1964). Segundo este autor, ela pode mesmo chegar a ser pânico ou trauma, referindo-se a estes signos visuais como o “terror dos signos incertos”.

É esta inquietação que permite ao leitor viver a obra, senti-la e geri-la. Neste sentido, Isabel Calado⁴⁸⁶ (1994) deixa-nos a ideia de que esta polissemia é sempre maior na imagem do que no verbo, mas que, para regular a cadeia flutuante de significados, existem técnicas que têm como função ajudar a ancorar sentidos.

486 (CALADO, 1994, p. 62).



Fig.16 *A Sereiazinha*
Autor: Andersen, Hans Christian
Il. Manuela Bacelar
1995
Edições Afrontamento (Trad. Ribeiro da Fonseca).

Deste modo, a arte abstracta propõe essencialmente o estímulo sensorial e, neste sentido, podemos atribuir duas funções aos referidos quadrados: por um lado cumprem a função de apelar aos sentidos do leitor e, por outro lado, cumprem a função de marcação do desenvolvimento narrativo pela sua repetição discursiva como se de uma anáfora se tratasse.

Segundo Vilches trata-se de uma “persuasoria directa en la medida que, valiendose de la noción de focalización, sirve para llamar la atención sobre un tema, al mismo tiempo que lo amplifica”⁴⁸⁷.

O trabalho plástico abstracto e a construção da atmosfera de uma obra são destacados pela própria ilustradora como sendo uma das partes mais complicadas do projecto de ilustração, principalmente, quando o texto é de outro autor. Para a ilustradora é fundamental encontrar a atmosfera do livro, um pouco à semelhança do que acontece quando se trabalha em cenografia no teatro. Por isso, Bacelar prefere ilustrar o que vê e sente sobre aquilo que lê, sugerindo, deixando um espaço para que a imaginação do leitor possa actuar.

Deste modo o referido “quadrado” passa a ser um recurso gráfico que envolve o leitor na referida atmosfera da obra e que, por exhibir maioritariamente tons de azul e verde nos remete para o mar, para o céu e para a natureza.

487 (VILCHES, 1995, p. 297).

d) Estereótipos e influências culturais portuguesas e estrangeiras

Manuela Bacelar não receia tirar partido do estereótipo, nomeadamente quando representa caras, animais, plantas e flores recorrendo a uma estilização mecanizada e simplificada que define uma expressão verdadeira e espontânea. Gil Maia reforça a ideia de que automatismo e espontaneidade coexistem na sua obra. No entanto, o autor pensa que a espontaneidade é valorizada pela ilustradora no sentido de atribuir maior destaque à expressividade de carácter quase primário. É este aspecto elementar da sua expressividade que leva o público infantil a identificar-se e a interessar-se pela sua obra.

Pensamos que esta é uma das justificações da enorme aceitação da sua obra pelo público infantil, por um lado, explorando uma expressão que propõe um acordo no processo comunicativo entre o leitor e a ilustradora, concretizado por processo de identificação, por outro lado, trilhando no campo do experimentalismo como “um método e uma forma de pesquisa abertos ao imprevisto e muitas vezes também ao improvisado. (...) O experimentalismo é a membrana da permeabilidade à inovação”⁴⁸⁸.

É, então, o referido experimentalismo que nos leva a associar Bacelar à ficção contemporânea que, como nos diz Fokkema, “[constrói] um discurso meta ficcional (...), numa rejeição de hierarquias discriminadas e numa recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante”⁴⁸⁹.

Percebe-se no desenho de Manuela Bacelar o recurso ao estereótipo. “Tanto as personagens portuguesas como as originárias de outros países são representadas com o que há de padrão, de simbólico do país, seja na cor da pele, nos traços fisionómicos ou nos acessórios. Além disso, os símbolos são apresentados pelas imagens: as janelas, o bigode [fig.19], o lenço na cabeça [fig.17], o xaile, o colete, o avental [figs.18 e 19], a estampa xadrez territorializam a narrativa”⁴⁹⁰.

As representações quer dos ambientes, quer das personagens, na maioria dos livros da autora, identificam-se com um Portugal rural de raiz folclórica.

488 (MAIA, 2004, p.5).

489 (FOKKEMA, [s.d], p. 66).

490 (CORTEZ, 2004, p. 101).



Fig.17 *O Dinossauro*
 Autor: Manuela Bacelar
 Il. Manuela Bacelar
 1990
 Afrontamento



Fig.18 *A Égua Branca*
 Autor: Eugénio de Andrade
 Il. Manuela Bacelar
 1976
 ASA

Assim, podemos ver famílias tradicionais onde ainda estão presente avós, pais e filhos, num retrato que dificilmente vemos nos dias que correm.

Bacelar opta por uma estética de cariz tradicional de forma a chegar genuinamente ao coração de todos, mesmo daqueles que parecem ter esquecido como é viver um dia comprido, onde há tempo para as tarefas diárias e para o convívio familiar, para as relações humanas. Mostra-nos crianças felizes, rosadas, estimadas e protegidas. Mostra-nos mulheres e homens trabalhadores que ainda conseguem ter tempo para a contemplação e para o amor.



Fig.19
Lá vai uma... Lá vão duas
 Autor: Luísa Dacosta
 Il. Manuela Bacelar
 1993
 Civilização



Fig. 20 *Contos Amarantinos*
 Autor: Agustina Bessa Luís
 Il. Manuela Bacelar
 1987
 ASA



Todos vieram à janela. Uns olhavam de olhos abertos, outros fecharam os olhos porque não queriam ver nada, e nem os mais velhos se lembraram de coisa assim.

Fig.21 *O Dinossauro*
 Autor: Manuela Bacelar
 Il. Manuela Bacelar
 1990
 Afrontamento

Na fig.21 a ilustradora utiliza literalmente a abertura de janelas numa atitude de recuperação da uma “cena portuguesa”. A “janela [usada] como moldura de conversa

entre vizinhos é uma constante no imaginário sobre Portugal em terras estrangeiras”⁴⁹¹.

Na capa de *O Dinossauro*, em cima das manchas verdes e cinzentas (uma espécie de ampliação das escamas do dragão) a ilustradora abre uma janela branca que apresenta uma imagem completa do dinossauro. É através do recurso a aberturas de janelas que “as pessoas e os animais que habitam as casas dos montes olham para fora, olham para aquele (ou aqueles) que os observam em uma situação de cumplicidade, como se fosse firmado um contrato. Cada actor cumpre o seu papel: os de “dentro” da história vivem, os de “fora” observam e talvez se emocionem ...”⁴⁹².

Fig.22 O Dinossauro
Autor: Manuela Bacelar
Il. Manuela Bacelar
1990
Afrontamento



Quando Manuela Bacelar representa outras culturas, por exemplo em *O Dinossauro*, procura os lugar-comuns que nos permitem identificar as diferentes culturas que o Dinossauro visita (fig.22). Assim, para representar Itália, a ilustradora, desenha apenas a Torre de Piza, França surge representada na Torre Eiffel e no Arco do Triunfo, a cultura índia é representada pela cabana (tipi). Bacelar evoca o continente africano através da representação de uma palhota, o Egipto através das pirâmides e assim sucessivamente (fig.23).

Fig.23 O Dinossauro
Autor: Manuela Bacelar
Il. Manuela Bacelar
1990
Afrontamento



491 (CORTEZ, 2008, p. 86).

492 (CORTEZ, M., 2008).

e) Influências

Arte do Século XX: Gustav Klimt, Chagall, Picasso, Matisse, Hundertwasser

Manuela Bacelar em entrevista a Mariana Cortez refere que tiveram influência no seu trabalho Trnka, Miloslav Jagr e a pintura, principalmente a pintura renascentista e flamenga. A ilustradora diz-nos que o que influenciou o seu trabalho foi “... tudo, porque tenho a princípio olhos para ver. Acho que olhar é saber ver, não é olhar, é saber ver. Há uma diferença entre olhar e ver. Ver é muito importante. A pintura influenciou o meu trabalho evidentemente. Eu vi pinturas desde pequenina. Lembrome que me contavam histórias de fadas oralmente e eu imaginava as meninas do Botticelli. As fadas eram as meninas do Botticelli [fig.24]. Mas é evidente que os meus pais também influenciaram, porque eu vivi numa casa em que não se ligava para que estivesse tudo ordenadinho, tudo regradinho, mas ligava-se para a beleza das coisas”⁴⁹³.



Fig.24
Allegory of Spring
 Botticelli
 1477-78
 315 x 205 cm
 painted for the villa of Lorenzo di
 Pierfrancesco de' Medici at Castello Galleria
 degli Uffizi: Florence

Num artigo da Revista *Solta Palavra*, Manuela Bacelar sublinha o gozo que lhe dá ilustrar clássicos e a forte influência que Trnka⁴⁹⁴ teve no seu percurso artístico.

Para a ilustradora é simples aceitar estas influências, uma vez que nunca lutou contra elas e também nunca as plagiou, “tenho contacto com a arte desde muito pequena. Por outro lado sou como uma esponja: se gosto muito da imagem ela fica

493 (BACELAR, M. Entrevista concedida a Mariana Cortez. Porto, 18 de Abril de 2006).

494 Jiří Trnka formou-se na *Prague School of Arts and Crafts*. Em 1936 idealizou um teatro de marionetes, criado no início da Segunda Guerra Mundial. Desenhou cenários e ilustrou livros para crianças. O fim da Guerra permitiu-lhe criar um departamento de animação nos estúdios de filmagem Prague. Trnka ficou conhecido mundialmente por ser o melhor animador de marionetes no método checo e ganhou vários prémios em festivais de cinema. Um animador chamou-se "O Walt Disney do Leste". Explorou também o cinema, tendo ganho alguns prémios nesta área. Em 1949 ganhou o prémio Hans Christian Andersen, o mais alto prémio em literatura de crianças.

“arquivada numa qualquer gaveta das que tenho na cabeça” que se pode abrir de um momento para outro. No entanto, ao seleccionarmos essas imagens que vamos pôr na tal “gaveta” estamos a fazer o “caldo” de onde nasce o nosso “estilo”⁴⁹⁵.

Assim, reconhecemos em *O Dinossauro* (fig.25) um certo decorativismo na exploração expressiva da pele do dragão, característico nas obras de Gustav Klimt (fig.26) e de Hundertwasser (fig.27).



Fig.25 O Dinossauro
Autor: Manuela Bacelar
Il. Manuela Bacelar
1990
Afrontamento

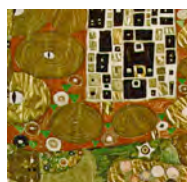


Fig.26 Klimt
(pormenor)

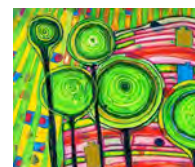


Fig.27 Hundertwasser
(pormenor)

Também Mark Chagall parece ter influenciado a obra de Manuela Bacelar, reconhecível nomeadamente em objectos e pessoas voadoras, bem como numa variedade cromática inspirada na iconografia russa, no aparente infantilismo das imagens e na facilidade decorativa. A representação *chagaliana*, em algumas obras de Bacelar, reflecte-se, como já tivemos oportunidade de referir, num certo lirismo e onirismo, que as aproxima das representações surrealistas. Uma aproximação talvez justificada pelo tempo que a ilustradora permaneceu na antiga Checoslováquia, agregada à ex URSS⁴⁹⁶.

É a fase final da obra deste pintor que mais impressiona e influencia Bacelar. Ambos empregam técnicas mistas. Bacelar afirma que “As técnicas que [usa] começaram por ser as dos marcadores, depois e durante muito tempo usei técnica

495 (BACELAR, M. Entrevista concedida a Mariana Cortez. Porto, 18 de Abril de 2006).

496 Devemos aqui referir a vanguarda russa antes e depois da Revolução de 1917. Este cenário revolucionário revelou inúmeros artistas, poetas, músicos ou pintores. Neste momento, podemos contar ainda com o contributo teórico dos formalistas russos, entre eles, Propp, Barthes ou Greimas.

mista. Neste momento uso técnicas puras como o óleo e o guache ou têmpera⁴⁹⁷ e em algumas obras de ambos, o traço, seja do lápis, seja do carvão, é deixado propositadamente à mostra.

Chagall experimenta também a ilustração de textos destinados à infância nomeadamente das *Fábulas de La Fontaine* (fig.28).



Fig. 28 *Fables of La Fontaine*
Il: Marc Chagall
1927 (somente publicado em 1952)



Fig.29 *Silka*
Autor: Ilse Losa
Il. Manuela Bacelar
1989
Afrontamento

Fig.30 *Lovers*
Autor: Marc Gagall
Óleo sobre tela



Fig.31 *O Reino Perdido*
Autor: Álvaro Magalhães
Il. Manuela Bacelar
1986
Asa



Fig. 32 *The Grand Parade*
Marc Chagall
1979-1980
Óleo s/ Tela
Pierre Matisse Gallery, New York

Portanto, a influência de Chagall não acontece somente pela técnica usada, mas pelo tratamento do espaço e pela iconografia que representa sistematicamente pessoas voadoras, uma ideia reforçada por Crepaldi a propósito da última fase de Chagall “no se trata de una situación real, sino de un sueño lo atestigua la presencia de algunos animales fantásticos, símbolo de su universo poético y presencia constante en sus creaciones. Ya no nos sorprendemos de que las gallinas o la vaca vuelen ligeras por el

497 (BACELAR, M. Entrevista concedida a Mariana Cortez. Porto, 18 de Abril de 2006).

cielo [...]”⁴⁹⁸.

Fig. 33 O meu Avô
Autor: Manuela Bacelar
Il. Manuela Bacelar
1990
Afrontamento



Esta ideia de sonho e do fantástico está presente, por exemplo, em *O Meu Avô* (fig.33), apesar da expressão nada ter a ver com a de Chagall. Bacelar representa um morango e um bebé a substituírem o seu chapéu do avô, provocando uma certa estranheza pela quebra da coerência realista, que nos atrai para o universo da ficcionalidade.

Manuela Bacelar cria, à semelhança de Chagall, um universo sem densidade nem peso físico, sobrenatural, com base em elementos líricos como ramos de flores, pares de namorados, violinos e artistas de circo flutuando através do espaço e do tempo.

Fig.34 O Castelo Verde
Autor: Maria Isabel Mendonça Soares
Il. Manuela Bacelar
2005
Paulistas



Fig.35 O País Azul
Autor: Teresa Balté
Il. Manuela Bacelar
1990
Porto Editora



As experiências levadas a cabo por Manuela Bacelar propõem, à semelhança do que aconteceu com a ruptura modernista, uma procura da *mimesis* aristotélica para levar o leitor a acreditar na ficção apresentada. Assim, o seu discurso plástico procura estabelecer uma nova relação entre quem conta e quem ouve ou lê a história, através de uma liberdade de expressão que permite aproximar os mundos real e ficcional para apresentar uma nova realidade. Silva-Díaz refere que “Una característica de las obras metaficcionales que se consideran adecuadas para los niños es que le ofrecen al lector un balance entre lo conocido y lo nuevo; es decir, entre las convenciones y su vulneración”⁴⁹⁹.

498 (CREPALDI, 2001, p. 71).

499 (SILVA-DÍAZ, 2005, p. 22).

Manuela Bacelar pinta quando ilustra e recupera as técnicas de pintura para expressar as qualidades plásticas que a levam a oferecer ao leitor uma obra com a dignidade suficiente para ser exposta numa galeria, capaz de nos levar a experimentar profundamente os nossos sentidos. Deste modo, a artista evoca todos os elementos expressivos para compor atmosferas fantásticas e para ampliar as possibilidades estéticas da obra.

É nesta exploração que a ilustradora evoca também a obra de Robert Delaunay (fig. 37), criando um universo de formas circulares compostas pela justaposição de planos de cor para simular a “explosão da bomba” no arraial de S. João, cobrindo o céu de uma intensa chuva de estrelas coloridas que parecem iluminar a narrativa de *O Rapaz que Vivia na Televisão* (fig. 36).



Fig.36
O Rapaz que Vivia na Televisão
 Autor: Luísa Ducla Soares
 Il. Manuela Bacelar
 2002
 Afrontamento

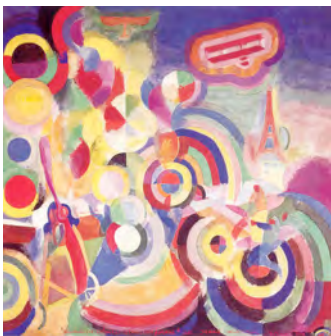


Fig. 37 *Homenagem a Blériot*
 Robert Delaunay
 1914

Não podemos deixar de associar alguns dos seus trabalhos, também, a artistas como Degas através das suas bailarinas, nomeadamente em *Um Artista Chamado Duque* (1979) (figs. 38 e 39), Picasso com o seu *Pablo Como Arlequim*, que parece ter influenciado o modo como Bacelar desenhou o rapaz em *Os Piratas* (figs. 40 e 41) e ainda na mesma obra, Matisse⁵⁰⁰, através de um desenho que se assume eloquente,

500 Matisse foi um artista multifacetado, tendo feito incursões na pintura, na escultura, na decoração arquitectónica e na ilustração.. Em 1944, como desenhista, ilustrou as *Fleurs du Mal*, de Baudelaire, e,

que abandona a perspectiva, as técnicas e os efeitos de claro-escuro, para tratar a forma em si mesma.

Fig.38 Um Artista Chamado Duque
Autor: Ilse Losa
Il. Manuela Bacelar
1979
Horizonte



Fig. 39. Danseuse 2
Degas
Musee Orsay



Fig. 40 Os Piratas
Autor: Manuel António Pina
Il. Manuela Bacelar
1986
Areal



Fig. 41 Paulo como Arlequim
óleo sobre tela de Pablo Picasso
1924



Na realidade, são múltiplas as influências que Bacelar absorveu ao longo da sua vida. A ilustradora também procura no impulso colectivo do grupo CoBrA⁵⁰¹ a liberdade de expressão e de espírito, numa perspectiva de ruptura com a disciplina. Essa energia libertadora e rebelde foi beber inspiração nos valores próprios da infância quer através de uma expressão mais primitiva, quer através de uma iconografia com a qual a criança se identifica.

como litógrafo, as *Lettres Portugaises* (1946), atribuídas a soror Mariana Alcoforado, e *Les Amours*, de Pierre Ronsard.

501 CoBrA foi um movimento artístico de vanguarda que se desenvolveu entre 1949 e 1952 e que juntou artistas como Christian Dotremont, Asger Jorn (Copenhaga), Cornelis Van Beverloo (Bruxelas), Jan Nieuwenhuys e Karel Appel (Amesterdão). O Nome junta as iniciais das três cidades. Um importante artista do grupo é Lucebert. CoBrA é formado por artistas que cultivam a pintura, a música e a poesia.



Fig. 43 *A Borboleta Leta*
Autor: Maria de Lurdes Soares
Il. Manuela Bacelar
Afrontamento



Fig. 44 Asger Jorn



Fig. 45 *tumblr* Bernard Buffet



Fig. 46 *Window*
Karel Appel
195x130 cm
1980

f) Influências de Trnka

Bacelar foi estudar para a Checoslováquia seduzida pelo filme *Sonho de uma noite de Verão* de Jiří Trnka⁵⁰² (1959) que havia visto em Paris em 1963. O realizador era, então, professor na Escola Superior de Artes Aplicadas de Praga, estando à frente do departamento de Ilustração e Animação. Bacelar concorreu a uma bolsa de estudo e partiu rumo à Checoslováquia onde privou com Trnka e onde viveu a *Primavera de Praga*.

À semelhança do mestre, também Manuela Bacelar ilustrou clássicos da literatura infantil de autores como La Fontaine, Grimm e mesmo Andersen.

502 Jiří Trnka formou-se na Prague School of Arts and Crafts, em 1936. Idealizou um teatro de marionetes, criado no início da Segunda Guerra Mundial, tendo desenhado cenários e marionetas. Trnka também ilustrou livros para crianças.

Depois da guerra, ele criou um departamento de animação nos estúdios de filmagem Praga. Trnka foi conhecido mundialmente por ser o melhor animador de marionetes no método checo e ganhou vários prêmios em festivais de cinema. Ficou conhecido por o "Walt Disney do Leste".



Fig.47 Jiri Trnka
Ilustração para *Contos de Fadas*
Andersen (1955)



Fig.48 Jiri Trnka
As Mil e Uma Noites

Trnka foi um autor de forte carisma que deixou obra no âmbito dos livros ilustrados para a infância. “Sus ilustraciones, en las que plasmó una concepción estética y una figuración muy personales, han influido fuertemente en muchos artistas posteriores. En 1968, la International Board on Books for Young People (IBBY) le concedió a Trnka la medalla Hans Christian Andersen de ilustración por el conjunto de su obra”⁵⁰³, que ainda inclui no seu trajecto artístico o cinema de animação⁵⁰⁴.



Fig. 49 Sonho de uma Noite de Verão
Autor: Jiri Trnka
1969

Quer Bacelar, quer Trnka reforçam sentimentos através do recurso a contrastes cromáticos, que tiram partido de jogos de luz-sombra (fig.50) e (fig.51). Em ambos são destacadas as personagens de um fundo escuro através do recurso a uma espécie de iluminação fantástica. Assim, o contraste luz/sombra facilita a inserção da ficção na figuração das personagens como já havia acontecido no filme de animação *Sonho de uma Noite de Verão*.

503 <<http://www.cuatrogatos.org/dossiertrnkapoetadelaimagen.html>>. Acesso em: 17 Dezembro de 2010.

504 <http://www.cuatrogatos.org/dossiertrnkapoetadelaimagen.html> (Acesso em 17 Dezembro 2010)



Fig.50 *Fireflies*
Il. Jiri Trnka
1969

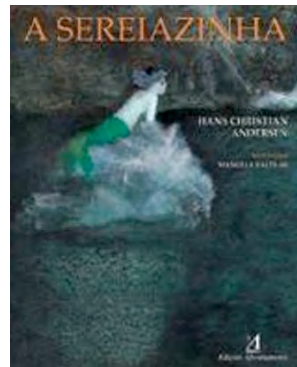


Fig.51 *A Sereiazinha*
Autor: Andersen, Hans
Christian
Il. Manuela Bacelar
1995
Edições Afrontamento (Trad.
Ribeiro da Fonseca).

g) Auto-retrato

Curiosa é a também a representação do seu auto-retrato em obras como por exemplo *Um Menino Chamado Menino* (fig.52) e em *Este é o Tobias* (fig.53).

“Dá-se o nome de auto-retrato, quando o retratista procura descrever o seu aspecto e o seu carácter, revelando o que captou da expressão mais profunda de si mesmo. O auto-retrato constitui um exercício que permite revelar traços do criador artista”⁵⁰⁵.



Fig. 52 *O Menino Chamado Menino*
Autor: Álvaro Magalhães
Il Manuela Bacelar
1983

505 *Auto-retrato*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-12-22]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$auto-retrato](http://www.infopedia.pt/$auto-retrato)>.

Fig. 53 Este é o Tobias
Autor: Manuela Bacelar
Il. Manuela Bacelar
1989
Porto Editora



Assim, quer em *O Menino Chamado Menino*, quer em *Este é o Tobias*, Manuela Bacelar retrata-se fisicamente a trabalhar no seu atelier. Em ambas as imagem podemos reconhecer os materiais necessários a um ilustrador: um estirador, papel, lápis de cor, pincéis e tintas. Na fig. 52, na parede que fica por trás de si existem quadros e posters que nos remetem para algumas das influências no seu trabalho, referimo-nos nomeadamente a um poster de propaganda a uma das peças de marionetas ou a de um dos filmes de Trnka e um outro, com uma imagem que nos remete para a sua estadia na antiga Checoslováquia. A artista inclui-se com facilidade nas histórias.

No caso de *Este é o Tobias* essa inclusão torna-se mais fácil uma vez que a história é escrita e ilustrada por Manuela Bacelar. É aqui que a autora cria o personagem e é neste contexto que ela se representa. Bacelar representa-se a representar, trata-se de uma história dentro de outra história, ela é um elemento activo com responsabilidade na criação da personagem que vai ser protagonista de um conjunto de aventuras em edições seguintes.

h) Teatralidade

Para Bacelar a diferença do *metier* da pintura para o da ilustração é que, nesta última, interpreta uma ideia, um estilo literário, uma atmosfera, o texto e o subtexto, à semelhança do que acontece no teatro.



Fig. 54 *O Príncipe Nabo*
 Autor: Ilse Losa
 Il: Manuela Bacelar
 2000
 Afrontamento

Numa atitude semelhante à de Júlio Vanzeler (a quem já fizemos referência num capítulo anterior), a ilustradora cria, em *O Príncipe Nabo* (fig.54), marionetas, recorrendo quer a recortes de imagens fotográficas retiradas de revistas, quer a recortes das personagens que desenha e pinta sobre papel, para a seguir as destacar e colocar sobre um novo fundo/cenário.

Cada personagem é controlada pela mão do manipulador (presente na parte superior da ilustração) que segura linhas negras colocadas em zonas estratégicas das personagens (cabeça, mão, braço, etc.).

Bacelar cria também o palco da acção através de cenários compostos por um fundo negro provavelmente pintado a grafite onde são colocados objectos e acessórios ora fotográficos, ora objectos por si desenhados. Esta coexistência de representações vindas de campos existenciais diferentes obriga-nos a fazer, de certa forma, a sua equiparação.

A ilustradora coloca-nos a mesma questão que Maria Keil colocou ao ilustrar *Os Presentes*. Nesta situação paradoxal somos levados a acreditar na real existência dos figurantes, ou a interiorizar a “falsidade” dos objectos mimeticamente apresentados e nomeados no texto que os acompanha, na senda da teoria traçada por M. Foucault a propósito do cachimbo de Magritte⁵⁰⁶.

Estas são experiências que procuram a diluição de fronteiras entre os diferentes ramos das artes, da palavra e da imagem, da ilustração e do teatro, do desenho e da pintura. Entre o que vê e aquilo que é visto geram-se mecanismos contratuais que podem ser partilhados ou não por aqueles que criam as imagens e por quem as lê. Em

506 (FOUCAULT, 1998, pp.33, 34)

todo o caso, são recursos de argumentação que apontam ao leitor uma direcção, orientando, de alguma forma, para a interpretação da narrativa.

2.2. RECURSOS PARA A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO REAL DE ACÇÃO

a) O Espaço

O espaço físico de uma acção, não é mais do que uma concepção do meio físico que nos envolve. Assim, o espaço de acção representado nos livros ilustrados para a infância é fundamental para garantir a existência de um universo, mesmo que ficcional, onde as personagens das histórias possam viver aventuras fantásticas.

Portanto, o espaço, nos livros, materializa um tempo e um determinado local que pode ser real ou imaginário. Este espaço está dependente, obviamente, do espaço físico da página e de um conjunto de estratégias gráficas e expressivas que pretendemos estudar ao longo deste tópico de análise.

Armas (2003) diz sobre esta questão “Algunas de las más sorprendentes rupturas de los límites de espacio establecido llegan a rozar lo metaficticio, pues tienden a crear un efecto de distanciamiento: señalan la ficcionalidad de sus recursos, rompen los límites entre la realidad y la ficción, como ocurre de una manera evidente en aquellos libros que se incluyen a sí mismos en la ficción [...] Aquí nos referiremos a la ruptura literal del marco en que se encuadra la ilustración y que es procedimiento que quiere revelar mediante el distanciamiento su carácter ficticio. A este respecto, es interesante observar que ruptura del marco es el nombre que recibe uno de los procedimientos más comunes en la metaficción contemporánea, y consiste en romper las convenciones del relato”⁵⁰⁷.

Manuela Bacelar tem a capacidade de propor ambientes interiores e exteriores, rurais e urbanos fantásticos, muitas vezes perceptíveis apenas pela utilização de alguns elementos figurativos que, quando relacionados entre si, funcionam por sugestão, induzindo uma leitura.

O espaço habitado pelas personagens que a autora cria é partilhado por todas as figuras representadas e organiza-se, na maioria das obras, com um aparente desinteresse pelas regras convencionais da perspectiva (fig. 55).

507 (ARMAS, 2003, p. 178).



Fig55 Ana-Ana
Autor: Ilse Losa
Il: Manuela Bacelar
1986
ASA

No entanto, Manuela Bacelar propõe nas suas ilustrações estratégias alternativas ao uso da perspectiva linear que trazem às suas composições um carácter mais expressivo e experimentalista. A sua capacidade de invenção permite-lhe estabelecer relações entre os elementos representados recorrendo essencialmente a sobreposições, às relações figura/fundo, à persistência da representação da Linha de Terra, por vezes também a uma maior ou menor pormenorização do desenho, e à forma como dispõe as imagens na página em relação à mancha gráfica do texto.

Manuela Bacelar faz-se valer destas e de outras estratégias visuais que permitem uma maior responsabilização pelas relações físicas, psicológicas ou lógicas que se encontram implícitas na obra.

b) Linha de terra

Ao analisarmos o espaço desenhado por Manuela Bacelar e, tirando uma ou duas excepções, somos levados a reconhecer a persistência na representação da linha de terra que “se entendida como sinédoque do próprio planeta, aí, a linha de terra é uma linha curva [fig.56], se entendida como um terreno, onde estão às personagens, aí, a linha de terra é plana ou apenas levemente acidentada [fig.57]. [...] A linha da terra separa aos nossos olhos aquilo que a ilustradora geralmente pretende que se junte nas nossas mentes: conjuntamente com tudo aquilo que nós sabemos pertencer à “zona celeste”, sejam astros, aves, nuvens ou linhas de vento e de chuva, pairam, nos seus desenhos, corpos e objectos que nos entram pelos olhos e nos deixam a olhar para esses lugares de incerta existência, acima do horizonte. A sinuosa linha da terra que nos atrai o olhar para os milhares de pontos de fuga dos fundos manchados,

pontilhados, sarapintados, riscados, repincelados e marcados pela passagem do tempo, é uma linha condutora da acção, um fio do labirinto das histórias e também um elemento de ligação entre cada conjunto de páginas pares e ímpares que constituem um livro⁵⁰⁸.

Fig. 56 Ana-Ana
Autor: Ilse Losa
Il. Manuela Bacelar
1986
Edições ASA



Fig.57 O Reino Perdido
Autor: Álvaro Magalhães
Il. Manuela Bacelar
1986
Edições ASA



A representação da linha de terra é uma característica do desenho infantil e Manuela Bacelar utiliza-a como um recurso que, não só é capaz de aproximar a criança da expressão de um universo fantástico, como é capaz de dividir espaços que ora fixam personagens ao solo pela força da gravidade, ora as fazem voar e caminhar em espaços siderais maravilhosos como as personagens de Chagall. Para Gil Maia “por vezes, as trajectórias das linhas curvam-se tanto que geram um mundo em espelho, de personagens suspensas, com a linha de terra em simetria com a linha do ar, um mundo tentacularmente enraizado, e uterinamente embalador de sonhos⁵⁰⁹”.

A forma como a ilustradora utiliza a linha de terra para representar o espaço da sua narrativa, propõe ao observador estratégias diversificadas de comunicação. Assim, quando a ilustradora utiliza a linha de terra como uma linha recta ou ligeiramente

508 (MAIA, 2004, pp.8 e 9).

509 (MAIA, 2004, p.7).

acidentada, “força” um posicionamento em fila dos elementos da composição. Esta situação pode ser observada em vários dos seus trabalhos, dos quais destacamos aqui *O Dinossauro* (fig.58); *O Senhor Pechincha* (Fig.59) e *O Veado Florido* (fig.60), embora esta situação se verifique em muitas outras obras da ilustradora.



Fig. 58 *O Dinossauro*
Autor: Manuela Bacelar
Il. Manuela Bacelar
1990
Afrontamento



Fig. 59 *O Senhor Pechincha*
Autor: Ilse Losa
Il. Manuela Bacelar
1979
Livros Horizonte



Fig. 60 *O Veado Florido*
Autor: António Torrado
Il.: Manuela Bacelar
1994
Civilização

A linha de terra é usada como linha de orientação que fixa personagens ao chão e suspende o sol e as nuvens na atmosfera, facilitando, desse modo, o processo de identificação e de decodificação das mensagens visuais por parte das crianças.

Assim, e segundo Mariana Cortez, “antes da linha de terra representar a própria Terra, um terreno, ou uma vila, ela contribui para uma outra interpretação. A sua presença ou a sua ausência revela um traço primário, apresenta um efeito de sentido

de parecer pertencer ao universo do público pretendido pela obra, ou seja, a criança. Busca-se uma identificação entre o estilo do autor e o “estereótipo” do estilo do desenho infantil. Outros traços reiteram essa afirmação. São eles: as formas humanas ou não, as cores primárias, a presença do traço do lápis, o vazar das cores pelas linhas desenhadas”⁵¹⁰.

Podemos, então, dizer que a linha de terra na obra de Manuela Bacelar atrai o olhar do leitor para milhares de pontos de fuga situados sob fundos marcados pela passagem do tempo, assumindo-se como uma linha condutora do desenrolar da acção.

c) Geometrização do espaço

Não podemos deixar de referir as ilustrações que a artista fez para *Histórias com Ratos da Paspalhóvia* (fig.61) pela diferença das opções formais em relação a todas as outras obras da sua autoria. Bacelar define o espaço da acção usando um plano impresso a uma só cor que vai mudando à medida que a história se desenrola.

O esquema repete-se de página para página, os planos podem assumir a forma de geometria pura ou outras formas irregulares, mas igualmente geometrizadas, às quais se sobrepõem figuras desenhadas a negro.

Fig. 61 *Histórias com Ratos da Paspalhóvia*
Autor: Arsénio Mota
Il. Manuela Bacelar
1986
Afrontamento



Neste livro a ilustradora faz coexistir uma representação abstracta do espaço de acção e uma representação icónica dos ratos, que se apresentam humanizados. A substituição dos convencionais ambientes cénicos por formas geométricas

510 (CORTEZ, 2008, p.96).

“aparentemente abstractas (herança modernista), representam inventivos cenários onde habitam os ‘heróis’”⁵¹¹ das histórias.

d) Uso de perspectiva linear

Identificamos no desenho de objectos, de acessórios e mesmo de casas, o domínio das representações axonométricas e o conhecimento do modo de representar da perspectiva linear, muito embora, intencionalmente, eles não sejam aplicados com todo o rigor imposto pela geometria. Tal acontece por exemplo em *O País Azul* (fig.62), em *Uma Flauta Chamada Ternura* (fig.63), em *Histórias com Grilo Dentro* (fig.64) e em *Ora Ouve...* (fig.65), onde as ilustrações se apresentam, sistematicamente, com uma aparente inocência transmitida pelo seu aspecto *gauche*.



Fig. 62 *O País Azul*
Autor: Teresa Balté
Il. Manuela Bacelar
1990
Porto Editora.



Fig. 63 *Uma Flauta Chamada Ternura*
Autor: Agustina Bessa Luís
Il. Manuela Bacelar
1993
Livros Horizonte



Fig. 64 *História com Grilo Dentro*
Autor: António Torrado
Il. Manuela Bacelar
2004
ASA

511 (MODESTO, 2000, p.11).



Fig. 65 Ora Ouve...
 Autor: Ilse Losa
 Il. Manuela Bacelar
 1987
 ASA

Mesmo quando a perspectiva linear é utilizada para criar efeitos de profundidade, ela assume, muitas vezes, esse lado *naif*, como podemos ver em *A Lua Prometida* (fig.66) onde uma escadaria nos leva a um ponto de fuga situado acima dos limites do topo da página, como se nos transportasse para um mundo desconhecido para lá do visível da página do livro. O mesmo se pode observar em *O Menino Chamado Menino* (fig.67) onde o estirador da ilustradora converge para um ponto de fuga situado no centro da página. Em *Histórias de Longe e de Perto* (fig.68) Bacelar recorre à mesma estratégia, só que desta vez colocou o ponto de fuga numa linha do horizonte na zona superior da página, e em *Tobias Fantasma* (fig.69) meninos e meninas brincam no recreio, onde podemos encontrar vários pontos de fuga situados no edifício da escola.



Fig. 66 A Lua Prometida
 Autor: Ramiro Osório
 Il.: Manuela Bacelar
 1984
 Afrontamento



Fig. 67 Histórias de Longe e de Perto
 Autor:, Maria de Lourdes Soares e Maria Odete Tavares Tojal
 Il.: Manuela Bacelar
 1997



Fig. 68 O Menino Chamado Menino
 Autor: Álvaro Magalhães
 Il.: Manuela Bacelar
 1983



Fig. 69 Tobias Fantasma
 Autor: Manuela Bacelar
 Il.: Manuela Bacelar
 1989
 Porto Editora

Manuela Bacelar recorre ao uso dos princípios da perspectiva sem, no entanto, o fazer de forma muito sistemática. A artista prefere mobilizar estratégias alternativas capazes de suprimir a evasão ao uso das regras da perspectiva linear, sublinhando o lado mais expressivo da realidade.

e) Colocação dos elementos visuais na página

Manuela Bacelar, numa atitude semelhante à assumida por Maria Keil, ao optar pelo abandono quer da representação rigorosa, quer dos cânones da anatomia, optou por uma via mais experimental e expressiva de índole poética, mas sem nunca se afastar da realidade.

Manuela Bacelar recorre, como referimos, a múltiplas estratégias através das quais estabelece relações metonímicas entre as personagens e os objectos que as cercam.



Fig. 70 *Contos Amarantinos*
Autor: Agustina Bessa Luís
Il. Manuela Bacelar
1987
ASA

É nestas relações que, por exemplo, em *Contos Amarantinos* (fig.70) o espaço é definido em algumas das ilustrações por uma cercadura traçada informalmente a pincel, formando uma espécie de quadrado com os cantos arredondados. É interessante a forma como a ilustradora aproveitou as arestas superior e inferior para criar duas linhas do horizonte, baralhando-a com a realidade que está a ser narrada. Na primeira linha de terra podemos ver o nascer do sol e na segunda, um rapaz parece sair de um livro que está pousado sobre a referida linha e caminha sobre ela, como se tivesse a capacidade de andar sobre um mapa que sai de uma das primeiras páginas do livro aberto. A linha da cercadura marca, então, um determinado trajecto que o rapaz irá percorrer.

Fig. 71 Histórias da Avó Manela
Autor: Manuela Monteiro
Il. Manuela Bacelar
1999
CM de Vila Nova de Famalicão



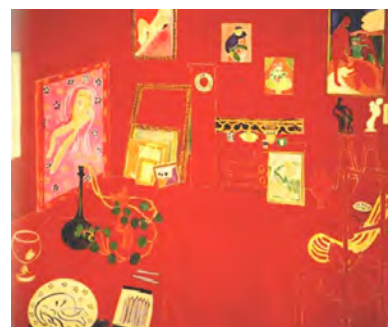
Também em *Histórias da Avó Manela* (fig.71) a artista desafia a norma colocando a linha de terra na vertical. Esta exceção à regra provoca alguma estranheza em quem observa. Assim, consegue representar um conjunto de construções coloridas que sofreram uma rotação de 90°, colocando-as numa situação de tensão em relação à linha de terra horizontal convencional. Deste modo, a ilustradora consegue, na mesma página, espaços de acção contíguos, mas com existências distintas e simultâneas.

Em *Histórias de Longe e de Perto* (fig.72) o espaço surge representado pelo posicionamento de cada um dos elementos num fundo onde não existem referências nem ao chão, nem à parede, nem ao tecto. Todos os elementos funcionam sem que a sua eloquência seja diminuída na presença dos outros, funcionando como um todo orgânico, fazendo lembrar Matisse em *Red Studio* (fig. 73).

Fig. 72 Histórias de Longe e de Perto
Autor:, Maria de Lourdes Soares e Maria Odete Tavares Tojal
Il. Manuela Bacelar
1997



Fig. 73
Matisse_
Red Studio



À semelhança do que acontece com Matisse, também Bacelar se deixa seduzir pelo abandono da perspectiva e envereda, nesta obra, por um decorativismo que investe no sensualismo das cores num tipo de composição plana, sem profundidade. Aqui, a ilustradora reduz a imagem à sua essência, abdicando da representação de

linhas de referência e apostando na gestão dos elementos no espaço, feita através das diferentes relações estabelecidas entre elementos representados.

Em *Faísca conta a sua História* (fig.74) a ilustradora também elimina as linhas que separam as paredes do chão. Deste modo, a definição dos espaços é conseguida apenas pelo posicionamento dos diferentes elementos visuais (sofá, candeeiro, mesa, tapete, cão) no espaço branco da folha.



Fig. 74 *Faísca Conta a Sua História*
 Autor: Ilse Losa
 Il. Manuela Bacelar
 1979
 Livros Horizonte

Uma outra situação em que o posicionamento dos elementos visuais na página têm intenções comunicativas é *História com Grilo Dentro* (fig.75). Um corvo ferido é pousado no terreiro de uma quinta e fica a ser observado impotente pelos dois rapazes que o “salvaram”. O corvo está pousado no pé da página do lado esquerdo e os rapazes observam-no do alto de um relevo, por cima do texto.



Fig.75 *História com Grilo Dentro*
 Autor: António Torrado
 Il. Manuela Bacelar
 1979
 Afrontamento

Já em *O Castelo Verde* (fig.76) o posicionamento das imagens no nosso campo visual traduzem um universo fantástico onde a magia acontece, tornando possível que cavalos voem na atmosfera sugerida numa página que exhibe somente manchas azuis.

Fig.76 O Castelo Verde
 Autor: Maria Isabel Mendonça Soares
 Il. Manuela Bacelar
 2005
 Paulistas



As duas vizinhas de *Teatrinho do Romão* (fig.77) colocadas em páginas contíguas, uma à janela e outra num banco de exterior, são um bom exemplo de como o posicionamento das imagens na página pode ser importante para que o observador tenha a percepção do que está longe, do que está perto, do que está em cima e do que está em baixo, vivendo mais intensamente na história (uma situação que será estudada, mais adiante, num capítulo próprio). Deste modo, a vizinha que se encontra à janela está colocada na página do lado esquerdo, no canto superior direito, por cima do texto. E a vizinha que está sentada no banco está situada no pé da página do lado direito, por baixo do texto. O corpo do texto cumpre aqui a função de plano da fachada da casa, existindo um processo quase metonímico de substituição do tijolo pelas letras do próprio texto.

Fig.77 Teatrinho do Romão
 Autor: Luísa Dacosta
 Il. Manuela Bacelar (e de Jorge Pinheiro)
 1977
 Figueirinhas



f) Sobreposição

A ilustradora recorre, em quase todas as obras que ilustra, à sobreposição de figuras para resolver a representação da profundidade (Quadro I em anexo). Neste sentido, experimentou posicionar as personagens em diferentes planos conforme estão mais perto ou mais afastados do observador, não se tendo preocupado com as relações lógicas de proporção entre figuras e acessórios. É através da sobreposição de imagens, que criar a noção da existência dos referidos planos.



Fig. 78 *Contos Amarantinos*
Autor: Agostina Bessa Luís
Il.: Manuela Bacelar
1987
ASA

Assim, em *Contos Amarantinos* (fig.78) uma mulher e duas crianças parecem ter-se colocado em pose para a fotografia. Apresentam-se ainda enquadradas por um plano vertical cor-de-laranja colocado por trás delas como se se tratasse de um cenário de estúdio de fotógrafo. As três estão relativamente próximas umas das outras, no entanto percebemos na imagem quatro planos distintos: primeiro a menina de vermelho, depois a de azul, seguida da mulher e, por último, o plano cor-de-laranja.



Figs. 79 *Fáisca Conta a Sua História*
Autor: Ilse Losa
Il. Manuela Bacelar
1979
Livros Horizonte

Na obra *Fáisca Conta a Sua História* (figs. 79) a ilusão de profundidade é conseguida através da sobreposição de figuras. Manuela Bacelar monta um arraial decorado com balões coloridos e enfeites magicamente pendurados em estrelas suspensas no céu. Todos dançam e exibem fatos populares festivos. Casais vão-se sobrepondo, sugerindo uma grande pista de dança

Fig. 80 O Menino Chamado Menino
Autor: Álvaro Magalhães
Il.: Manuela Bacelar
1983



Um outro exemplo é o do livro *O Menino Chamado Menino* (fig.80), onde Bacelar se auto representa em primeiro plano no pé da página a terminar o desenho das camas do bebé, do marido, da tartaruga, do hipopótamo e do pirilampo. As camas são posicionadas como se de um beliche se tratasse, utilizando a sobreposição em altura, apenas tímidas sobreposições de parte das camas nos dão a sensação de estarem assentes no chão e paralelas umas às outras.

Fig. 81 O Príncipe Nabo
Autor: Ilse Losa
Il.: Manuela Bacelar
2000
Afrontamento



O Príncipe Nabo (fig.81) é um caso particular, uma vez que simula o teatro de marionetas e, embora não seja um teatro de sombras, as personagens têm a rigidez e a bidimensionalidade características deste tipo de teatro. A ilustradora coloca sobre um fundo escuro as figuras planas e coloridas das suas personagens que se sobrepõem para se posicionarem nos seus locais do “palco”.

g) Pormenorização do desenho

Manuela Bacelar recorrendo à pormenorização do desenho, criou mais um código que lhe permite sugerir, por vezes, a profundidade do nosso campo visual. Tal verifica-se, pelo menos, em 10 das obras por si ilustradas. Referimo-nos por exemplo a *Ana-Ana* (fig. 82), onde existe uma grande diferença no nível de pormenorização da personagem que está mais próximo de nós. Referimo-nos também a *O Pais Azul* (fig.83) que apresenta a multidão ao longe como uma leve anotação dos seus rostos; a *Tobias Fantasma* (fig.84), em que as crianças que se encontram mais afastadas exibem uma menor pormenorização quer dos seus rostos e corpos, quer das suas roupas; a *Um Artista Chamado Duque* (fig.85), onde podemos observar os artistas no palco vestidos com fatos fantásticos e coloridos e o público, ao fundo, parcialmente apagado pela escuridão propositada para a realização do espectáculo, entre outros.



Fig.82 *Ana-Ana*
Autor: Ilse Losa
Il.: Manuela Bacelar
1986
ASA



Fig.83 *O Pais Azul*
Autor: Teresa Balté
Il.: Manuela Bacelar
1990
Porto Editora



Fig.84 *Um Artista Chamado Duque*
Autor: Ilse Losa
Il.: Manuela Bacelar
1979
Livros Horizonte

Se por vezes uma maior ou menor pormenorização do desenho estão associados a uma intenção de aproximar ou afastar objectos e personagens, outras vezes, terá que ver com seu esquematismo característico do seu desenho.

h) Valor lumínico

Na obra de Manuela Bacelar, a relação entre superfícies claras e superfícies escuras, não só nos leva a perceber a profundidade na composição, como também, a introduzir valores lumínicos, traduzidos nas sombras próprias e nas sombras projectadas dos objectos e personagens das diferentes histórias.

Para modelar as suas personagens e os seus cenários, a ilustradora socorre-se, na maioria das vezes, de manchas fluidas de cor que aplica com o pincel e que sugerem a modelação por um “dégradé” suave. Por vezes, a linha serve este mesmo propósito, oferecendo contrastes mais afirmados e expressivos, como podemos perceber no espaço que fica para lá dos arcos em ogiva em *A Lua Prometida* (fig.85).

Fig.85 A Lua Prometida
Autor: Ramiro S. Osório
Il. Manuela Bacelar
1984
Afrontamento



Linhas paralelas ou linhas cruzadas modelam formas sugerindo a existência de um determinado ponto de luz, que é fundamental para a representação da profundidade de campo.



e num instante era noite e num instante era dia.

Fig.86 *O Dinossauro*
 Autor: Manuela Bacelar
 Il. Manuela Bacelar
 1990
 Afrontamento

Em *O Dinossauro* (fig.86), Manuela Bacelar escurece e arrefece os tons da página que representa a noite e aquece os tons que usa para representar o dia.

Em *Era uma vez a Bublina* (fig.87) a ilustradora recorre não só à mesma estratégia do arrefecimento das cores e utiliza, ainda, uma cercadura azul escuro que envolve as duas páginas do nosso campo visual, assim como aproveita o cortante para colocar um relógio e estrelas numa atitude pleonástica, reforçando a ideia.



Era já noite, quando
 Bublina chegou a casa.

Fig.87 *Era uma vez a Bublina*
 Autor: Manuela Bacelar
 Il. Manuela Bacelar
 1996
 Desabrochar

A noite acontece nas ilustrações de Bacelar como se a ilustradora puxasse uma cortina com um filtro de arrefecimento das cores.

Em *A Sereiazinha* (fig.88) as personagens parecem absorver a luz das estrelas para a seguir se iluminarem em fundos escuros. O corpo das pequenas sereias irradiam luz, talvez se trate do seu encanto, talvez seja a única possibilidade de as distinguirmos nas profundezas do mar, onde nem o sol, nem a lua penetram.

Fig.88 A Sereiazinha
 Autor: Hans Christian
 Andersen
 Il. Manuela Bacelar
 1995
 Afrontamento



Fig.89 O Reino Perdido
 Autor: Álvaro Magalhães
 Il. Manuela Bacelar
 1986
 ASA



Esta luz mágica não é só pertença dos encantos das sereias, outros seres são dotados desta qualidade. Um anjo iluminado desce do céu escuro em *O Reino Perdido* (fig.89) levando, à semelhança do que acontecia com as sereias, a que o nosso olhar o siga.

i) Figura/fundo

Na grande maioria das suas ilustrações, a forma e fundo asseguram uma presença que contextualiza acções. Existe uma certa cumplicidade entre a figura e o fundo no sentido de garantir que a composição final não se apresente como um conjunto de figuras estáticas “agarradas” a um fundo que as aprisiona para sempre na bidimensionalidade da folha de papel.

Difícilmente a ilustradora opta pelo desenho das figuras sobre o fundo completamente branco da folha. Acontece, por exemplo, em *Uma Flauta Chamada Ternura* (fig.90), apesar de, em algumas das ilustrações, haver a preocupação de colocar um pequeno apontamento de uma linha de terra ou de um rodapé e um ou outro acessório que ajudam a perceber o espaço onde a acção se desenrola.

Fig.90 Uma Flauta Chamada Ternura
 Autor: Álvaro Magalhães
 Il. Manuela Bacelar
 1983
 Livros Horizonte



Acontece também em *A Lua Prometida* (fig.91), em que a autora opta por registar pequenos momentos da história em desenhos a negro sobre o branco da página, intercalando-os com o texto. E em *O Teatrinho do Romão* (fig.92) a ilustradora também opta pelo branco da página para suportar as personagens que dão corpo à história, focando a atenção do observador na acção, sendo o contexto onde se passa pouco relevante. Vimos que, neste caso, em certos momentos, a mancha de texto pode funcionar como cenário.



Fig.91 *A Lua Prometida*
 Autor: Ramiro S. Osório
 Il. Manuela Bacelar
 1984
 Afrontamento



Fig.92 *Teatrinho do Romão*
 Autor:
 Il. Manuela Bacelar
 (e de Jorge Pinheiro
 1977
 Figueirinhas

Já em *O Veado Florido* (fig.83) a textura do fundo sugere a natureza, é orgânica e sobre ela são colocadas árvores e flores. E em *O País Azul* o ocre do fundo procura simular a areia e/ou a terra quente da arábia, sobre o qual dançam odaliscas e onde sultões comem e se divertem a ouvir música.



Fig.93 *O Veado Florido*
 Autor: António Torrado
 Il. Manuela Bacelar
 1994
 Civilização

A artista recorre às texturas visuais em *Uma Prenda Muito Especial* (fig.94) para distinguir a copa das árvores de uma teia de aranha que se formou mesmo junto a elas e o céu do fundo.

Fig.94 Uma Prenda Muito Especial
 Autor: Margarida Fonseca Santos
 Il. Manuela Bacelar
 2004
 Presença



Já em *A Borboleta Leta* (fig.95) um fundo negro (sugerindo a lousas) suporta o texto (também ele ilustração). Ambos são pintados grosseiramente a pincel.

Assim, na página do lado direito a ilustradora deixou algumas marcas de tinta, como se à pressa se tivesse enganado no texto e o tivesse apagado com água, para a seguir o corrigir.

Fig.95 A Borboleta Leta
 Autor: Maria de Lourdes Soares
 Il.: Manuela Bacelar
 1998
 Afrontamento



Os fundos de Manuela Bacelar definem cenários mais ou menos detalhados, mas, muitas vezes servem apenas para dar a sentir a atmosfera da obra. O fundo enquadra as personagens da narrativa e dá-lhes uma existência contextualizada. O fundo serve ainda como espaço de interacção com o texto.

i) Sequências de imagens

À semelhança do que acontece nas artes visuais, se a leitura das ilustrações propostas por Manuela Bacelar é iniciada pela direita ou pela esquerda, de cima para

baixo, ou ao contrário, é uma decisão que cabe somente ao leitor⁵¹².

Mas nestes livros ilustrados não podemos deixar de apontar uma particularidade, a da sequencialidade dada, inevitavelmente, pela própria natureza do livro. É este modo particular de funcionar que vai influenciar o modo como manipulamos e incutimos maior ou menor velocidade na leitura das acções que ali se desenrolam.

Por exemplo, no caso particular de *O Dinossauro*, pode ler-se o texto e, em seguida, observar a imagem, ou o contrário, sem comprometer o entendimento do enredo.

Assim, na presença de texto e de imagem estabelece-se um sistema misto na condução do olhar. Segundo Mariana Cortez “os “tempos” de leitura e viradas de página para dar sequência à narrativa são determinados pela urgência ou tranquilidade na condução dessa e também dos enigmas propostos tanto pelo verbal, quanto pelo visual”⁵¹³.

No caso de *O dinossauro* (fig.96) existe em simultâneo, no percurso pela página, uma sequência dos acontecimentos. Assim, o professor aparece no mesmo quadro representado 7 vezes, procurando fazer chegar ao leitor o acto de fotografar que o acompanhou ao longo de toda a viagem no dorso do dinossauro. Apesar da simultaneidade da imagem, a sequencialidade temporal é trabalhada à semelhança dos estudos de arte levados a cabo por Leonardo Da Vinci (fig.97), “que se sabe, são um processo e, portanto, obedecem a uma sequencialidade não aparente, mas inferida



Fig. 96 *O Dinossauro*,
Autor: Manuela Bacelar
Il: Manuela Bacelar
1990
Afrontamento

512 Para Arnheim “o vector direccional que torna as composições assimétricas tem pouco a ver com os movimentos dos olhos. Pelo traçado dos movimentos dos olhos, sabe-se que os observadores exploram a cena visual perambulando irregularmente e concentrando-se nos pontos de maior interesse. O vector esquerda-direita resulta desta exploração, mas não provém da direcção dos próprios movimentos dos olhos. Nem há qualquer evidência pronunciada de que a tendência lateral se relaciona com o uso de uma das mãos ou com o predomínio de um olho” (ARNHEIM,1980, p. 27).

513 (CORTEZ, 2008, p. 93).



Fig.97 Leonardo Da Vinci

Em *O Rapaz que Vivia na Televisão* (fig.98), a ilustradora apresenta as personagens da história no topo da página junto ao título e, quando viramos a página, a ilustradora coloca-nos perante uma sequência de imagens que assume a narração de toda a história. As personagens aparecem repetidamente em acções que se sucedem umas às outras pela ordem cronológica ditada pelo texto.



Fig. 98 O Rapaz que vivia na televisão
 Autor: Luísa Ducla Soares
 Il: Manuela Bacelar
 2002
 Afrontamento



Também em *O Veados Florido* (fig.99) a ilustradora coloca nos quatro cantos da página os vários criados que procuram animais estranhos nos quatro cantos do mundo.



Fig. 99 O Veados Florido
 Autor: António Torrado
 Il: Manuela Bacelar
 1994
 Civilização

Em *A Borboleta Leta* (Fig.100) a personagem surge no nosso campo visual como se passasse num voo rasante mesmo à frente dos nossos olhos e quase como se estivesse a dançar, dá voltas sobre si própria na atmosfera da página. Realiza um voo de felicidade até pousar numa flor. Surge representada cinco vezes na mesma ilustração, precisamente para que o leitor sinta o seu voo.



Fig. 100 *A Borboleta Leta*
 Autor: Maria de Lourdes Soares
 Il: Manuela Bacelar
 1998
 Afrontamento

E em *Os Ovos Misteriosos* (fig.101) o rapaz, segurando a galinha debaixo do braço numa atitude protectora, foge dos sucessivos perigos. Primeiro atira-se ao lago para fugir do veneno da serpente, depois foge do crocodilo que os quer comer dentro do lago.



Fig. 101 *Os Ovos Misteriosos*
 Autor: Luísa Ducla Soares
 Il: Manuela Bacelar
 1994
 Afrontamento

Outro recurso gráfico é utilizado pela ilustradora para exprimir esta ideia de sequencialidade. Referimo-nos novamente à existência de uma linha de terra, que segundo Maia (2004) “é um convite à visão frontal e esta panorâmica, que a ilustradora

oferece aos nossos olhos, quase obriga cada elemento da composição a ser sequencialmente dispostos em fila”⁵¹⁴.

A sequencialidade tr s para a ilustra o o conceito de tempo, ajudando o leitor a reconhecer e a ordenar a ocorrência dos eventos percebidos pelos seus sentidos, conseguindo, ao mesmo tempo, um maior e mais real envolvimento dos leitores com as sua histórias.

Nas obras em que Bacelar cumpre o duplo papel de ilustradora e de escritora, também o leitor pode terminar implicado activamente na narrativa. Para Bojunga Nunes o leitor participa também intimamente no jogo maravilhoso que   o livro. Ela diz-nos que “[...] eu sou leitora, logo, eu crio”⁵¹⁵, numa atitude que se aproxima da meta estabelecida para a literatura pós-moderna.

2.3. MATERIAIS E TÉCNICAS UTILIZADAS

A análise do Quadro J (apresentado em anexo) permite-nos concluir a importância que a pintura e o desenho adquiriram na obra ilustrada de Manuela Bacelar e, ainda, verificarmos que a ilustradora combina, na maioria das suas obras, técnicas e materiais procurando sempre a coerência entre essas op o es e os projectos que desenvolve.

A ilustradora envereda, de uma forma geral, por uma representa o pictórica, utilizando técnicas e solu o es formais que, esporadicamente, apresentam “situa o es de revisita o es de obras de arte. Diga-se, de passagem, que nestes casos parece existir um trabalho de recria o , a partir de fragmentos, com objectivos lúdicos e comunicativos mas sem a preocupa o  erudita da cita o  integral”⁵¹⁶.

As experiências plásticas de Manuela Bacelar são tão diversificadas que nos fazem percorrer os caminhos do desenho, da colagem, da gravura e da pintura.

O recurso frequente às técnicas mistas para criar os seus mundos fantásticos e as atmosferas próprias de cada história são referidas pela ilustradora como ponto de partida para qualquer trabalho de ilustra o  que realize. A atmosfera   por si entendida

514 (MAIA; 2004, pp.8 e 9).

515 (NUNES, s.d., p. 22).

516 (MAIA, 2004, p.5).

como um todo e com características distintas, quer se trate de um texto poético, de humor ou dramático. Para Bacelar o tipo de texto dita de forma inequívoca a procura de correspondência nos traços da expressão da ilustração.

A artista procura ilustrar o que não está dito, trabalha com base na sugestão de modo a permeabilizar a imaginação de quem lê⁵¹⁷.

O experimentalismo é o seu método de trabalho aberto aos imprevistos e, por isso, ao improviso. Manuela Bacelar está aberta também à utilização de várias técnicas e materiais como teremos oportunidade de estudar mais adiante. Acreditamos também que esta é a chave para a inovação na sua obra.

a) O Desenho

A ideia de desenho de esboço está presente em algumas das suas obras. Destacamos aqui o caso de *O Meu Avô* (fig.102), de *Era uma vez a Bublina* (fig.103) e *O Dinossauro* (fig.104) onde a ilustradora recorre à utilização esquemática de setas, linhas e filetes, para reforçar a diferença de altura entre o avô e o neto, para explicar como funciona o cérebro de Bublina e para reforçar a ideia do professor andar em círculos enquanto pensa.

Nesta imagem, a linha, quer na sua versão rigorosa e geométrica (tracejado e setas), quer na sua versão orgânica e modeladora (desenho que modela as personagens), pretende caracterizar e apresentar as personagens principais da história. É através da linha que percebemos um avô de aspecto simpático, careca, com 1,70 de altura e com um ar “redondo”. Percebemos ainda, um menino com 80 cm de altura, que olha de baixo para cima, reforçando mais uma vez a ideia de que avô é muito alto.

517 O leitor é por si considerado a terceira imaginação, sendo que a primeira é o escritor e a segunda o ilustrador.

Fig.102 *O Meu Avô*
 Autor: Manuela Bacelar
 Il. Manuela Bacelar
 1990
 Afrontamento

*O meu Avô
 é muito alto.*



Um esquema semelhante na definição das personagens é usado em *O Dinossauro* (fig.104), quando o professor, igualmente esboçado a caneta de ponta fina preta e colorido com uma tinta aguada dá voltas sobre si próprio num espaço vazio de qualquer definição [no branco da página], apenas um círculo é traçado a marcador cor de laranja para reforçar a ideia de “andar em círculos”.

O acto de pensar é reforçado ainda pelo gesto que faz de coçar a cabeça. O professor transporta na sua imagem o mesmo ar “redondo” e simpático a que nos referimos em *O meu Avô* e que é tão característico na expressão de Manuela Bacelar. Mais uma vez, a ilustradora caracteriza, através do desenho, não só o aspecto físico do professor como nos dá alguns traços da sua personalidade.

Fig.104 *O Dinossauro*
 Autor: Manuela Bacelar
 Il. Manuela Bacelar
 1990
 Afrontamento

*E depois pôs-se a pensar, fez umas contas,
 andou de lá para cá e disse:
 — Deve ter estado para aí uns 30.000.000.025 a mil...
 e 7 meses a dormir, e acordou agora...*



Com a mesma intenção gostaríamos ainda de referir que em *Era uma vez a Bublina* a ilustradora recorre a um desenho esquemático de aspecto *gauche* para exemplificar como é que a cabeça da pequena bruxa funciona.



Fig.107 Era Uma Vez a Bublina
 Autor: Manuela Bacelar
 Il. Manuela Bacelar
 1996
 Desabrochar

Assim, no canto inferior direito da fig.107, Bacelar abre um quadrado onde exemplifica, em esboço, como é que a Bublina guarda o seu conhecimento em gavetas. Bublina abre a gaveta correspondente ao conhecimento que quer mobilizar em determinado momento. Uma seta procura clarificar qual é a gaveta que contém a palavra mágica *XARIMARIFOK*.

Lá Vai Uma...Lá Vão Duas (fig.108) trata-se de uma obra que recupera criativamente o conto popular, trazendo histórias tradicionais para o seio da literatura para a infância em Portugal. A ilustração foi executada a caneta de ponta fina preta, num desenho seguro e firme, com um preenchimento feito a pincel com tintas de cores afirmadas.



Fig.108 *Lá vai uma...lá vão duas*
 Autor: Luísa Dacosta
 Il. Manuela Bacelar
 1993
 Civilização

O desenho caracteriza personagens pertencentes a um tempo de cortes, reis e rainhas, onde homens e mulheres, bobos e acrobatas se divertem espalhados por todo o nosso campo visual, dançando, saltando e comendo, sobrepondo-se em altura nas páginas que se vão sucedendo.

O desenho a lápis de grafite também surge em trabalhos de ilustração de Manuela Bacelar com intenção, não só de modelar formas, mas também para reforçar valores

lumínicos e ajudar a definir tanto volumetrias, como questões relacionadas com a profundidade de campo.

Em *Um Artista Chamado Duque* (fig.109) alguns pormenores do rosto do actor, assim como os pelos do peito e as suas unhas são registados a lápis de grafite, sendo que a ilustradora não dispensa a tinta para as vestes e para as cortinas do cenário.

Fig.109 Um Artista Chamado Duque
Autor: Ilse losa
Il. Manuela Bacelar
1979
Livros Horizonte



Em *O Senhor Pechincha* (fig.110) a artista executa um desenho espontâneo de contorno. A cor surge com um aspecto aguarelado aplicada a pincel apenas em partes da imagem.

Fig.110 O Senhor Pechincha
Autor: Ilse Losa
Il. Manuela Bacelar
1979
Livros Horizonte



Em *História das Cinco Vogais* (fig.111) a ilustradora utiliza, mais uma vez, a caneta de ponta fina preta para desenhar as letras e os contornos das personagens. No entanto, o seu preenchimento é feito através de lápis de cor e de tinta da china no caso das letras e de lápis de cor e de guache no caso das personagens (fig.112).

O lápis de cor é, neste caso, usado como se a ilustradora não dominasse plenamente o instrumento, colorindo, por isso, de uma forma aparentemente *naïf*. Movimentos desajeitados não preenchem a totalidade do interior das letras e de algumas figuras. A pressão imprimida ao lápis deixa marcas no papel colocando a nu

os movimentos de vai e vem que procuram seguir a guia oferecida pela linha preta do desenho.



Fig.111 História das cinco vogais
Autor: Luísa Ducla Soares
Il. Manuela Bacelar
1980
Afrontamento



Fig.112 História das cinco vogais
Il. Manuela Autor: Luísa Ducla Soares
Bacelar
1980
Afrontamento

Noutros trabalhos o desenho é traçado a pincel. Referimo-nos nomeadamente a obras como *Teatrinho do Romão* (fig.113), *História com Ratos da Paspalhóvia* (fig.114) e *A Casa do Silêncio* (fig.115).

É o pincel que modela o cavalo e o cavaleiro sem hesitações, numa linha quase contínua. A camisola, os sapatos e o cabelo do cavaleiro são coloridos com uma mancha negra opaca e uniforme.



Fig.113 *Teatrinho do Romão*
Autor: Luísa Dacosta
Il. Manuela Bacelar (e Jorge Pinheiro)
1977
Figueirinhas

História com Ratos da Paspalhóvia também apresenta um desenho executado directamente a pincel com tinta negra. No entanto, aqui existem planos de cor de

aspecto serigráfico que, como vimos, ajudam a melhor definir os espaços da acção (fig.114).

Fig.114 Histórias com Ratos da Paspalhóvia
 Autor: Arsénio Mota
 Il. Manuela Bacelar
 1986
 Afrontamento



Em *A Casa do Silêncio* editado em 2000⁵¹⁸ (fig.115) a ilustradora “constrói” “a casa da música, a morada das vozes e dos instrumentos”⁵¹⁹, utilizando o pincel e a tinta preta para desenhar as suas personagens e objectos. Dentro dessas linhas, as imagens ganham vida e corpo próprios através de manchas de cor. Não sabemos se a cor é aplicada antes ou se depois do desenho, sabemos que o facto de a tinta ultrapassar os contornos negros, bastante afirmados, vem quebrar um pouco a rigidez por elas imposta e reforçar a sua insistente aparente forma *naïf* de fazer.

O animismo e a personificação são uma constante nestas histórias que nos apresentam objectos com vida própria e que são responsáveis pela enorme dimensão afectiva que alcançam. Vemos isso quando Matilde Rosa Araújo se refere, por exemplo, à sua “bengala fininha”.

Fig.115 *A Casa do Silêncio*
 Autor: Luísa Ducla Soares
 Il. Manuela Bacelar
 2000
 Afrontamento



518 Livro e 2 CD editados pela Afrontamento em 2000.

519 (GOMES, 2005, p.17).

A linha é uma presença constante. Ora assume lugar de destaque modelando figuras e contextos, ora ajudando a definir e a esclarecer pormenores de rostos, animais, castelos, etc.. Mesmo quando a ilustradora representa a sombra através de manchas cromáticas, muitas vezes não dispensa a linha (traçada a pincel, a caneta de ponta fina ou a lápis de grafite), mais ou menos espessa, ou mais ou menos modelada, para ajudar a definir volumetrias, pontos de luz ou para incutir maior ou menor dramatismo às cenas ilustradas.

As linhas traçadas por Manuela Bacelar não são feitas somente a negro. Também o branco é utilizado sobre um fundo de cor, como podemos ver em *O Príncipe Nabo* (fig.116), de Ilse Losa editado pelas Edições Afrontamento em 2000, a ilustradora usa o branco para desenhar sobre um fundo negro riscado a grafite e, em *Contos Amarantinos*, para ajudar a definir a forma dos véus das noivas (fig.117).



Fig.116 O Príncipe Nabo
Autor: Ilse Losa
Il. Manuela Bacelar
2000
Afrontamento



Fig.117 Contos Amarantinos
Autor: Agustina Bessa-Luis
Il.: Manuela Bacelar
1987
ASA

Assim, no primeiro, as linhas brancas modelam o contorno de uma casa e das mãos do marionetista que sugerem movimentar as pequenas figuras no nosso campo visual, como se o livro se tivesse transformado numa espécie de fantocheiro.

No segundo, sobre um fundo escuro coberto por tinta azul, alguns pontos brancos modelam véus transparentes que cobrem a cabeça e o rosto das duas noivas de *Contos Amarantinos*. Trata-se do registo de pontos pouco concentrados sobre os rostos que, pela referida dispersão permite que lhes distingamos as feições, simulando, com destreza, a transparência das organzas e dos *toules* usados na confecção dos vestidos de noiva. A transparência do véu contrasta com a opacidade do vestido conseguida pela aplicação de uma camada densa de tinta branca.

Gil Maia propõe que o nosso olhar descubra “os movimentos e as pinceladas, os traços e as marcas do branco que, ora anda por cima de outras cores, ora sugere

transparências, ora translucidez nos véus de noiva, ora se exhibe opaco em brilhos de ovo, ora é luz contra o verde em voos de ave⁵²⁰.

Estilisticamente a linguagem visual da representação literal pode variar muito como podemos observar em todas as obras que têm vindo a ser citadas. É verdade que a maioria destas ilustrações está de acordo com a representação naturalista, mas a iconografia subsequente pode ser tão variada como as descritas sob a bandeira da metáfora visual como o realismo e o impressionismo, para citar apenas alguns. A ilustração linear usa o desenho de linha, característica que pode ser informal ou formal e, independentemente da sua intensidade e expressividade, pretende transmitir todos os aspectos importantes da imagem, começando pelo contorno das formas, passando para a perspectiva e para a estrutura, com a intenção de ir compondo imagens cada vez mais detalhadas.

A amplitude da linguagem visual e aplicação dada à representação literal pode proporcionar uma sensação de realidade com alguns valores estéticos acrescentados pela invenção e pela imaginação da autora.

Manuela Bacelar associa em muitas das suas obras os elementos cor, linhas, manchas, pontos e diferentes expressões, que são aplicados com maturidade nos diversos contextos com que se tem confrontado ao longo da sua vida profissional. A sua capacidade de se movimentar entre as técnicas, o fazer e os conceitos estéticos subjacentes a esse fazer, fazem dela uma autora segura e liberta de preconceitos e de estereótipos para criar, experimentando. É este espírito de investigação que a leva a realizar a partir do “uso de técnicas afins ou materiais e cores comuns resultados plásticos e expressivos absolutamente distintos⁵²¹”, como podemos observar por exemplo nas obras *Os ovos Misteriosos* (fig.118), de Luísa Ducla Soares, Edições Afrontamento e *As Fadas Verdes* de Matilde Rosa Araújo (fig.119), Livraria Civilização Editora, ambas de 1994.

520 (MAIA, 2004, pp. 6 e 7).

521 (MAIA, 2004, p. 6).



Fig.118 Os Ovos Misteriosos
 Autor: Luísa Ducla Soares
 Il.:Manuela Bacelar
 1994
 Afrontamento



Fig.119 As Fadas Verdes
 Autor: Matilde Rosa Araújo
 Il.: Manuela Bacelar
 1994
 Livraria Civilização Editora

b) Colagem

A ilustradora experimenta a colagem apenas numa das suas obras —*O Príncipe Nabo* onde, de uma forma surpreendente, combina a colagem, com o desenho quase exclusivamente de contorno, traçado a branco sobre um fundo escuro para, por um lado, definir alguns elementos do cenário e por outro para simular as mãos do manipulador das marionetas, mesmo que em modo de apontamento esquemático.

Bacelar usa a colagem para colocar as personagens em cena, colocando no nosso campo visual alguns elementos cénicos e acessórios fundamentais ao entendimento da narrativa (fig.120).

Existem, nesta obra, dois tipos de colagem, uma que recupera imagens impressas de revistas e que se destina apenas à colocação no cenário de alguns acessórios menos importantes para a cena que está a ser narrada e outra que tem que ver com os personagens da história e com alguns elementos cénicos centrais na representação. Estas últimas são de recortes de desenhos executados a pincel e a lápis de cor, onde as

texturas e os padrões dos tecidos são enaltecidos pelo contraste com o fundo negro, grosseiramente traçados com uma barra de grafite.

Fig. 120 O Príncipe Nabo
Autor: Ilse Losa
Il.: Manuela Bacelar
2000
Afrontamento



Esta peça de teatro em três actos coloca “o leitor perante um palco cheio de cor, graça, movimento e sentido crítico, cujo pano cai à medida que vão caindo, também as velhas fórmulas, preconceituosas e moralistas, de muitas das tradicionais histórias de príncipes de princesas, quase sempre desajustadas da realidade”⁵²².

Bacelar transforma as personagens em “curiosas e atraentes marionetas [que] estimulam a criatividade das crianças e convidam à representação da peça”⁵²³.

A composição final resulta numa experiência bastante pictórica e que, por não ser demasiado descritiva, pode adoptar múltiplas leituras, assumindo-se mais rica plasticamente. Manuela Bacelar experimenta, neste livro, técnicas mistas, associando o guache, a colagem e o lápis de grafite para dar forma ao que é vital na narrativa.

c) Gravura

A gravura é a técnica que a ilustradora utiliza para ilustrar *Os Contos de Perault* (fig.121).

As ilustrações que nos chegam do século XIX destes contos, deixaram marcas inconfundíveis no imaginário colectivo. Várias gerações construíram uma realidade visual a partir das gravuras de Gustave Doré.

Assim, a opção de Manuela Bacelar pela gravura como técnica para a realização das ilustrações para os mesmos contos talvez tenha ainda algo destas marcas. Assim, e

522 (MENDES, 2002, p.8).

523 Ibidem.

apesar de formalmente os resultados serem muito distintos, a autora consegue uma relação de continuidade com a história. As suas gravuras apresentam um aspecto muito mais grosseiro e até mesmo popular em relação às gravuras apresentadas, por exemplo, por Gustave Doré.

O livro, de formato não convencional, pela sua dimensão, proporciona a Manuela Bacelar um espaço maior para desenvolver a narrativa visual. A dimensão das páginas aumenta o potencial da expressão das imagens impressas a uma só cor (um tom sanguínea).



Fig.121 Contos de Perault
Autor: Perault
Il. Manuela Bacelar

Algumas obras como *O Castelo Verde*, *O País Azul*, *O Veado Florido*, *Ora Ouve...*, *Um artista Chamado Duque*, *Uma Prenda Muito Especial*, *As Fadas Verdes* (fig.122) e *Fala Bicho* (fig.123) situam-se num território entre o desenho e a pintura, confundindo os nossos sentidos. Neste conjunto de obras é difícil definir os limites entre uma e outra.



Fig.122 *Fala Bicho*
Autor: Violeta Figueiredo
Il. Manuela Bacelar
1992
ASA



Fig.123 *As Fadas Verdes*
Autor: Matilde Rosa Araújo
Il.: Manuela Bacelar
1994
Civilização

d) Pintura

A obra de Bacelar permite-nos aceder a uma experiência humana onde tudo, mesmo “os objectos que assediam os nossos sonhos são, de igual modo, significativos. [e onde] a nossa relação com as coisas não [pode ser] uma relação distante, cada uma delas fala ao nosso corpo e à nossa vida, são revestidas de caracteres humanos (dóceis, doces, hostis, resistentes) e, inversamente, vivem em nós como outros tantos emblemas das condutas que apreciamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas e as coisas estão nele investidas”⁵²⁴.

Portanto, encontramos em muitas das suas obra traços de expressão de natureza mais poética que vivemos através da percepção numa perspectiva que não é a perspectiva geométrica ou fotográfica. Acrescenta-se uma nova dimensão à perspectiva, que permite, por exemplo, regras diferentes para representar a profundidade de campo, onde “os objectos mais próximos parecem mais pequenos, os objectos mais afastados maiores, o que não acontece numa fotografia, como se vê no cinema quando um comboio se aproxima e cresce muito mais depressa que um comboio real nas mesmas condições”⁵²⁵.

Em algumas obras a ilustradora abandona o desenho, para assumir a expressão poética da pintura. A artista executa a óleo ou a acrílico um conjunto de imagens, num registo que procura formas e ambientes através da pincelada e da exploração da espessura da tinta.

Estas ilustrações de Manuela Bacelar, pelo seu experimentalismo e expressão, permitem-nos aceder a um modo pontiano de viver o mundo num nível originário de percepção, remetendo-nos para o universo das sensações. Esta questão coloca-nos na discussão de Cézanne acerca das suas investidas na apreensão pictórica da realidade. Assim, para Ponty “as investigações de Cézanne sobre a perspectiva põem a claro, através da sua fidelidade aos fenómenos, o que deveria ser formulado pela psicologia mais recente. A novidade de Cézanne baseia-se, enfim, na tentativa de apreender pictoricamente «a realidade sem abandonar a sensação»”⁵²⁶.

524 (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 36).

525 (MERLEAU-PONTY, 2002, pp. 23-24). Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Douce de Cézanne*, pp. 23-24.

526 (Maurice MERLEAU-PONTY), *Le Douce de Cézanne*, p. 21

Manuela Bacelar cria imagens que se situam num plano definido para além da tradicional dicotomia estética e filosófica entre realismo e idealismo.

A forma particular que a ilustradora nos propõe de acedermos ao mundo e às coisas, obriga-nos a procurar na sua obra formas de a percebermos que não devem esquecer a sua forte personalidade, o momento em que a criou e o meio cultural em que está inserida. Nesta relação pontiana, a sua obra ilustrada, tal como a «pintura não evoca nada, muito menos o tátil. Faz algo de completamente diferente, quase o inverso: dá existência visível àquilo que a visão profana acreditava ser invisível»⁵²⁷.

A pintura está, então, presente em *A Sereiazinha*, onde Manuela Bacelar ilumina os corpos das pequenas personagens que sobressaem de fundos pardos e escurecidos intencionalmente. As pequenas figuras adquirem o brilho cintilante de pirilampos e corpo através da matéria da tinta.

É este corpo pictórico que invade outras obras da autora, falamos por exemplo de *Ana-Ana* (fig.125), de *Contos Amarantinos* (fig.126), de *História com Grilo Dentro, O Reino Perdido* (fig.127), *Ora Ouve, Silka, Um Artista Chamado Duque e Uma Prenda Muito Especial*.



Fig.125 *Ana-Ana*
Autor: Ilse Losa
Il. Manuela Bacelar
1986
ASA



Fig.126 *Contos Amarantinos*
Autor: Agostina Bessa Luís
Il. Manuela Bacelar
1987
ASA

Manuela Bacelar usa, nestas obras, tinta que enche os espaços brancos do papel e o preenchem com camadas muito generosas. É esta matéria que modela e cobre de “carne” pessoas, plantas, animais e casas.

Em *Ana-Ana* (fig.125), por exemplo, o nosso campo visual é inundado de cor. A ilustradora utiliza o cabo do pincel para desenhar sobre a espessa camada de tinta, abrindo sulcos que modelam e criam uma certa ilusão de volumetria.

527 (Maurice MERLEAU-PONTY), *L'Oeil et l'Esprit*, p. 27.

Bacelar tira o máximo partido desta técnica em *Contos Amarantinos* (fig.126). Os sulcos abertos sobre a tinta ajudam a modelar plantas e animais que compõem a cena e ao mesmo tempo, permitem que a moldura proponha uma leitura mais tridimensional da imagem. Manuela Bacelar coloca alguns elementos fora da cercadura e cria ainda diferenças lumínicas e transparências entre o que está dentro e o que está fora da referida cercadura.

Em *O Reino Perdido* (fig.127) e em *A sereiazinha* (fig.128) são usadas estruturas mais poéticas e metafóricas para a construção da narrativa visual, recorrendo às tradicionais técnicas de pintura. Reconhecemos por exemplo a plasticidade característica da tinta de óleo, o *Trompe l'oeil* e a pincelada.

Fig.127 O Reino Perdido
Autor: Álvaro Magalhães
Il. Manuela Bacelar
1986
ASA



Fig.128 A Sereiazinha
Autor: Hans Christian Andersen
Il. Manuela Bacelar
1995
Afrontamento



Estes trabalhos reflectem o conhecimento adquirido durante a sua estadia na antiga Checoslováquia, e o conjunto de influências da literatura e da pintura proporcionadas pela sua família quando ainda era pequena.

Esta série de obras distingue-se formal e esteticamente das outras em que o desenho é central. Aqui Manuela Bacelar usa “habilmente o mesmo espaço para sobrepor acções, personagens e situações e do conjunto, de inter-relações e de tensões entretanto estabelecidas nesse espaço, vai construindo um todo, onde os efeitos de

escala, de luz, de volumetria, de proporcionalidade e de lógica posicional não obedecem aos cânones convencionais da representação visual”⁵²⁸.

Para concluir, não podemos deixar de referir a forma como “o seu trabalho não só deixa a nu as imperfeições (ou por outras palavras, os acidentes de percurso) como principalmente as usa como matéria prima indispensável”⁵²⁹.

2.4. ANÁLISE E COMPOSIÇÃO DE PÁGINA

Manuela Bacelar beneficia já dos investimentos que Portugal fez após o 25 de Abril no que diz respeito ao universo editorial para a infância. Portanto, editores, ilustradores, escritores e designers estão muito mais interessados em explorar esta área tomando os livros para a infância como um importante espaço de experimentação plástica, gráfica e literária.

São formadas equipas de profissionais constituídas por editores, escritores, ilustradores e designers, que unem esforços, concentrando-se na produção de cada um dos projectos que desenvolvem. Trata-se de grupos de profissionais que pensam cada livro como um projecto único, com características próprias. Por vezes, a ilustradora é também escritora das histórias que ilustra.

Várias propostas de colocação de texto na página, de modo a tirar maior partido da relação formal e/ou de sentido entre texto (mancha gráfica) e imagem (ilustração), são experimentadas. Imagem e texto passam a ter uma existência integrada e só se separam se o projecto gráfico assim o justificar.

A relação entre texto e ilustração degenera na sua fusão, confundindo as imagens e as palavras. São, então, mobilizados diversos esquemas possíveis ao nível da dimensão gráfica que o texto assume, originando a criação de alguns modelos que abaixo indicamos.

Como produto deste investimento, resultaram livros trabalhados segundo tipologias que vão sendo evocadas conforme a intenção comunicativa e estética dos autores. Assim, e à semelhança do que fizemos para analisar a obra de Maria Keil, podemos enumerar, onze esquemas possíveis a que, de forma mais ou menos sistemática, os livros da autora foram recorrendo ao longo do tempo (quadro h, em anexo): 1) imagem no topo

528 (MAIA, 2004, p.8).

529 (MAIA, 2004, p.8).

da página e texto no pé da página (imagem/topo – texto/pé); 2) imagem no pé da página e texto no topo da página (imagem/pé – texto/topo); 3) texto sem imagem (só texto); 4) imagem que contorna a coluna de texto, simulando um meio caixilho, (imagem 1/2 caixilho) ; 5) texto que contorna uma imagem, simulando um meio caixilho, (texto 1/2 caixilho); 6) imagem separada do texto, ocupam páginas diferentes, (só imagem); 7) imagem intercalada com o texto (texto/imagem/texto); 8) Imagem e texto colocados em duas colunas verticais na mesma página (texto e imagem coluna); 9) texto é imagem, 10) imagem parcialmente unida ao texto (imagem interpenetrante/texto) e 11) Balões de fala usados na BD (balões/fala).

Nos livros de Manuela Bacelar os esquemas referidos vão sendo utilizados como se de uma técnica mista se tratasse. São esquemas que vão experimentando e procurando polissemias, quer através de relações plásticas, quer através de relações gráficas.

A sua obra, assim como a de Maria Keil, não exploram todas as possibilidades que esta relação permite e que podemos encontrar em obras contemporâneas como por exemplo da brasileira Ângela Lago que insere imagem e palavra na dobra do livro para aproveitar o seu movimento em *O personagem encalhado*⁵³⁰ (fig. 1), no entanto, ambas experimentam inúmeras possibilidades.



Fig. 1 O Personagem Encalhado
Il. Manuela Bacelar

Algumas obras ilustradas por Manuela Bacelar, onde somente é cumprido o esquema (6), ou seja, onde a imagem surge separada do texto, ocupando ora uma, ora as duas páginas do nosso campo visual, as estratégias para a criação de imagens capazes de nos fazer imaginar passam somente pelas opções plásticas da ilustradora. Referimo-nos nomeadamente a obras como *Ana-Ana*, *Contos Amarantinos*, *Histórias da Avó Manela*, *Histórias de Longe e de Perto*, *O Príncipe Nabo*, *Os Piratas*, *Silka*, *Um Artista Chamado Duque* e *Tobias e os Sete Anões* (fig.2).

530 LAGO, Ângela (1995). *O Personagem Encalhado*. Editora Lê: Belo Horizonte.

Neste último, por exemplo, é interessante a forma como a ilustradora faz a gestão da imagem e do texto, uma vez que este apenas surge na primeira página para dar início à história e depois desaparece, dando lugar somente à imagem. O texto parece instruir o Tobias para pegar num livro, que é apenas de imagens, propondo-lhe um envolvimento fantástico com a história que está a ser narrada. O nosso virar de página coincide com o do Tobias. Este parece ser o acto mágico que nos transportar junto com o Tobias para dentro de uma história fantástica de anões.



Fig.2 Tobias e os Sete Anões
Autor: Manuela Bacelar
Il. Manuela Bacelar
1990
Porto Editora

Manuela Bacelar executou ilustrações para duas versões distintas de *Silka*, uma editada pela Afrontamento e outra pela Livros Horizonte. Em ambas podemos verificar o recurso ao esquema (6) (só imagem), sendo que, na versão editada pela Livros Horizonte, este esquema é usado em exclusividade, apresentando a imagem sempre separada do texto. Já na versão editada pela Afrontamento (fig.3) o livro compõe-se, não só por imagens separadas do texto, como também por manchas de texto que contornam uma imagem contida num rectângulo, seguindo o esquema (5) (texto/1/2 caixilho). O texto simula um meio caixilho que abraça a imagem, tendo sido usada para o efeito, uma estratégia semelhante à que podemos encontrar em *A Sereiazinha* – a ilustradora colocou dentro do rectângulo um pormenor da imagem que a segue. Este pormenor no início de cada capítulo é uma espécie de janela que exhibe uma imagem que, não sendo figurativa, serve apenas para, através de manchas de cor, nos envolver na atmosfera da obra, e para incutir ritmo à narrativa.

Fig.3 Silka
Autor: Ilse Losa
Il. Manuela Bacelar
1989
Afrontamento



Fig.4 A Sereiazinha
Autor: Hans Christian
Andersen (Trad. Ribeiro
da Fonseca
Il. Manuela Bacelar
1995
Afrontamento



Em *A Sereiazinha* (fig.4) também não é mobilizado apenas o esquema (6) (só imagem). À semelhança do que acontece em *Silka*, existe um pequeno quadrado que contém um pormenor ampliado da imagem que lhe está a seguir, a diferença é que neste livro, o referido quadrado é colocado no topo das páginas de texto seguindo o esquema (1) (imagem topo/texto pé). O fragmento apresentado dentro do quadrado é, em todos os casos, um pormenor da imagem que não descreve nenhuma parte da história. Uma situação já experimentada em *Silka* (fig.3) em 1989. Tratam-se, pois, de fragmentos de imagem que, perdendo o seu contexto original nos remetem para o ambiente onde decorre a história.

Ao contrário dos casos acima apresentados, em *A Lua Prometida*, por exemplo, os esquemas utilizados são vários.

No sentido de incutir dinâmica à leitura, ao longo da história, a ilustração ora aparece numa área separada do texto cumprindo o esquema (9) (só imagem) (fig.5), ora cumprindo o esquema (2) (imagem pé/texto topo), por exemplo, na fig. 6 onde uma tenda de circo é montada no pé da página, ou ainda, recorrendo ao esquema (7) (texto/imagem/texto) na fig. 7, onde “o menino começa a acelerar, e a correr por ali acima desenfadado. A menina – como os chinelos já gastos lhe fugissem dos pés – ficou

ligeiramente para trás⁵³¹. Ambos correm entre as palavras como se a velocidade as afastasse para lhes abrir caminho.



Fig.5 A Lua Prometida
Autor: Ramiro S. Osório
Il. Manuela Bacelar
1984
Afrontamento



Fig.6 A Lua Prometida
Autor: Ramiro S. Osório
Il. Manuela Bacelar
1984
Afrontamento

A fig. 8 apresenta-nos uma situação bastante interessante, uma vez que nas duas páginas que compõem o nosso campo visual temos em simultâneo três dos esquemas (1) (imagem topo/texto pé), (6) (só imagem) e (9) (texto é imagem). Fazendo um percurso da esquerda para a direita pela imagem, começamos por perceber o esquema (1), por cima do texto, no topo, existe na imagem da página uma lua, nuvens e estrelas, no entanto, por baixo desta imagem o texto também funciona quase como uma montanha, uma ideia conseguida pela variação do corpo da letra recorrendo ao esquema (9) (texto é imagem). O ritmo crescente é incutido pelo próprio texto que vai exibindo letras com corpos diferentes em linhas alternadas de maiúsculas e de minúsculas. Deste modo, o texto vai imprimindo à leitura uma intensidade crescente que atinge o auge no topo da página do lado direito. Nessa página temos somente imagem e o nosso olhar segue um foguetão desde o topo da página até o ver alunar no pé da página.



Fig.7 A Lua Prometida
Autor: Ramiro S. Osório
Il. Manuela Bacelar
1984
Afrontamento

531 (OSÓRIO, 1984, p.31).

Na fig. 9 cumprem-se os esquemas (7) (texto/imagem/texto) e (8) (texto e imagem coluna). A ilustradora abre uma espécie de palco central, onde a menina, o menino e o papagaio actuam, tendo como ponto das suas falas o texto colocado em coluna de ambos os lados da imagem.



Em *Fáisca conta a sua História* (fig.10), as imagens são colocadas sozinhas numa página cumprindo o esquema (6) (só imagem) ou cumprindo os esquemas (1) (imagem topo/texto pé) e (2) (imagem pé/texto topo), numa atitude que demonstra uma certa convencionalidade na proposta de relações entre o texto e a imagem. Deste modo, as imagens que se apresentam sem cercadura, parecem viver mais da riqueza da expressão de Manuela Bacelar e menos de um trabalho esmerado de composição gráfica da página. No entanto, a referida convencionalidade parece ter sido ultrapassada apenas numa das páginas deste livro, onde o texto parece querer abraçar o Manuel e a mãe, aconchegando-os e consolando-os como se de mais um par de braços se tratasse, mobilizando para o efeito o esquema (5) (texto/1/2 caixilho).

Fig.10 *Fáisca Conta a Sua História*
 Autor: Ilse Losa
 Il. Manuela Bacelar
 1979
 Livros Horizonte



Obras onde a colocação da imagem é feita um pouco à semelhança do que acontecia com os livros clássicos destinados aos mais novos, em que o texto e a imagem não se relacionavam entre si, ou seja, não apresentavam qualquer intenção de procura de relações de “cumplicidade” entre a disposição do texto e ilustração na página do livro

e, onde a imagem era apenas uma repetição descritiva do que o texto narrava, não se encontram nos livros de Bacelar, pelo menos, não numa situação extrema como a que acabamos de apresentar em relação aos livros do início do século XX.

As suas ilustrações não são uma mera repetição do texto, muito pelo contrário, elas propõem a mobilização de múltiplas estratégias na procura de narrativas repletas de significados.

Assim, em algumas das suas obras o texto ocupa as páginas do livro, ora cumprindo o esquema (1) (imagem topo/texto pé), ora cumprindo o esquema (2) (imagem pé/texto topo), ora cumprindo o esquema (6) (só imagem). Esta situação verifica-se por exemplo em *História da Égua Branca*, *Histórias com Ratos da Paspalhóvia*, em *O Pais Azul*, em *O Rapaz que Vivia na Televisão*, em *O Senhor Pechincha*, em *A Casa do Silêncio*, em *Fita Pente*, *Espelho* (fig.11) e em *Uma Flauta Chamada Ternura*, bem como em *Uma Prenda Muito Especial* (fig.12). Nesta última, apesar de, em alguns momentos, a imagem estar parcialmente unida ao texto esquema (10) (imagem inter-penetrante), não nos parece haver nesse facto uma intenção comunicativa que potencie novas leituras do texto e da imagem.



Fig.11 Fita, pente e espelho
Autor: Alice Vieira
Il. Manuela Bacelar
1991
Caminho

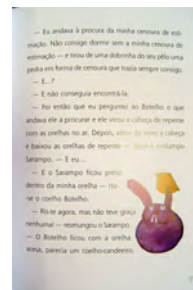


Fig.12 Uma Prenda Muito Especial
Autor: Margarida Fonseca Santos
Il. Manuela Bacelar
2004
Presença

As soluções gráficas encontradas para estas obras parecem esgotar-se mais rapidamente uma vez que os esquemas usados não proporcionam tantas relações de dinamismo como nas obras em que coabitam muitos outros esquemas de composição. Imagem e texto mantêm-se aprisionados em espaços “herméticos” e distintos, cortando qualquer contaminação gráfica entre ambos.

Ao contrário da situação identificada em *Uma Prenda Muito Especial*, em *Histórias com Grilo Dentro* (fig. 13), por exemplo, o texto, cumprindo também o esquema (10) (imagem inter-penetrante), tem associada a si a intenção de apresentar a aldeia onde a acção se vai desenrolar, “chamava-se aldeia Venda da Serra, uma aldeia

trepadora para as bandas de Leiria”⁵³². António Torrado propõe que “façamos um círculo à roda da aldeia”⁵³³. Assim, Manuela Bacelar cumpriu a indicação e apresentou uma aldeia que se desenvolve concentricamente a partir de um jardim central que marca o seu coração.

Fig.13 História com Grilo Dentro
Autor: António Torrado
Il. Manuela Bacelar
1979
Afrontamento



A ideia de fazer um círculo à volta da aldeia, como se a assinalássemos num mapa, resulta na ilustração de Bacelar quase como a ampliação de lupa, que nos mostra uma vista aérea da referida aldeia. A ampliação obriga a que a imagem cresça, ocupando as duas páginas do nosso campo visual e empurrando o texto para a margem esquerda. Pensamos que, neste caso, também se aplica o esquema (10) (imagem interdependente), possibilitando que texto e imagem interajam no sentido de nos envolver na narrativa.

A intenção de colocar o grilo ampliado em cima das ervas que a ovelha quis comer, corrobora a ideia que acabamos de expor (fig.14). Manuela Bacelar opta por fazer um *zoom-in* das ervas e do grilo, fazendo-os crescer até ao ponto de empurrar o texto, agora, da direita para a esquerda, cumprindo igualmente o esquema (10).

Fig.14 História com Grilo Dentro
Autor: António Torrado
Il. Manuela Bacelar
1979
Afrontamento



532 (TORRADO,1979, p.7).

533 ibidem

Nas figs.12 e 13 fica a dúvida se a imagem ocupa o lugar do texto ou, se pelo contrário, o texto ocupa o lugar da imagem. Pensamos que é nesta “confusão” que a relação entre ambos se potencia.

Podemos verificar em algumas das suas obras o recurso sistemático à colocação do texto nos espaços menos preenchidos da imagem. Assim, o texto surge posicionado em espaços deixados em branco e que muitas vezes compõem a atmosfera do espaço onde se desenvolve a narrativa. Nestes casos, é mobilizado o esquema (10). Encontramos esta situação, por exemplo, em *O Dinossauro* (fig.15), em que o texto ocupa a zona inferior da página do lado esquerdo. Trata-se de um espaço deixado em branco porque “Um dia, tudo começou a tremer: gente, coisas e bichos eram atirados ao ar”⁵³⁴. As figuras foram sacudidas e, por isso, pessoas, animais e móveis ocuparam a parte superior de ambas as páginas do nosso campo visual, libertando a zona inferior para a colocação do texto.

Fig.15 O
Dinossauro
Autor: Manuela
Bacelar
Il. Manuela
Bacelar
1990
Afrontamento



Fig.16 A
Borboleta Leta
Autor: Maria
de Lourdes
Soares
Il. Manuela
Bacelar
1998
Afrontamento



Por exemplo em *A Borboleta Leta* (fig.16), embora apresentando simultaneamente outros esquemas na composição gráfica das suas páginas, que teremos oportunidade de continuar a explorar neste capítulo, apresenta também as características acima expostas. A borboleta aninhada num abacaxi percebe que está dentro de um navio, que por sua vez se encontra atracado num cais. Manuela Bacelar representa a água do porto como se nascesse metaforicamente da própria borboleta, ganhando corpo e volume para se espalhar pela página do lado direito, como se de um balão de pensamento se tratasse.

534 (BACELAR, 1990).

No topo da página do lado esquerdo são representadas dezenas de pernas anónimas (quer pela monocromia sépia, quer pelo seu sangramento abaixo da cintura) que parecem caminhar de um lado para o outro.

É entre estas duas cenas que o texto é colocado, numa zona que não contém ilustração e que marca a separação entre o cais e o navio, cumprindo o esquema (10) (imagem inter-dependente).

Um esquema semelhante parece ter sido utilizado em *Os Ovos Misteriosos* (fig.17), em *O Meu Avô* (fig.18) e em *Era Uma Vez a Bublina* (fig.19). Nesta última, para além do texto ter sido colocado no espaço da narrativa (zona livre de imagem), ele estabelece uma outra relação com a imagem. Quando a ilustradora opta por colocar a palavra mágica “xarimarifok” em maiúsculas e com maior corpo do que o restante texto, está a elevar o tom de voz, levando o leitor usar com maior intensidade a palavra que o transporta para o universo de magia desta pequena bruxa.

Fig.17 Os Ovos Misteriosos
Autor: Luísa Ducla Soares
Il. Manuela Bacelar
1994
Afrontamento



Fig.18 O Meu Avô
Autor: Manuela Bacelar
Il. Manuela Bacelar
1990
Afrontamento





Desabrochar Fig.19 Era uma vez a Bublina
Autor: Manuela Bacelar
Il. Manuela Bacelar
1996

Na fig.19 vemos cumprir-se também o esquema (9) (texto é imagem), uma vez que no topo da página do lado direito a palavra mágica de Bublina parece abrir-nos a porta para a fantasia, a ilustradora “grita-a” para cima e coloca-a no universo. A palavra ganha existência física na ilustração, saindo do próprio texto.

O texto também é imagem em *A Borboleta Leta*, em *História das cinco vogais* e *O Menino Chamado Menino*, para citar alguns exemplos.

Em *A Borboleta Leta* (figs.20 e 21) o texto é imagem (esquema 9).



Fig.20 *A Borboleta Leta*
Autor: Maria de Lourdes Soares
Il. Manuela Bacelar
1998
Afrontamento



Fig.21 *A Borboleta Leta*
Autor: Maria de Lourdes Soares
Il. Manuela Bacelar
1998
Afrontamento

Trata-se de um momento de agitação em que os abacaxis (onde se encontra a borboleta) são transportados à pressa e descuidadamente para o cais (fig.21). Assim, a ilustradora coloca uma espécie de aviso de que algo vai mudar na história, usando para o efeito, uma seta negra com inscrições a vermelho, onde podemos ler “mas um

dia ...". O aviso sobressai na ilustração, obrigando-nos a nós e à borboleta a reparar nele. Ao virarmos a página, a confusão instala-se.

Palavras de ordem surgem pintadas descuidadamente sobre um fundo negro irregular "Depressa! Cortem os abacaxis. Metam em caixas". As palavras são pintadas com várias cores e fora de linhas de texto, aumentando, através da confusão visual, a confusão que a borboleta viveu naquele momento. As palavras parecem estar a ser proferidas pelo homem que surge representado através de um desenho de contorno feito a preto e branco. Na página da esquerda o esquema repete-se, confusão, letras que continuam a formar palavras que ordenam que seja carregada a camioneta e que os abacaxis sejam levados para o cais rapidamente. A ilustradora opta por, no lugar da palavra "camioneta", colocar a imagem da camioneta. No entanto, a palavra não desaparece, ela surge inscrita em cima da imagem como se fosse o nome da empresa de transporte.

Nas situações apresentadas (figs. 20 e 21) a metamorfose do texto em ilustração, enriquece a palavra oferecendo-lhe uma maior expressão.

História das cinco vogais (fig.22) apresenta-nos uma situação muito particular. Neste caso, as palavras do texto são todas elas ilustradas. Manuela Bacelar desenha letra por letra, colorindo-as de seguida. O seu tamanho varia conforme a sua intenção comunicativa. Por exemplo, na página do lado esquerdo, o João "sobe à árvore e apanha o A". A letra A é colocada no texto com um corpo maior e logo a baixo a ilustração representa o João no cimo da árvore a segurar um enorme "A" na mão. Retirou-o da copa da árvore e, por isso, apresenta a sua textura visual. Na copa ficou o seu negativo, facto que nos permite ver o fundo branco da folha através dela.

Fig.22 História das Cinco Vogais
Autor: Luísa Ducla Soares
Il. Manuela Bacelar
1980
Afrontamento



Esta situação em que se cumpre o esquema (9) (texto é imagem) pode ser encontrada noutras obras ilustradas pela autora, por exemplo, em *O Menino Chamado Menino*, onde o texto surge, enquanto imagem, em forma de cartazes (fig.23). Nas páginas 46 e 47 a mancha de texto é interrompida para entrar o texto de um cartaz onde se lê “País das pessoas alegres e sorridentes, excepto duas” e na página seguinte “País das pessoas alegres e sorridentes, excepto várias” e logo a seguir podemos ler a quadra que o Frederico acabou de escrever enquanto o Moleza emendava o texto dos cartazes.

Uma vez que a mancha gráfica do texto vai sendo interrompida para que as referidas intervenções sejam introduzidas, cumpre-se também o esquema (7) (texto/imagem/texto). O texto é aqui entendido enquanto ilustração e podemos identificá-lo não só pelas cercaduras (no caso dos cartazes) como pelo facto de serem impressas somente em letras maiúsculas numa fonte manuscrita.

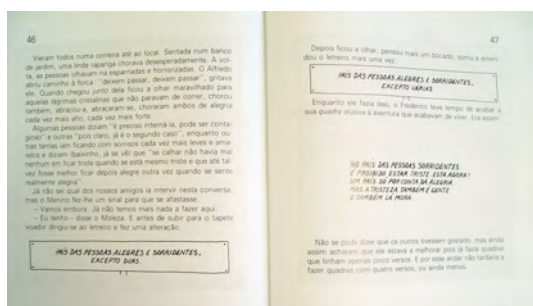


Fig.23 O Menino Chamado Menino
Autor: Álvaro Magalhães
Il. Manuela Bacelar
1983

Ainda nesta obra, é-nos apresentada outra situação em que o texto é ilustração (esquema 9). Na última página da história (fig.24) a ilustradora auto-retrata-se a escrever a lápis de cor vermelho na página branca do livro a seguinte frase “Fim, mas continua”. Aqui a letra é efectivamente manuscrita.



Fig.24 O Menino Chamado Menino
Autor: Álvaro Magalhães
Il. Manuela Bacelar
1983

Mas este livro apresenta diversos esquemas de colocação de texto e de imagem na página, para além dos que já referimos. A maioria das vezes a imagem surge numa página distinta do texto cumprindo o esquema (6) (só imagem), outras recorrem ao esquema (1) (imagem topo/texto pé) como por exemplo na página 20 (fig.25), onde a imagem está situada no topo da página e o texto é colocado em baixo dela e na página 21 (fig.25) onde o texto se sobrepõe à imagem em cima de um plano branco que o contém (esquema 10). Esta situação pode levar-nos a identificá-la como sendo o esquema imagem 1/2 cercadura, no entanto, pensamos que existe uma sobreposição do plano do texto com a imagem.

Fig.25 O Menino Chamado Menino
Autor: Álvaro Magalhães
Il. Manuela Bacelar
1983



Vemos a palavra ser ilustrada recorrendo ao esquema (9) também *Em o Grilo Verde* (fig.26). Aqui, Bacelar ilustra a palavra “reputação” primeiro e depois a sua decomposição silábica “re-pu-ta-ção” para reforçar o que é dito no texto, dando ênfase à palavra de ordem da manifestação dos grilos.

Ainda nesta obra, as letras ganham vida na ilustração de Bacelar e no jornal do Tio Manuel Liró (fig. 27), surgindo representadas em várias posições e acompanhadas de pequenas linhas que cumprem a função metalinguística de reforçar a ideia de movimento das letras (uma estratégia usada na BD). A palavra é ilustrada ainda para reforçar o ruído dos grilos, surgindo repetidas vezes as inscrições “cri cri cri cri” e num balão de fala onde o tio Manuel declara “Guerra aos grilos”.

Ao longo de todo o livro o texto mantém constante os seus corpo e fonte, no entanto, sempre que existe um ponto alto da acção ou uma palavra de ordem, algumas palavras são escritas somente em maiúsculas, intensificando, assim, a narrativa.



Fig.26 O Grilo Verde
 Autor: António Mota Il. Manuela Bacelar
 1984
 Livros Horizonte



Fig.27 O Grilo Verde

Podemos ainda referir que em *O Pais Azul* (fig.28) também existe uma ilustração que é texto no momento em que o texto nos indica "... ao levantar os olhos para o retrato do fundador da dinastia, pendurado em frente, viu pintado a azul, a toda a largura da parede: "Queremos um rei que reine"⁵³⁵.

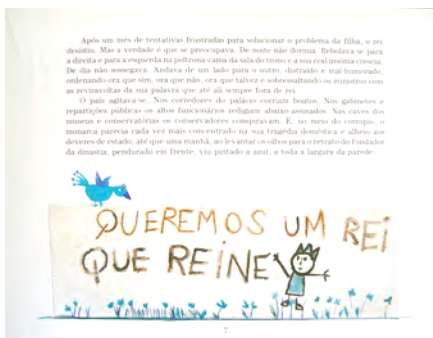


Fig.28 O Pais Azul
 Autor: Teresa Balté Il. Manuela Bacelar
 1990
 Porto Editora

Também em *Lá vai uma ... Lá vão duas* (figs.29 e 30) o texto é imagem (esquema 9). Por exemplo, no separador "De Vilão a Rei Mandão" (fig.29) são profusamente retratadas várias cenas da história. Podemos ver a imagem do Vilão a fazer malabarismos com um conjunto de bolas junto à sua mula Paula, ao mesmo tempo que vemos a corte do rei, uma ampulheta para lembrar que o tempo para a resolução do problema que a história levanta é curto e, no cimo da página, um arauto desenrola um pergaminho onde podemos ler num texto manuscrito a pena "Rei já velho e cansado anseia por se ver livre do ofício de reinar".

535 (BALTÉ, 1990, p.7).

Fig.29 Lá vai uma ... Lá vão duas
 Autor: Luísa Dacosta
 Il. Manuela Bacelar
 1993
 Civilização



Fig.30 Lá vai uma ... Lá vão duas
 Autor: Luísa Dacosta
 Il. Manuela Bacelar
 1993
 Civilização



Virando a página dá-se início à história com uma letra capital, à semelhança dos códices medievais iluminados pelos monges copistas dos mosteiros. A ilustradora procura uma linguagem que nos aproxime da atmosfera vivida na época em que a história se desenrola. Portanto, a letra capital, um “E” de “Era uma vez ...” apresenta um corpo tão maior que o do texto que permite à ilustradora colocá-lo numa espécie de cercadura rectangular onde o ornamenta e ilustra. Neste espaço, abraçado pelo texto (esquema 5), podemos conhecer o Vilão que junta o “E” aos seus malabarismos e interage com ele.

A letra capital é também usada em *Ora Ouve...: Histórias Antiquíssimas* (fig.31) no início de cada capítulo. Mais uma vez, parece que a ilustradora nos quer envolver na atmosfera das histórias do antigamente. Talvez ela tenha optado pelo uso de letra capital ornamentada por ter encontrado no título referência a histórias antiquíssimas. Uma situação que se verifica também em *Três Contos de Perrault* editado em 1997 pela Campo das Letras.

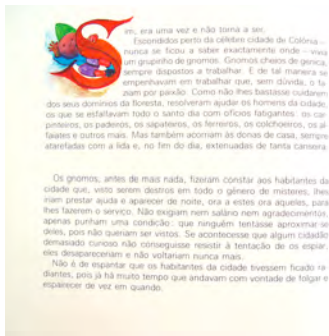


Fig.31 Ora Ouve...: Histórias antiquíssimas
Autor: Ilse Losa
Il. Manuela Bacelar
1987
ASA

O texto sobreposto à imagem cumprindo o esquema (10) pode ser encontrado em inúmeras obras, nomeadamente em *O Castelo Verde*, *O Reino Perdido* e *As Fadas Verdes*. Nestas obras, a imagem ocupa a dupla página e o texto é colocado em cima dela ocupando as zonas menos ruidosas da imagem, como podemos verificar em *O Castelo Verde* (fig. 32).



Fig.32 O Castelo Verde
Autor: Maria Isabel Mendonça Soares
Il. Manuela Bacelar
2005
Paulistas

Em *O Reino Perdido*, para além de se verificar a situação acima descrita, também podemos verificar que apenas numa das imagens (fig.33) é aberta uma espécie de cercadura ou plano por cima da imagem, para tornar o texto mais legível.



Fig.33 O Reino Perdido
Autor: Álvaro Magalhães
Il. Manuela Bacelar
1986
ASA

Esta é uma estratégia usada também em *Fala Bicho* (fig.34). O texto sobrepõe-se à imagem, mas existe uma espécie de cercadura ou plano que contém o texto e que é mais claro que o restante fundo.



Fig.34 Fala Bicho
Autor: Violeta Figueiredo
Il. Manuela Bacelar
1992
ASA

Um outro caso de sobreposição do texto à imagem acontece em *O Veado Florido* (fig. 36). Aqui, para além do texto se sobrepor à imagem, este, relaciona-se com ela, justificando a sua ocupação da página seguindo a forma sugerida pela própria imagem. Ou seja, ao adaptar-se às manchas cromáticas do fundo, está a cumprir o esquema (10). Abre-se uma fresta de luz que ilumina toda a terra onde se inicia a acção e, é através desta fresta, que sugere um raio de sol, que podemos ver o texto.



Fig.35 O Veado Florido
Autor: António Torrado
Il. Manuela Bacelar
1994
Civilização

No livro *Este é o Tobias* é proposta uma relação ainda mais íntima entre a imagem e o texto (fig.36). O texto impresso com um corpo de letra e fonte constantes, funde-se com a imagem (esquema 9) ao ser escrito em linhas de texto diagonais. Assim, inclina-se para descer e pousar o lápis no estirador e para levantar a ilustradora do seu banco para ir “fazer outras coisas”. O texto está escrito na primeira pessoa e ao ser pousado ou erguido acompanhando a imagem ganha uma espécie de quarta dimensão – o som da sua voz. O leitor é levado a envolver-se na história acompanhando as acções da protagonista.

Neste caso, podemos identificar também o esquema o esquema (10), uma vez que o texto é colocado no espaço menos ruidoso da ilustração. Aqui, o espaço onde a

acção acontece é definido apenas por uma parte do estirador e pela colocação da figura da ilustradora a sair do nosso campo visual através do recurso ao sangramento da imagem.



Fig.36 Este é o Tobias
Autor: Manuela Bacelar
Il. Manuela Bacelar
1989
Porto Editora

Por conseguinte, a representação de personagens e objectos, sendo figuração, vive da sua colocação num espaço onde os únicos referentes existentes pairam na atmosfera sugerida pelo branco quase imaculado das páginas e encontram uma localização espacial relativa ao seu posicionamento em relação ao corpo do texto.

É a partir deste princípio que a janela encontra, num plano contíguo ao da mancha de texto (a parede), um lugar para se fixar e na horizontalidade do pé da página tornada chão para assentar o banco onde está sentada uma mulher (fig. 37).



Fig.37 Teatrinho do Romão
Autor: Luísa Dacosta
Il. Manuela Bacelar (e Jorge Pinheiro)
1977
Figueirinhas

Analisando separadamente as duas páginas, o arranjo da página do lado esquerdo corresponde ao esquema (1) (imagem topo/texto pé) e o arranjo da página do lado direito corresponde ao esquema (2) (imagem pé/texto topo). A janela é colocada no alto, indiciando que se encontra ao nível de um 1º andar e a mulher é colocada sentada num banco no fundo da página, obviamente posicionado no chão.

Ao juntarmos as duas páginas, as duas mulheres interagem conversando e dirigindo o olhar uma para a outra. A que está na rua, voltada para os leitores olha para o topo da página da esquerda e a outra, que se encontra num plano visual mais elevado, conversa com a anterior da janela de sua casa. Nesta situação, a mancha gráfica do texto substitui a parede da casa e cria virtualmente a sensação de afastamento entre as duas personagens, permitindo-nos identificar o esquema (10) (imagem parcialmente unida ao texto).

Finalmente, uma outra tipologia, no que diz respeito à localização da imagem em relação ao texto, é experimentada na utilização de balões de fala semelhantes aos usados na BD (11) (balões/fala). Assim, em *O Grilo Verde* numa das imagens (fig. 38), parte do texto é colocado dentro de um balão. O Tio Manuel declara guerra aos grilos através do referido balão de fala. A estratégia parece ser eficaz, uma vez que a ilustradora amplia a intenção de declaração de guerra, que surge explícita no texto e que ganha corpo e dimensão na ilustração, como se funcionasse como um megafone.

Fig. 38 *O Grilo Verde*
Autor: António Mota
Il. Manuela Bacelar
1984
Livros Horizonte



São estes pormenores que, no conjunto da obra de Manuela Bacelar, articulam plenamente os planos da ilustração e do arranjo gráfico.

A ilustradora articula, então, imagem e texto de modo a estabelecer determinada interacção pela colocação dos elementos representados na folha, e conseqüentemente pela forma de colocação da própria mancha gráfica do texto sugerindo novas possibilidades de leitura. O texto organiza-se de maneira a estabelecer relações dinâmicas com a imagem evidenciando e comprovando o conhecimento de Manuela Bacelar sobre a existência de múltiplas estratégias de comunicação visual articuladas e organizadas segundo um discurso retórico muito seguro.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Ao estudarmos a ilustração para infância da segunda metade do século XX encontramos evidentes relações entre a produção de textos visuais para a infância, a modernidade e a contemporaneidade. Verificamos que nas vanguardas artísticas da segunda metade do século XX, existem relações que nos permitem entender as hierarquias na confluência dos discursos narrativos, bem como a sua pertinência na construção de uma identidade visual na área da ilustração enquanto área pertencente ao sistema das artes plásticas e visuais.

Verificamos ainda que as obras de dezenas de ilustradores vieram desmistificar o papel secundário e de menoridade que a ilustração vinha mantendo em relação às chamadas artes maiores, sentimento que prevaleceu até ao momento em que o panorama cultural português se afastou definitivamente de um passado histórico conservador.

Também os desenvolvimentos sociais, científicos, tecnológicos e artísticos tiveram responsabilidade nas alterações operadas ao nível da ilustração do livro para a infância. Podemos dizer que a contaminação entre os referidos desenvolvimentos e a ilustração se deveu, por um lado, a um número cada vez maior de artistas, pintores, escultores e designers, terem passado a realizar paralelamente ilustração e, por outro lado, assistimos a uma evolutiva conquista por parte da ilustração de um estatuto próprio no campo das artes visuais.

Por conseguinte, a imagem foi invadindo lentamente os livros afirmando-se, num processo, muitas vezes, conflituoso entre uma autoridade instituída durante anos pela palavra em relação à imagem. A ilustração foi ganhando, então, visibilidade e deixando para trás um papel de descrição, permitindo-lhe uma utilização por parte dos artistas como veículo de ideologias modernas, multiplicando os sentidos das imagens que criam para a infância.

Ao longo da primeira metade do século XX, a criança adquire protagonismo social e, é reconhecido pela psicologia, que uma das suas características essenciais é o imaginário.

Neste contexto, Portugal consegue, até ao final da década de 20 do século XX, aumentar e fortalecer o grupo dos defensores da literatura para as crianças de boa

qualidade. Entre eles, encontram-se Aquilino Ribeiro e António Sérgio que a entendem mais como leitura de encantamento do que como leitura de aprendizagem, onde as ilustrações abandonam o seu estigma decorativo para se passarem a assumir num papel participante e interpretativo.

A comercialização destes objectos ganha força e impõe critérios. Também a imprensa acorre à conquista de um público que até então quase ignorara. Para além dos jornais somente dedicados às crianças, quase todos os grandes diários organizam suplementos infantis que têm grande aceitação. Podemos dizer que a década de 20 foi uma época excepcionalmente rica e movimentada que não teve continuação adequada nas décadas seguintes.

Talvez o panorama cultural português deste período, marcado por um trabalho livre de academismos que procurou aproximar-se do que de mais moderno se passava na Europa, tenha tido especial influência na liberdade que se sente em grande parte das obras editadas.

Apesar da implementação dos novos valores culturais durante as duas primeiras décadas do século XX, fruto da Implantação da República, em 1926, uma nova vida procurou impor ordem nos negócios e nos espíritos portugueses, através de uma ideologia conservadora.

Este momento marca o início do definhamento dos sonhos dos republicanos particularmente ao nível do ensino e da cultura. Inevitavelmente a literatura para a infância e juventude também se ressentiu das novas directrizes e ideologias políticas. No entanto, e apesar da acomodação de alguns autores, outros continuaram o seu trabalho de forma irreverente. Estes autores foram a excepção que permitiu o aparecimento de algumas revelações durante os anos que se seguiram.

Assim, durante a década de 30, as produções destinadas à infância estão directamente relacionados com uma definição da vida cultural portuguesa centrada na contribuição vanguardista dos artistas melhor informados acerca do que se passava em Paris; na acção da política cultural conduzida por António Ferro, na inquietação surgida com a Guerra Civil de Espanha e nas políticas do Estado Novo (defensor de obras de carácter histórico e apologético e do reforço das tendências moralizantes em detrimento do original perante as adaptações e versões), situação que se prolonga para a década seguinte.

No entanto, não podemos esquecer o contributo de uma geração de artistas que, de forma mais ou menos irreverente, afirmaram através do seu trabalho uma atitude

anti-fascista e que encontraram na ilustração um campo propício para levar a cabo experiências plásticas com o mesmo intuito.

Assim, a década de 40 revela, alguns nomes da pintura que se distinguem por um desempenho que acompanha as experiências mais vanguardistas desta década e dos quais podemos destacar Júlio Pomar, Júlio Resende, Manuel Filipe e Vespeira. Todos nomes emergentes no panorama artístico português, reconhecidos pelo traço vigoroso e sombrio que exagera mãos, pés e olhares de expressão neo-realista e de quem Maria Keil também se aproxima em algumas das resoluções formais que encontra para as histórias que ilustra. O trabalho realizado por Maria Keil no domínio da ilustração beneficiou da sua responsável e conscienciosa acção cultural, manipulando as suas criações de forma a civilizar um povo que marinha na estagnação proposta pelo regime.

A participação destes e de outros artistas, nomeadamente Neves e Sousa, Stuart de Carvalhais, Laura Costa, Cambraia, Ofélia Marques, Mário Costa, Maria de Vasconcelos e o incontornável Fernando Lemos, na concepção das ilustrações de algumas das obras, veio, sem dúvida, animar um mercado que, como referimos, conhecia livros que integravam, a maior parte das vezes, reedições descuidadas.

O final desta década regista uma diminuição de tiragens de jornais e suplementos infantis nacionais em detrimento das importações de BDs americanas, espanholas e francesas.

Na década de 50 os escassos apoios no âmbito dos cuidados materno-infantis, o desprezo pela escolarização da população em geral e a conseqüente necessidade do ingresso precoce das crianças no mundo do trabalho, conduziram a uma inevitável penalização do desenvolvimento de todo o tipo de produções culturais, incluindo as destinadas à infância. Esta situação agrava-se com uma política cultural que seguiu um endeusamento dos valores tradicionais, impedindo-se, com isso, o lançamento de novas ideias e valores que nos colocariam a par de outros países europeus.

Neste contexto, muitos dos escritores deste período concentram o seu empenhamento ideológico no desejo de expor a vergonhosa disparidade da condição da infância portuguesa comparativamente a situações vividas noutros países, evidenciando uma clara tendência neo-realista. Alguns ilustradores como é o caso de Maria Keil e de Júlio Resende seguem esta corrente, outros deixam-se contagiar por reminiscências de um cubismo tardio e até mesmo pelo purismo (Tòssan), outros ainda pelas imagens veiculadas pela publicidade e pelo cinema de animação. Neste

momento, ilustradores como Júlio Gil deixam transparecer na sua obra reflexos de uma cultura visual dominada pelas imagens criadas pela *Walt Disney*, bem como pela BD.

Neste decénio destacamos, para além dos já referidos, lustradores como Júlio Gil, Noronha da Costa, José de Lemos e Tòssan.

A entrada na década de sessenta arrasta consigo as indefinições e agitações da década anterior e fica marcada por movimentos contestatários dos estudantes e dos meios operários, uma situação que se agrava com o início da guerra colonial.

Sente-se, neste momento, uma forte mobilização dos intelectuais do país, empenhados activamente no desenrolar da história, com a ânsia de trazer para Portugal a grande mudança que a vitória da democracia impusera na Europa.

Nesta década, Portugal viu surgir, a nível das artes, críticos com formação especializada, que se posicionaram como acérrimos defensores de acções de vanguarda, em publicações frequente que pretendem divulgar novos valores culturais, e a que se vieram juntar, com o mesmo propósito, as recém-criadas Fundação Calouste Gulbenkian e galerias.

Nesta década de 60, verificou-se uma grande transformação das linguagens em todas as suas manifestações. Assim, também o contexto das artes plásticas se altera tendo-se aprofundado a linguagem gestual na pintura de signo e assistiu-se ao surgimento de manifestações de uma pop original, fruto de uma cultura urbana repleta de *outdoors* e de reclames luminosos, mas descrente da idoneidade da comunicação social fortemente controlada pela censura. Neste momento, a conjuntura portuguesa favorece o ressurgimento de uma tendência lúdica da Op Art que procura formas abstractas para as suas explorações plásticas.

De extrema relevância para a promoção dos hábitos de leitura e para o crescimento da produção editorial, é também o facto de, em 1960, a escolaridade obrigatória de quatro anos passar a abranger também as raparigas. Quatro anos mais tarde a escolaridade obrigatória passa a ser de seis anos, e em 1968, assume a estrutura de quatro anos para o Ensino Primário e dois anos para Ensino Preparatório do Ensino Secundário. Mas apesar de todas estas mudanças que inauguraram, com toda a certeza, um novo período da história da literatura para a infância portuguesa, o país continua a ver a sua situação travada pela acção da censura.

Por conseguinte, no campo da ilustração, também se regista esta coexistência de influências. Por um lado, são obras produzidas no seio do regime, por outro lado, são

fruto de um ambiente que fervilha manifestando influências que navegam entre a Pop Art, a Optical Art e a tendência psicadélica das capas de discos e de cartazes.

O aperfeiçoamento dos métodos de impressão fez afirmar no mercado obras de ilustradores como Maria Keil; Câmara Leme; Júlio Gil; Batureia; Leonor Praça a quem reconhecemos uma expressão aparentemente ingénuo lembrando Raymond Peynet à qual associa fortes contrastes cromáticos evocando uma certa envolvimento da época através da expressão Pop de Palolo e da Pop “tardia” ou, ainda, por extensões da Pop; José de Lemos que ilustra recorrendo a um desenho simplificado com cores planas, sem contornos definidos a negro, nem perspectiva, usual no desenho publicitário, na ilustração e noutros trabalhos gráficos, onde se reconhece referências do pós-cubismo e do futurismo, nomeadamente o de Depero, embora já sem a força inovadora e o arrojo do artista italiano; Tóssan com uma expressão onde tira partido de um desenho sintético traçado a linhas negras que contrasta com manchas de cor plana aplicadas no fundo ou para colorir alguns pormenores da imagem; Fernando Bento com uma expressão contagiada pela BD e pelas criações da Walt Disney; Armando Alves que explora na ilustração a sua ligação às artes gráficas, reconhecendo-se na sua obra uma estética que, através de uma representação simplificada e geometrizada, se aproxima formalmente das obras do cubismo tardio, evocando uma representação *naïf*, cheia de pormenores segundo o hábito de Rousseau; Câmara Leme que ao nível da criação de capas para livros se enquadra no grupo dos neo-realistas e que ao nível da ilustração para a infância, parece recorrer a um desenho linear, rígido, provavelmente, aberto em chapa metálica e impresso pelo processo da gravura, característico desta década, onde parece ir beber inspiração eventualmente às gravuras, ilustrações e vinhetas dos livros do Renascimento (séc XVI); Amorim e César Abbott, entre outros.

Os acontecimentos da década de 70 foram terreno fértil para fazer germinar as obras ilustradas para a infância que, encontraram a sua inspiração em situações nacionais, principalmente a partir de 1974.

Os vícios de comportamento e as limitações à vida artística nacional, herdadas das décadas anteriores, são prolongados, inevitavelmente, para o início dos anos 70, num contexto de continuidade política e económica. Os artistas vivem então, um período de anestesia, mantendo-se dormentes e fechados ao exterior, nos tacanhos êxitos comerciais que o mercado lhes assegurava.

O 25 de Abril de 1974, marca, finalmente, o fim de cinco longas e duras décadas de um governo autoritário. O espírito de liberdade generalizou-se e verifica-se uma explosão expressiva mas que, infelizmente, esvaziou o seu entusiasmo revolucionário.

Ao nível da educação, foi neste decénio que se fez a introdução nas Escolas do Magistério Primário do estudo da Literatura para a Infância e faz-se a discussão e divulgação desta área através de publicações em revistas e jornais e oficializa-se em colóquios e debates promovidos pelo Ministério da Educação, através da Direcção-Geral do Ensino Básico.

A década de 70 fica marcada por uma melhoria substancial da qualidade das obras produzidas e editadas para as crianças, alicerçada na crença de que os livros existem para educar e sensibilizar, fazer sonhar, brincar e crescer.

As ilustrações continuam a trazer assinaturas de mérito, Maria Keil, que continua a ilustrar para a infância com a mesma assertividade com que iniciou esta actividade na década de 50, de Fernando Bento; de Júlio Gil; de Fred; de Soares Rocha; de Armando Alves; de Manuela Bacelar, que inicia a sua actividade nesta década; João Machado (que inicia neste período a sua actividade) que oferece originalidade ao nível da linguagem gráfica, combinando influências variadas, que vão desde a Pop Art à arte japonesa, através de um singular domínio das cores e da composição; de Leonor Praça e Tòssan que mantêm a expressão, experimentada na década anterior; Zé Paulo cujas ilustrações se aproximam da BD internacional dos anos 60, de figuras de contorno linear, quase exclusivamente representadas a preto e branco, com pequenas manchas de cor, lembrando-nos Quino e outros autores da época; Cristina Malaquias que experimenta nas imagens que cria, tipos de desenho diversificados que denotam influências da BD e dos cartazes publicitários, e explora materiais igualmente variados (sempre com a preocupação de servir os propósitos de cada um dos projectos que ilustra), sem nunca abandonar a ideia de simplificação; Jorge Pinheiro que recorre a um desenho naturalista, pormenorizado e com perspectiva, sublinhando, deste modo, uma expressão figurativa; Madalena Raimundo com as suas experiências de representação naturalista de expressão linear, que se vão aproximando cada vez mais da expressão da BD de representação não realista, sem, no entanto, abandonar a sua opção pelo monocromatismo; Carlos Barradas com a sua forte ligação à BD, aproveita o desenvolvimento das técnicas de impressão, para levar a cabo um conjunto de obras com reflexos evidentes da BD naturalista (estilizada).

As ilustrações do final da década acusam alguma influência da Arte POP e de um certo onirismo, talvez influência da pintura de Carlos Calvet e de António Palolo, dos anos 60 e 70. Com representações ainda na linha da BD integrados numa linha de ilustração naturalista estilizada, afirmam-se também, nesta década, Zé Manel, Soares Rocha e Romeu Costa, apesar deste último apresentar uma produção diversificada na linha de um naturalismo extemporâneo.

Na década de 80 vive-se um período de optimismo económico que conduziu à difusão das obras de arte com base num discurso de mercado e não com base num discurso estético. Assiste-se, neste momento, a uma ruptura geracional aos níveis sociológico e estético. Por um lado os artistas mais jovens causam cisões no modo como se comportam socialmente e os artistas mais velhos aprofundam a sua expressão tendo como máxima a arte enquanto produto da experiência.

A crítica de arte vê-se, neste período, muito ligada ao próprio desenvolvimento do mercado de arte que, por sua vez, se começa a internacionalizar e a nova euforia mercantil leva ao nascimento apressado de novas galerias e ao aumento de suplementos e de revistas de especialidade que alargam o seu interesse também às instalações, a acções lúdicas e à fotografia.

No plano das produções literárias para a infância, escritores e ilustradores são responsáveis pela construção de um panorama promissor. A Fundação Calouste Gulbenkian mantém o seu importante papel junto da população em geral, nomeadamente no que diz respeito ao incentivo de jovens artistas, quer pela compra de trabalhos para a sua colecção, quer por atribuição de bolsas que possibilitaram a saída de muitos para o estrangeiro, quer pela atribuição de prémios para ilustração e literatura para a infância, a que se vêm juntar os prémios atribuídos pela Secretaria de Estado do Ambiente e pela Editorial Caminho. De considerar ainda a intensificação das acções promovidas pela secção portuguesa do Internacional *Board and Books for Young People (IBBY)*, abrangendo exposições, sessões em escolas e a abertura de um centro de investigação que reúne um importante espólio de livros e jornais e distinções da IBBY.

Nas escolas também se desenvolvem dinâmicas no sentido de aproximar os escritores e os ilustradores dos jovens leitores e, ainda nesta década, instalou-se uma dinâmica permeável a trocas culturais que permite permutas entre a sociedade através de instituições estatais, nomeadamente bibliotecas municipais, Radiodifusão e Radiotelevisão Portuguesas, algumas Universidades e, até mesmo, a Unicef e as Escola.

Assiste-se, por conseguinte, a uma transformação no cenário português que se reflecte também nas tendências seguidas por ilustradores como Francisco Relógio (Prémio Gulbenkian em 1982); Jorge Colombo com ilustrações inovadoras pela sua enorme capacidade de adaptação a diversos materiais e tecnologias; Paula Amaral mantendo uma expressão constante com uma grande capacidade de representação, nomeadamente no domínio da perspectiva e da composição, procura explorar uma via caligráfica de um desenho essencialmente executado a preto e branco e explorando a cor somente em pequenos apontamentos registados a lápis de cor ou a tinta; Jorge Martins, João Machado (Prémio Gulbenkian em 1980), António Modesto, Manuela Bacelar, Teresa Dias Coelho, João Botelho (Prémio Gulbenkian em 1984), Cristina Malaquias que dá continuidade ao trabalho iniciado na década anterior; Fernando Bento, Jorge Palha; Henrique Cayatte que usa a ilustração para comunicar tal como usa o design; Maria Keil; Melo Frazão e Jorge Palha que apresenta desenhos coloridos com características gráficas e formais da BD.

Nesta década de 80 os modelos sucedem-se sem os anteriores chegarem a desaparecer. Facto que implica uma coexistência de propostas actuais com as propostas “antigas”, havendo, por vezes, a assimilação pelas produções mais recentes de algumas das características das do passado.

A fechar o milénio, a década de 90, viveu uma falta de *durée* cultural, promovida por práticas governativas que tenderam a separar as novas gerações das mais velhas, não aproveitando, por isso, a experiência histórica adquirida. Uma situação que se agravou com a crise económica vivida nesta década.

Mas, apesar da crise, Portugal vê surgir no Porto e em Lisboa um conjunto de instituições que se destinam a promover a cultura e a arte contemporânea, exibindo projectos artísticos marcados pela diversidade de modalidades experimentadas pelos artistas que recorreram à fotografia pura ou como um elemento conceptual, ao vídeo, à instalação, à pintura, etc.

A escola assume, neste momento, um papel fulcral no incremento de uma literatura e de uma ilustração mais cuidadas, na expectativa de criar ou fortalecer laços de afecto com o acto de ler.

A década de 90 beneficia do surgimento de um número significativo de editoras que foram um forte contributo para o incentivo entusiasmado de novos autores que enveredam pela produção literária para a infância. Avolumam-se, também, as encomendas do Ministério da Educação e da Fundação Calouste Gulbenkian,

estimulando a procura de novos autores e a introdução de autores não usuais neste género de edições.

As novas relações entre o livro e o leitor, bem como as diferentes e inovadoras propostas de suportes de leitura, levam ao abandono definitivo da literatura para a infância enquanto paraliteratura. Neste sentido, a ilustração emancipa-se e liberta-se do compromisso de ser subsidiária do texto, abrindo-se um espaço para a criação artística, à semelhança do que havia acontecido noutros países. Esta abertura chamou, inevitavelmente, mais nomes consagrados das artes plásticas para o desenvolvimento de projectos cada vez mais apelativos. Referimo-nos a ilustradores como João Machado, António Modesto, Arlindo Fagundes, Carlos Marques, Cristina Malaquias, Isabel Pissarra, Henrique Cayatte, André Letria, Ângela Melo, Armanda Duarte (ambas premiadas pela Fundação Calouste Gulbenkian), Miguel Ribeiro, Paulo Monteiro, João Fazenda, Pedro Cavalheiro, Paula Amaral, Pedro Leitão, Júlio Resende, entre outros.

Estes e outros autores trabalham as imagens libertas do seu cunho representativo, concentrando-se antes no seu potencial comunicacional.

Foi o percurso que fizemos pelas obras destinadas à infância de diversos autores que nos permitiu ter uma maior percepção do que realmente ocupou o mercado e o imaginário colectivo português durante este período, como também justificou a pertinência do estudo particular de duas ilustradoras – Maria Keil do Amaral e Manuela Bacelar, como elementos chave na definição da paisagem nacional da ilustração.

Ao estudar a obra de Maria Keil, no contexto português das produções literárias ilustradas para a infância, confirmámos o pressuposto da sua modernidade.

Os fortes condicionalismos impostos por um sistema político conservador e retrógrado e a resistência de alguns grupos de artistas que não consideraram o trabalho desenvolvido por Maria Keil (pelo seu *métier*, pelos suportes e materiais que utiliza) digno de uma designação que não a de artes decorativas, fez desta artista um exemplo de resistência e persistência, que lutou inteligentemente contra o autoritarismo político e contra o desprezo dos que “supostamente” pensavam como ela — de uma forma moderna.

À sua forte personalidade, juntou-se um fazer e pensar artístico multifacetado. Assim, a artista operou em áreas tão distintas como a cerâmica (azulejos), o teatro (cenários e figurinos), a pintura, a gravura, o desenho, a fotografia e o design gráfico e de mobiliário. Tais experiências tiveram um reflexo óbvio e quase intuitivo nas

criações, nas construções e nas opções formais e estéticas que a artista fez para materializar o espaço fantástico de imagens especialmente executadas e pensadas para as crianças.

A ilustradora desempenhou o seu papel livremente assumindo uma estética defensora da pureza da linha, uma atitude fundamental, para traduzir a simplicidade quotidiana da vida, privilegiando o desenho como meio de expressão.

Referimo-nos, deste modo, a representações de quotidianos retratados num universo fantástico das imagens feitas de meninos, de meninas, de homens, de mulheres, de gatos, de galos, de árvores e de “vida”. São obras que, pela sua genuinidade e verdade, dão a conhecer os antecedentes, as consequências e o significado de um longo período da história de Portugal, uma vez que, são livros que projectam no futuro as lições do passado.

O feliz casamento da sua actividade gráfica com a actividade de ilustradora, inicialmente de obras destinadas somente a adultos, levou a que Maria Keil desenvolvesse uma enorme consciência do real significado e importância da ilustração feita e pensada exclusivamente para crianças.

Ao consultarmos as fontes escritas disponíveis, deparamo-nos, desde logo, com a existência de alguns conceitos, de uma crítica apologética que se iam repetindo de artigo em artigo, de catálogo em catálogo. Tentamos, então, seguir as pistas que eles ofereciam, procurando confirmar a sua justeza.

Ao longo de uma pesquisa que inclui a recolha e análise das referidas fontes escritas e de um considerável espólio de fontes visuais, encontramos uma obra que faz justiça ao que prometeu. Podemos confirmar o espírito inovador de Maria Keil que, agiu em sintonia com o tempo em que viveu, mas sobretudo percebemos, que muito mais podia ter sido feito se Maria Keil estivesse noutra lugar, onde os intervenientes fossem também outros. Mesmo assim, a sua obra mostra-se maior do que o *fado* a que estava, à priori, destinada por ser portuguesa e mulher.

Maria Keil, melhor ou pior, soube lutar, simultaneamente, contra os que geriam a ditadura e os que não foram suficientemente esclarecidos para entender a importância da sua obra no contexto moderno.

Concluimos, ainda, que o seu acerto formal, em determinadas épocas, com autores internacionais se deve à sua personalidade empreendedora e ao esforço que

fez para procurar, nos circuitos alternativos aos oficiais, ecos do que se passava lá fora, fundamentalmente através de revistas que chegavam a Portugal clandestinamente e de algumas viagens feitas ao estrangeiro com o seu marido Francisco Keil do Amaral, onde apresentaram vários trabalhos conjuntos.

A ilustradora soube assumir o espírito da época, integrando os seus valores formais e estéticos numa obra original, feita à luz de uma forte consciência auto-crítica, que se preocupa com questões dos foros sociológico, tecnológico e composicional.

Nela reencontramos a magia do descomprometimento do fantástico e do acto de aprender pelo mero prazer da fruição. Nela encontramos, também, uma personalidade que nada temeu e que felizmente se embrenhou no complexo mundo da ilustração para nos legar um espólio considerável de livros que continuam a preencher o imaginário de crianças e adultos.

Através da obra de Maria Keil, das entrevistas e de comentários que foi tecendo em conversas e em revistas, foi-nos possível acompanhar e entender alguns dos desenvolvimentos nacionais no campo da ilustração de textos literários para a infância e, deste modo, compor uma parte considerável da História da Ilustração do Livro para a Infância em Portugal.

Durante este trabalho fomos confrontados com o facto de a Ilustração só ter conhecido o estatuto de área científica na década de 80. Por isso, somente a partir dessa altura foi merecedora de uma reflexão séria e consubstanciada em estudos científicos e académicos — publicações em revistas da especialidade, comunicações em congressos, dissertações de mestrados e doutoramentos. Assim, a falta de apoios, quer ao nível teórico e crítico, quer ao nível editorial, leva a que o desempenho de Maria Keil seja merecedor de uma admiração acrescida.

Já ao estudarmos a obra de Manuela Bacelar, iniciada em meados da década de 70, beneficiamos das referidas reflexões académicas e científicas, facto que facilitou o acesso a informação especializada.

Por conseguinte, Manuela Bacelar inicia a sua actividade no momento em que se vive um certo pulsar do sector educativo e em que se assiste à multiplicação das iniciativas destinadas à promoção do livro para a infância. Neste contexto, a autora integra, com as suas obras, o grupo de artistas que tiveram responsabilidade nas transformações nacionais operadas ao nível da relação da criança com o livro.

Ao estudar a obra da Manuela Bacelar reconhecemos o seu empenho, dedicação e incontornável talento em mais de 50 obras que ilustrou para a infância. A sua vasta obra coloca-a junto dos melhores ilustradores nacionais e garante-lhe ainda uma posição de relevo internacional, tendo sido premiada com a Maçã de Ouro da Bienal Internacional de Bratislava em 1989, pelas ilustrações de *Silka*, com o Prémio Gulbenkian de Ilustração em 1990, pelo Prémio Octogones para um dos melhores livros estrangeiros publicados em França, em 1994, com *Mon Grand Père*, com textos e ilustrações da sua autoria, ainda no mesmo ano e, repetidamente, em 1996, foi seleccionada pela Biblioteca Internacional de Munique para a exposição *Waith Ravens*. Em 1996 foi-lhe ainda atribuído o Prémio de ilustração do Ministério da Cultura/IBBY pelas ilustrações de *A Sereiazinha* e, em 2000, recebe o Prémio António Botto de Literatura Infantil pelas ilustrações de *A Borboleta Leta*.

A sua formação fora de um academismo português, habilitou-a para uma técnica de ilustração única, que marca o seu estilo ao longo de quase quatro décadas. A sua passagem por Paris e posteriormente a sua saída para estudar ilustração e animação, enquanto Bolseira, em Praga, foram, sem dúvida, determinantes para o protagonismo que viria a assumir nesta área das artes visuais.

O contacto não só com as produções checas para a infância, como também, com o trabalho do grande mestre Jiri Trnka, seu professor no curso de Ilustração e Animação da Escola Superior de Artes Aplicadas de Praga entre 1963 e 1970, marcaram uma expressão que levou a ilustradora a ser reconhecida internacionalmente.

A artista não deixa de sublinhar que, para a construção do seu imaginário, muito contribuiu, também, a pintura. Desde muito pequena, a família proporcionou a Bacelar o contacto com a produção artística nacional e internacional que ela memoriza e que evoca sempre necessita.

Também o facto de Bacelar ter começado a escrever as suas próprias histórias, fez dela uma autora chave, pela ruptura com um sistema nacional que “instituíra” um autor distinto do ilustrador. Manuela Bacelar é uma das pioneiras na exploração da ilustração para a infância, usando-a sem qualquer constrangimento ou preconceito, como campo privilegiado para as suas investigações plásticas e pictóricas. Manuela Bacelar não foi a primeira a fazê-lo, mas é a artista portuguesa que mantém maior regularidade na sua produção.

Bacelar pensa através das imagens que cria e é através delas que amadurece a sua intervenção junto de um público infantil, fazendo de cada livro uma arma contra a violência veiculada pelos *mass media*, procurando em cada um deles a educação para a tolerância e para a defesa da liberdade como bem essencial.

Em cada trabalho que realiza entrega-se de corpo e alma, reflectindo sobre questões que coloca sobre tudo o que rodeia cada um dos seus projectos.

O trabalho que Manuela Bacelar desenvolveu na ilustração conheceu outras características de um desenho que não procura o rigor realista da representação e que denota uma expressividade muito característica reconhecida no desenvolvimento e na divulgação de algumas das tendências que se vinham a manifestar, nesta área editorial, um pouco por toda a Europa e, em particular, na Checoslováquia. Assim, as suas imagens evocam uma enorme liberdade de expressão, representando mundos onde as crianças são simplesmente crianças e onde é possível imaginar. É esta evocação da liberdade, valor que lhe é tão caro, que deixa espaços para que o leitor neles projecte os seus sonhos e fantasias.

Identificamos, nos seus trabalhos, uma representação do tipo naturalista, onde a ilustradora explora um tipo de desenho estilizado na definição quer de personagens, quer de cenários/paisagens. Este tipo de representação mais naturalista desenvolve-se em algumas obras segundo tendências que por vezes são surrealizante ou expressionistas. Falamos de desenhos onde o lirismo nos remete para o universo do onírico, através de representações mais espontâneas, nomeadamente através de um traço mais solto e livre, executado a partir dos contornos ou da mancha, que conferem um aspecto *naïf* às suas ilustrações.

Assim, suas figuras esquemáticas e a opção por revelar os traços do lápis atribui ao desenho o aspecto inacabado, impreciso, de *work in progress*. E é esse tom determinado pelo desenho que conduz à leitura de aproximação do universo da criança e que conduz a um vínculo entre o que se lê e o que se produz, revelando, ainda, a integração entre palavra e imagem na composição do discurso, pois cria com o leitor um contrato de identificação.

A enorme diversidade de expressões que a ilustradora experimenta, permite-nos também reconhecer, em algumas obras, um desenho mais realista, onde personagens e cenários ganham forma através de um desenho mais trabalhado que procura representar com alguma veracidade todo o contexto da acção. É obvio, que a referida diversidade implica o recurso a diferentes estratégias de comunicação visual.

Neste contexto, pensamos que Manuela Bacelar desempenha um papel fundamental na evolução da ilustração para a infância em Portugal, pois, à semelhança do que aconteceu com Maria Keil, as suas ilustrações também pretendem contribuir para a construção de uma cultura visual.

Maria Keil e Manuela Bacelar perseguem o objectivo de uma formação de maior qualidade para as crianças, usando para o efeito a imagem como contributo significativo.

O livro ilustrado para a infância (que privilegia a relação texto-imagem) vê o seu estatuto ganhar cada vez mais dignidade, projectando-se para o domínio da fruição estética. Os livros infantis são, muitas vezes, o primeiro e único museu que muitas crianças visitarão ao longo das suas vidas. Estamos certos que as obras de ambas as ilustradoras, bem como de uma extensa lista de outros nomes que contribuíram com a criação de ilustrações de grande qualidade, farão parte desses museus imaginários.

A segunda metade do século XX trouxe-nos, então, o pioneirismo de alguns autores que os lançou no contexto nacional da ilustração e que justifica a pertinência deste trabalho, ainda que assumir como concluído um trabalho deste tipo seja sempre difícil, pois, mais do que fechar o âmbito de estudo ele o alarga, deixando portas abertas para que outros estudos se possam desenvolver.

Resta-nos esperar que esse seja um dos seus méritos.

CONCLUSÃO

Ao estudarmos a ilustração para infância da segunda metade do século XX encontramos evidentes relações entre a produção de textos visuais para a infância, a modernidade e a contemporaneidade. Verificamos que nas vanguardas artísticas da segunda metade do século XX, existem relações que nos permitem entender as hierarquias na confluência dos discursos narrativos, bem como a sua pertinência na construção de uma identidade visual na área da ilustração enquanto área pertencente ao sistema das artes plásticas e visuais.

Verificamos ainda que as obras de dezenas de ilustradores vieram desmistificar o papel secundário e de menoridade que a ilustração vinha mantendo em relação às chamadas artes maiores, sentimento que prevaleceu até ao momento em que o panorama cultural português se afastou definitivamente de um passado histórico conservador.

Também os desenvolvimentos sociais, científicos, tecnológicos e artísticos tiveram responsabilidade nas alterações operadas ao nível da ilustração do livro para a infância. Podemos dizer que a contaminação entre os referidos desenvolvimentos e a ilustração se deveu, por um lado, a um número cada vez maior de artistas, pintores, escultores e designers, terem passado a realizar paralelamente ilustração e, por outro lado, assistimos a uma evolutiva conquista por parte da ilustração de um estatuto próprio no campo das artes visuais.

Por conseguinte, a imagem foi invadindo lentamente os livros afirmando-se, num processo, muitas vezes, conflituoso entre uma autoridade instituída durante anos pela palavra em relação à imagem. A ilustração foi ganhando, então, visibilidade e deixando para trás um papel de descrição, permitindo-lhe uma utilização por parte dos artistas como veículo de ideologias modernas, multiplicando os sentidos das imagens que criam para a infância.

Ao longo da primeira metade do século XX, a criança adquire protagonismo social e, é reconhecido pela psicologia, que uma das suas características essenciais é o imaginário.

Neste contexto, Portugal consegue, até ao final da década de 20 do século XX, aumentar e fortalecer o grupo dos defensores da literatura para as crianças de boa

qualidade. Entre eles, encontram-se Aquilino Ribeiro e António Sérgio que a entendem mais como leitura de encantamento do que como leitura de aprendizagem, onde as ilustrações abandonam o seu estigma decorativo para se passarem a assumir num papel participante e interpretativo.

A comercialização destes objectos ganha força e impõe critérios. Também a imprensa acorre à conquista de um público que até então quase ignorara. Para além dos jornais somente dedicados às crianças, quase todos os grandes diários organizam suplementos infantis que têm grande aceitação. Podemos dizer que a década de 20 foi uma época excepcionalmente rica e movimentada que não teve continuação adequada nas décadas seguintes.

Talvez o panorama cultural português deste período, marcado por um trabalho livre de academismos que procurou aproximar-se do que de mais moderno se passava na Europa, tenha tido especial influência na liberdade que se sente em grande parte das obras editadas.

Apesar da implementação dos novos valores culturais durante as duas primeiras décadas do século XX, fruto da Implantação da República, em 1926, uma nova vida procurou impor ordem nos negócios e nos espíritos portugueses, através de uma ideologia conservadora.

Este momento marca o início do definhamento dos sonhos dos republicanos particularmente ao nível do ensino e da cultura. Inevitavelmente a literatura para a infância e juventude também se ressentiu das novas directrizes e ideologias políticas. No entanto, e apesar da acomodação de alguns autores, outros continuaram o seu trabalho de forma irreverente. Estes autores foram a excepção que permitiu o aparecimento de algumas revelações durante os anos que se seguiram.

Assim, durante a década de 30, as produções destinadas à infância estão directamente relacionados com uma definição da vida cultural portuguesa centrada na contribuição vanguardista dos artistas melhor informados acerca do que se passava em Paris; na acção da política cultural conduzida por António Ferro, na inquietação surgida com a Guerra Civil de Espanha e nas políticas do Estado Novo (defensor de obras de carácter histórico e apologético e do reforço das tendências moralizantes em detrimento do original perante as adaptações e versões), situação que se prolonga para a década seguinte.

No entanto, não podemos esquecer o contributo de uma geração de artistas que, de forma mais ou menos irreverente, afirmaram através do seu trabalho uma atitude

anti-fascista e que encontraram na ilustração um campo propício para levar a cabo experiências plásticas com o mesmo intuito.

Assim, a década de 40 revela, alguns nomes da pintura que se distinguem por um desempenho que acompanha as experiências mais vanguardistas desta década e dos quais podemos destacar Júlio Pomar, Júlio Resende, Manuel Filipe e Vespeira. Todos nomes emergentes no panorama artístico português, reconhecidos pelo traço vigoroso e sombrio que exagera mãos, pés e olhares de expressão neo-realista e de quem Maria Keil também se aproxima em algumas das resoluções formais que encontra para as histórias que ilustra. O trabalho realizado por Maria Keil no domínio da ilustração beneficiou da sua responsável e conscienciosa acção cultural, manipulando as suas criações de forma a civilizar um povo que marinha na estagnação proposta pelo regime.

A participação destes e de outros artistas, nomeadamente Neves e Sousa, Stuart de Carvalhais, Laura Costa, Cambraia, Ofélia Marques, Mário Costa, Maria de Vasconcelos e o incontornável Fernando Lemos, na concepção das ilustrações de algumas das obras, veio, sem dúvida, animar um mercado que, como referimos, conhecia livros que integravam, a maior parte das vezes, reedições descuidadas.

O final desta década regista uma diminuição de tiragens de jornais e suplementos infantis nacionais em detrimento das importações de BDs americanas, espanholas e francesas.

Na década de 50 os escassos apoios no âmbito dos cuidados materno-infantis, o desprezo pela escolarização da população em geral e a conseqüente necessidade do ingresso precoce das crianças no mundo do trabalho, conduziram a uma inevitável penalização do desenvolvimento de todo o tipo de produções culturais, incluindo as destinadas à infância. Esta situação agrava-se com uma política cultural que seguiu um endeusamento dos valores tradicionais, impedindo-se, com isso, o lançamento de novas ideias e valores que nos colocariam a par de outros países europeus.

Neste contexto, muitos dos escritores deste período concentram o seu empenhamento ideológico no desejo de expor a vergonhosa disparidade da condição da infância portuguesa comparativamente a situações vividas noutros países, evidenciando uma clara tendência neo-realista. Alguns ilustradores como é o caso de Maria Keil e de Júlio Resende seguem esta corrente, outros deixam-se contagiar por reminiscências de um cubismo tardio e até mesmo pelo purismo (Tòssan), outros ainda pelas imagens veiculadas pela publicidade e pelo cinema de animação. Neste

momento, ilustradores como Júlio Gil deixam transparecer na sua obra reflexos de uma cultura visual dominada pelas imagens criadas pela *Walt Disney*, bem como pela BD.

Neste decénio destacamos, para além dos já referidos, lustradores como Júlio Gil, Noronha da Costa, José de Lemos e Tòssan.

A entrada na década de sessenta arrasta consigo as indefinições e agitações da década anterior e fica marcada por movimentos contestatários dos estudantes e dos meios operários, uma situação que se agrava com o início da guerra colonial.

Sente-se, neste momento, uma forte mobilização dos intelectuais do país, empenhados activamente no desenrolar da história, com a ânsia de trazer para Portugal a grande mudança que a vitória da democracia impusera na Europa.

Nesta década, Portugal viu surgir, a nível das artes, críticos com formação especializada, que se posicionaram como acérrimos defensores de acções de vanguarda, em publicações frequente que pretendem divulgar novos valores culturais, e a que se vieram juntar, com o mesmo propósito, as recém-criadas Fundação Calouste Gulbenkian e galerias.

Nesta década de 60, verificou-se uma grande transformação das linguagens em todas as suas manifestações. Assim, também o contexto das artes plásticas se altera tendo-se aprofundado a linguagem gestual na pintura de signo e assistiu-se ao surgimento de manifestações de uma pop original, fruto de uma cultura urbana repleta de *outdoors* e de reclames luminosos, mas descrente da idoneidade da comunicação social fortemente controlada pela censura. Neste momento, a conjuntura portuguesa favorece o ressurgimento de uma tendência lúdica da Op Art que procura formas abstractas para as suas explorações plásticas.

De extrema relevância para a promoção dos hábitos de leitura e para o crescimento da produção editorial, é também o facto de, em 1960, a escolaridade obrigatória de quatro anos passar a abranger também as raparigas. Quatro anos mais tarde a escolaridade obrigatória passa a ser de seis anos, e em 1968, assume a estrutura de quatro anos para o Ensino Primário e dois anos para Ensino Preparatório do Ensino Secundário. Mas apesar de todas estas mudanças que inauguraram, com toda a certeza, um novo período da história da literatura para a infância portuguesa, o país continua a ver a sua situação travada pela acção da censura.

Por conseguinte, no campo da ilustração, também se regista esta coexistência de influências. Por um lado, são obras produzidas no seio do regime, por outro lado, são

fruto de um ambiente que fervilha manifestando influências que navegam entre a Pop Art, a Optical Art e a tendência psicadélica das capas de discos e de cartazes.

O aperfeiçoamento dos métodos de impressão fez afirmar no mercado obras de ilustradores como Maria Keil; Câmara Leme; Júlio Gil; Batureia; Leonor Praça a quem reconhecemos uma expressão aparentemente ingénuo lembrando Raymond Peynet à qual associa fortes contrastes cromáticos evocando uma certa envolvimento da época através da expressão Pop de Palolo e da Pop “tardia” ou, ainda, por extensões da Pop; José de Lemos que ilustra recorrendo a um desenho simplificado com cores planas, sem contornos definidos a negro, nem perspectiva, usual no desenho publicitário, na ilustração e noutros trabalhos gráficos, onde se reconhece referências do pós-cubismo e do futurismo, nomeadamente o de Depero, embora já sem a força inovadora e o arrojo do artista italiano; Tóssan com uma expressão onde tira partido de um desenho sintético traçado a linhas negras que contrasta com manchas de cor plana aplicadas no fundo ou para colorir alguns pormenores da imagem; Fernando Bento com uma expressão contagiada pela BD e pelas criações da Walt Disney; Armando Alves que explora na ilustração a sua ligação às artes gráficas, reconhecendo-se na sua obra uma estética que, através de uma representação simplificada e geometrizada, se aproxima formalmente das obras do cubismo tardio, evocando uma representação *naïf*, cheia de pormenores segundo o hábito de Rousseau; Câmara Leme que ao nível da criação de capas para livros se enquadra no grupo dos neo-realistas e que ao nível da ilustração para a infância, parece recorrer a um desenho linear, rígido, provavelmente, aberto em chapa metálica e impresso pelo processo da gravura, característico desta década, onde parece ir beber inspiração eventualmente às gravuras, ilustrações e vinhetas dos livros do Renascimento (séc XVI); Amorim e César Abbott, entre outros.

Os acontecimentos da década de 70 foram terreno fértil para fazer germinar as obras ilustradas para a infância que, encontraram a sua inspiração em situações nacionais, principalmente a partir de 1974.

Os vícios de comportamento e as limitações à vida artística nacional, herdados das décadas anteriores, são prolongados, inevitavelmente, para o início dos anos 70, num contexto de continuidade política e económica. Os artistas vivem então, um período de anestesia, mantendo-se dormentes e fechados ao exterior, nos tacanhos êxitos comerciais que o mercado lhes assegurava.

O 25 de Abril de 1974, marca, finalmente, o fim de cinco longas e duras décadas de um governo autoritário. O espírito de liberdade generalizou-se e verifica-se uma explosão expressiva mas que, infelizmente, esvaziou o seu entusiasmo revolucionário.

Ao nível da educação, foi neste decénio que se fez a introdução nas Escolas do Magistério Primário do estudo da Literatura para a Infância e faz-se a discussão e divulgação desta área através de publicações em revistas e jornais e oficializa-se em colóquios e debates promovidos pelo Ministério da Educação, através da Direcção-Geral do Ensino Básico.

A década de 70 fica marcada por uma melhoria substancial da qualidade das obras produzidas e editadas para as crianças, alicerçada na crença de que os livros existem para educar e sensibilizar, fazer sonhar, brincar e crescer.

As ilustrações continuam a trazer assinaturas de mérito, Maria Keil, que continua a ilustrar para a infância com a mesma assertividade com que iniciou esta actividade na década de 50, de Fernando Bento; de Júlio Gil; de Fred; de Soares Rocha; de Armando Alves; de Manuela Bacelar, que inicia a sua actividade nesta década; João Machado (que inicia neste período a sua actividade) que oferece originalidade ao nível da linguagem gráfica, combinando influências variadas, que vão desde a Pop Art à arte japonesa, através de um singular domínio das cores e da composição; de Leonor Praça e Tòssan que mantêm a expressão, experimentada na década anterior; Zé Paulo cujas ilustrações se aproximam da BD internacional dos anos 60, de figuras de contorno linear, quase exclusivamente representadas a preto e branco, com pequenas manchas de cor, lembrando-nos Quino e outros autores da época; Cristina Malaquias que experimenta nas imagens que cria, tipos de desenho diversificados que denotam influências da BD e dos cartazes publicitários, e explora materiais igualmente variados (sempre com a preocupação de servir os propósitos de cada um dos projectos que ilustra), sem nunca abandonar a ideia de simplificação; Jorge Pinheiro que recorre a um desenho naturalista, pormenorizado e com perspectiva, sublinhando, deste modo, uma expressão figurativa; Madalena Raimundo com as suas experiências de representação naturalista de expressão linear, que se vão aproximando cada vez mais da expressão da BD de representação não realista, sem, no entanto, abandonar a sua opção pelo monocromatismo; Carlos Barradas com a sua forte ligação à BD, aproveita o desenvolvimento das técnicas de impressão, para levar a cabo um conjunto de obras com reflexos evidentes da BD naturalista (estilizada).

As ilustrações do final da década acusam alguma influência da Arte POP e de um certo onirismo, talvez influência da pintura de Carlos Calvet e de António Palolo, dos anos 60 e 70. Com representações ainda na linha da BD integrados numa linha de ilustração naturalista estilizada, afirmam-se também, nesta década, Zé Manel, Soares Rocha e Romeu Costa, apesar deste último apresentar uma produção diversificada na linha de um naturalismo extemporâneo.

Na década de 80 vive-se um período de optimismo económico que conduziu à difusão das obras de arte com base num discurso de mercado e não com base num discurso estético. Assiste-se, neste momento, a uma ruptura geracional aos níveis sociológico e estético. Por um lado os artistas mais jovens causam cisões no modo como se comportam socialmente e os artistas mais velhos aprofundam a sua expressão tendo como máxima a arte enquanto produto da experiência.

A crítica de arte vê-se, neste período, muito ligada ao próprio desenvolvimento do mercado de arte que, por sua vez, se começa a internacionalizar e a nova euforia mercantil leva ao nascimento apressado de novas galerias e ao aumento de suplementos e de revistas de especialidade que alargam o seu interesse também às instalações, a acções lúdicas e à fotografia.

No plano das produções literárias para a infância, escritores e ilustradores são responsáveis pela construção de um panorama promissor. A Fundação Calouste Gulbenkian mantém o seu importante papel junto da população em geral, nomeadamente no que diz respeito ao incentivo de jovens artistas, quer pela compra de trabalhos para a sua colecção, quer por atribuição de bolsas que possibilitaram a saída de muitos para o estrangeiro, quer pela atribuição de prémios para ilustração e literatura para a infância, a que se vêm juntar os prémios atribuídos pela Secretaria de Estado do Ambiente e pela Editorial Caminho. De considerar ainda a intensificação das acções promovidas pela secção portuguesa do Internacional *Board and Books for Young People (IBBY)*, abrangendo exposições, sessões em escolas e a abertura de um centro de investigação que reúne um importante espólio de livros e jornais e distinções da IBBY.

Nas escolas também se desenvolvem dinâmicas no sentido de aproximar os escritores e os ilustradores dos jovens leitores e, ainda nesta década, instalou-se uma dinâmica permeável a trocas culturais que permite permutas entre a sociedade através de instituições estatais, nomeadamente bibliotecas municipais, Radiodifusão e Radiotelevisão Portuguesas, algumas Universidades e, até mesmo, a Unicef e as Escolas.

Assiste-se, por conseguinte, a uma transformação no cenário português que se reflecte também nas tendências seguidas por ilustradores como Francisco Relógio (Prémio Gulbenkian em 1982); Jorge Colombo com ilustrações inovadoras pela sua enorme capacidade de adaptação a diversos materiais e tecnologias; Paula Amaral mantendo uma expressão constante com uma grande capacidade de representação, nomeadamente no domínio da perspectiva e da composição, procura explorar uma via caligráfica de um desenho essencialmente executado a preto e branco e explorando a cor somente em pequenos apontamentos registados a lápis de cor ou a tinta; Jorge Martins, João Machado (Prémio Gulbenkian em 1980), António Modesto, Manuela Bacelar, Teresa Dias Coelho, João Botelho (Prémio Gulbenkian em 1984), Cristina Malaquias que dá continuidade ao trabalho iniciado na década anterior; Fernando Bento, Jorge Palha; Henrique Cayatte que usa a ilustração para comunicar tal como usa o design; Maria Keil; Melo Frazão e Jorge Palha que apresenta desenhos coloridos com características gráficas e formais da BD.

Nesta década de 80 os modelos sucedem-se sem os anteriores chegarem a desaparecer. Facto que implica uma coexistência de propostas actuais com as propostas “antigas”, havendo, por vezes, a assimilação pelas produções mais recentes de algumas das características das do passado.

A fechar o milénio, a década de 90, viveu uma falta de *durée* cultural, promovida por práticas governativas que tenderam a separar as novas gerações das mais velhas, não aproveitando, por isso, a experiência histórica adquirida. Uma situação que se agravou com a crise económica vivida nesta década.

Mas, apesar da crise, Portugal vê surgir no Porto e em Lisboa um conjunto de instituições que se destinam a promover a cultura e a arte contemporânea, exibindo projectos artísticos marcados pela diversidade de modalidades experimentadas pelos artistas que recorreram à fotografia pura ou como um elemento conceptual, ao vídeo, à instalação, à pintura, etc.

A escola assume, neste momento, um papel fulcral no incremento de uma literatura e de uma ilustração mais cuidadas, na expectativa de criar ou fortalecer laços de afecto com o acto de ler.

A década de 90 beneficia do surgimento de um número significativo de editoras que foram um forte contributo para o incentivo entusiasmado de novos autores que enveredam pela produção literária para a infância. Avolumam-se, também, as encomendas do Ministério da Educação e da Fundação Calouste Gulbenkian,

estimulando a procura de novos autores e a introdução de autores não usuais neste género de edições.

As novas relações entre o livro e o leitor, bem como as diferentes e inovadoras propostas de suportes de leitura, levam ao abandono definitivo da literatura para a infância enquanto paraliteratura. Neste sentido, a ilustração emancipa-se e liberta-se do compromisso de ser subsidiária do texto, abrindo-se um espaço para a criação artística, à semelhança do que havia acontecido noutros países. Esta abertura chamou, inevitavelmente, mais nomes consagrados das artes plásticas para o desenvolvimento de projectos cada vez mais apelativos. Referimo-nos a ilustradores como João Machado, António Modesto, Arlindo Fagundes, Carlos Marques, Cristina Malaquias, Isabel Pissarra, Henrique Cayatte, André Letria, Ângela Melo, Armanda Duarte (ambas premiadas pela Fundação Calouste Gulbenkian), Miguel Ribeiro, Paulo Monteiro, João Fazenda, Pedro Cavalheiro, Paula Amaral, Pedro Leitão, Júlio Resende, entre outros.

Estes e outros autores trabalham as imagens libertas do seu cunho representativo, concentrando-se antes no seu potencial comunicacional.

Foi o percurso que fizemos pelas obras destinadas à infância de diversos autores que nos permitiu ter uma maior percepção do que realmente ocupou o mercado e o imaginário colectivo português durante este período, como também justificou a pertinência do estudo particular de duas ilustradoras – Maria Keil do Amaral e Manuela Bacelar, como elementos chave na definição da paisagem nacional da ilustração.

Ao estudar a obra de Maria Keil, no contexto português das produções literárias ilustradas para a infância, confirmámos o pressuposto da sua modernidade.

Os fortes condicionalismos impostos por um sistema político conservador e retrógrado e a resistência de alguns grupos de artistas que não consideraram o trabalho desenvolvido por Maria Keil (pelo seu *métier*, pelos suportes e materiais que utiliza) digno de uma designação que não a de artes decorativas, fez desta artista um exemplo de resistência e persistência, que lutou inteligentemente contra o autoritarismo político e contra o desprezo dos que “supostamente” pensavam como ela — de uma forma moderna.

À sua forte personalidade, juntou-se um fazer e pensar artístico multifacetado. Assim, a artista operou em áreas tão distintas como a cerâmica (azulejos), o teatro (cenários e figurinos), a pintura, a gravura, o desenho, a fotografia e o design gráfico e de mobiliário. Tais experiências tiveram um reflexo óbvio e quase intuitivo nas

criações, nas construções e nas opções formais e estéticas que a artista fez para materializar o espaço fantástico de imagens especialmente executadas e pensadas para as crianças.

A ilustradora desempenhou o seu papel livremente assumindo uma estética defensora da pureza da linha, uma atitude fundamental, para traduzir a simplicidade quotidiana da vida, privilegiando o desenho como meio de expressão.

Referimo-nos, deste modo, a representações de quotidianos retratados num universo fantástico das imagens feitas de meninos, de meninas, de homens, de mulheres, de gatos, de galos, de árvores e de “vida”. São obras que, pela sua genuinidade e verdade, dão a conhecer os antecedentes, as consequências e o significado de um longo período da história de Portugal, uma vez que, são livros que projectam no futuro as lições do passado.

O feliz casamento da sua actividade gráfica com a actividade de ilustradora, inicialmente de obras destinadas somente a adultos, levou a que Maria Keil desenvolvesse uma enorme consciência do real significado e importância da ilustração feita e pensada exclusivamente para crianças.

Ao consultarmos as fontes escritas disponíveis, deparamo-nos, desde logo, com a existência de alguns conceitos, de uma crítica apologética que se iam repetindo de artigo em artigo, de catálogo em catálogo. Tentamos, então, seguir as pistas que eles ofereciam, procurando confirmar a sua justeza.

Ao longo de uma pesquisa que inclui a recolha e análise das referidas fontes escritas e de um considerável espólio de fontes visuais, encontramos uma obra que faz justiça ao que prometeu. Podemos confirmar o espírito inovador de Maria Keil que, agiu em sintonia com o tempo em que viveu, mas sobretudo percebemos, que muito mais podia ter sido feito se Maria Keil estivesse noutra lugar, onde os intervenientes fossem também outros. Mesmo assim, a sua obra mostra-se maior do que o *fado* a que estava, à priori, destinada por ser portuguesa e mulher.

Maria Keil, melhor ou pior, soube lutar, simultaneamente, contra os que geriam a ditadura e os que não foram suficientemente esclarecidos para entender a importância da sua obra no contexto moderno.

Concluimos, ainda, que o seu acerto formal, em determinadas épocas, com autores internacionais se deve à sua personalidade empreendedora e ao esforço que

fez para procurar, nos circuitos alternativos aos oficiais, ecos do que se passava lá fora, fundamentalmente através de revistas que chegavam a Portugal clandestinamente e de algumas viagens feitas ao estrangeiro com o seu marido Francisco Keil do Amaral, onde apresentaram vários trabalhos conjuntos.

A ilustradora soube assumir o espírito da época, integrando os seus valores formais e estéticos numa obra original, feita à luz de uma forte consciência auto-crítica, que se preocupa com questões dos foros sociológico, tecnológico e composicional.

Nela reencontramos a magia do descomprometimento do fantástico e do acto de aprender pelo mero prazer da fruição. Nela encontramos, também, uma personalidade que nada temeu e que felizmente se embrenhou no complexo mundo da ilustração para nos legar um espólio considerável de livros que continuam a preencher o imaginário de crianças e adultos.

Através da obra de Maria Keil, das entrevistas e de comentários que foi tecendo em conversas e em revistas, foi-nos possível acompanhar e entender alguns dos desenvolvimentos nacionais no campo da ilustração de textos literários para a infância e, deste modo, compor uma parte considerável da História da Ilustração do Livro para a Infância em Portugal.

Durante este trabalho fomos confrontados com o facto de a Ilustração só ter conhecido o estatuto de área científica na década de 80. Por isso, somente a partir dessa altura foi merecedora de uma reflexão séria e consubstanciada em estudos científicos e académicos — publicações em revistas da especialidade, comunicações em congressos, dissertações de mestrados e doutoramentos. Assim, a falta de apoios, quer ao nível teórico e crítico, quer ao nível editorial, leva a que o desempenho de Maria Keil seja merecedor de uma admiração acrescida.

Já ao estudarmos a obra de Manuela Bacelar, iniciada em meados da década de 70, beneficiamos das referidas reflexões académicas e científicas, facto que facilitou o acesso a informação especializada.

Por conseguinte, Manuela Bacelar inicia a sua actividade no momento em que se vive um certo pulsar do sector educativo e em que se assiste à multiplicação das iniciativas destinadas à promoção do livro para a infância. Neste contexto, a autora integra, com as suas obras, o grupo de artistas que tiveram responsabilidade nas transformações nacionais operadas ao nível da relação da criança com o livro.

Ao estudar a obra da Manuela Bacelar reconhecemos o seu empenho, dedicação e incontornável talento em mais de 50 obras que ilustrou para a infância. A sua vasta obra coloca-a junto dos melhores ilustradores nacionais e garante-lhe ainda uma posição de relevo internacional, tendo sido premiada com a Maçã de Ouro da Bienal Internacional de Bratislava em 1989, pelas ilustrações de *Silka*, com o Prémio Gulbenkian de Ilustração em 1990, pelo Prémio Octogones para um dos melhores livros estrangeiros publicados em França, em 1994, com *Mon Grand Père*, com textos e ilustrações da sua autoria, ainda no mesmo ano e, repetidamente, em 1996, foi seleccionada pela Biblioteca Internacional de Munique para a exposição *Waith Ravens*. Em 1996 foi-lhe ainda atribuído o Prémio de ilustração do Ministério da Cultura/IBBY pelas ilustrações de *A Sereiazinha* e, em 2000, recebe o Prémio António Botto de Literatura Infantil pelas ilustrações de *A Borboleta Leta*.

A sua formação fora de um academismo português, habilitou-a para uma técnica de ilustração única, que marca o seu estilo ao longo de quase quatro décadas. A sua passagem por Paris e posteriormente a sua saída para estudar ilustração e animação, enquanto Bolseira, em Praga, foram, sem dúvida, determinantes para o protagonismo que viria a assumir nesta área das artes visuais.

O contacto não só com as produções checas para a infância, como também, com o trabalho do grande mestre Jiri Trnka, seu professor no curso de Ilustração e Animação da Escola Superior de Artes Aplicadas de Praga entre 1963 e 1970, marcaram uma expressão que levou a ilustradora a ser reconhecida internacionalmente.

A artista não deixa de sublinhar que, para a construção do seu imaginário, muito contribuiu, também, a pintura. Desde muito pequena, a família proporcionou a Bacelar o contacto com a produção artística nacional e internacional que ela memoriza e que evoca sempre necessita.

Também o facto de Bacelar ter começado a escrever as suas próprias histórias, fez dela uma autora chave, pela ruptura com um sistema nacional que “instituía” um autor distinto do ilustrador. Manuela Bacelar é uma das pioneiras na exploração da ilustração para a infância, usando-a sem qualquer constrangimento ou preconceito, como campo privilegiado para as suas investigações plásticas e pictóricas. Manuela Bacelar não foi a primeira a fazê-lo, mas é a artista portuguesa que mantém maior regularidade na sua produção.

Bacelar pensa através das imagens que cria e é através delas que amadurece a sua intervenção junto de um público infantil, fazendo de cada livro uma arma contra a violência veiculada pelos *mass media*, procurando em cada um deles a educação para a tolerância e para a defesa da liberdade como bem essencial.

Em cada trabalho que realiza entrega-se de corpo e alma, reflectindo sobre questões que coloca sobre tudo o que rodeia cada um dos seus projectos.

O trabalho que Manuela Bacelar desenvolveu na ilustração conheceu outras características de um desenho que não procura o rigor realista da representação e que denota uma expressividade muito característica reconhecida no desenvolvimento e na divulgação de algumas das tendências que se vinham a manifestar, nesta área editorial, um pouco por toda a Europa e, em particular, na Checoslováquia. Assim, as suas imagens evocam uma enorme liberdade de expressão, representando mundos onde as crianças são simplesmente crianças e onde é possível imaginar. É esta evocação da liberdade, valor que lhe é tão caro, que deixa espaços para que o leitor neles projecte os seus sonhos e fantasias.

Identificamos, nos seus trabalhos, uma representação do tipo naturalista, onde a ilustradora explora um tipo de desenho estilizado na definição quer de personagens, quer de cenários/paisagens. Este tipo de representação mais naturalista desenvolve-se em algumas obras segundo tendências que por vezes são surrealizante ou expressionistas. Falamos de desenhos onde o lirismo nos remete para o universo do onírico, através de representações mais espontâneas, nomeadamente através de um traço mais solto e livre, executado a partir dos contornos ou da mancha, que conferem um aspecto *naïf* às suas ilustrações.

Assim, suas figuras esquemáticas e a opção por revelar os traços do lápis atribui ao desenho o aspecto inacabado, impreciso, de *work in progress*. E é esse tom determinado pelo desenho que conduz à leitura de aproximação do universo da criança e que conduz a um vínculo entre o que se lê e o que se produz, revelando, ainda, a integração entre palavra e imagem na composição do discurso, pois cria com o leitor um contrato de identificação.

A enorme diversidade de expressões que a ilustradora experimenta, permite-nos também reconhecer, em algumas obras, um desenho mais realista, onde personagens e cenários ganham forma através de um desenho mais trabalhado que procura representar com alguma veracidade todo o contexto da acção. É obvio, que a referida diversidade implica o recurso a diferentes estratégias de comunicação visual.

Neste contexto, pensamos que Manuela Bacelar desempenha um papel fundamental na evolução da ilustração para a infância em Portugal, pois, à semelhança do que aconteceu com Maria Keil, as suas ilustrações também pretendem contribuir para a construção de uma cultura visual.

Maria Keil e Manuela Bacelar perseguem o objectivo de uma formação de maior qualidade para as crianças, usando para o efeito a imagem como contributo significativo.

O livro ilustrado para a infância (que privilegia a relação texto-imagem) vê o seu estatuto ganhar cada vez mais dignidade, projectando-se para o domínio da fruição estética. Os livros infantis são, muitas vezes, o primeiro e único museu que muitas crianças visitarão ao longo das suas vidas. Estamos certos que as obras de ambas as ilustradoras, bem como de uma extensa lista de outros nomes que contribuíram com a criação de ilustrações de grande qualidade, farão parte desses museus imaginários.

A segunda metade do século XX trouxe-nos, então, o pioneirismo de alguns autores que os lançou no contexto nacional da ilustração e que justifica a pertinência deste trabalho, ainda que assumir como concluído um trabalho deste tipo seja sempre difícil, pois, mais do que fechar o âmbito de estudo ele o alarga, deixando portas abertas para que outros estudos se possam desenvolver.

Resta-nos esperar que esse seja um dos seus méritos.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ALTHUSSER, L. (1982). *Positions*. Paris: Éditions Sociales.

ALVES, Maria Angélica (2008). "A infância, a leitura e o leitor, em Portugal e no Brasil (1880-1920)", in *1º Congresso Internacional em Estudos da Criança - Infâncias Possíveis, Mundos Reais*. Braga: Instituto de Estudos da Criança.

AMARAL, F. Keil do (1998). *Metade comédia, metade drama: contos*. Lisboa : Gradiva.

AMBRAIA, A. (1968). *Ode (quase) Marítima*. Estúdios Cor.

ANDERSEN, S. M. B. (1959). *História da Noite de Natal*. Lisboa: Ática.

ANDERSEN, S. M. B. (1995). *A Sereiazinha*. Porto: Afrontamento.

ANDRADE, E. (1976). *História da Égua Banca*. ASA: Porto.

ANJO, M. I. C. (1969). *A Primavera é Tempo de Crescer*. Sá da Costa.

ANJO, M. I. C. (1969). *O Outono é Tempo de Envelhecer*. Sá da Costa.

ANJO, M. I. C. (1969). *O Inverno é Tempo já Velho*. Sá da Costa.

ANJO, M. I. C. (1969). *O Verão é Tempo Grande*. Sá da Costa.

ARAÚJO, M. R. (1963). *História de um Rapaz*. Sá da Bandeira: Publicações Imbondeiro.

ARAÚJO, M. R. (1967). *O Cantar da Tila*. Coimbra: Atlântida Editora.

ARAÚJO, M. R. (1973). *O Palhaço Verde*. Lisboa: Portugalíia Editora.

ARAÚJO, M. R. (1977). *O Gato Dourado*. Lisboa: Livros Horizonte (col. Pássaro Livre).

ARAÚJO, M. R. (1977). *As botas de meu pai*. Lisboa: Horizonte.

ARAÚJO, M. R. (1979). *O Cavaleiro sem Espada*. Lisboa: Livros Horizonte.

ARAÚJO, M. R. (1981). *Joana-Ana*. Lisboa: Livros Horizonte.

ARAÚJO, M. R. (1984). *O Reino das Sete Pontas*. Lisboa: Livros Horizonte.

ARAÚJO, M. R. (1998). *As Cançõeszinhas da Tila*. Porto: Civilização.

ARAÚJO, M. R. (2000). *Segredos e Brinquedos*. Lisboa: Editorial Caminho.

ARAÚJO, M. R. (1990). *O Passarinho de Maio*. Lisboa: Livros Horizonte

ARAÚJO, Norberto de (1941). *Lisboa*. Lisboa : tip. da Casa Portuguesa.

ARIÉS, Philippe (1973). *História social da criança e da família*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Guanabara.

ARIÉS, Philippe, (1988). *A criança e a vida familiar no Antigo Regime*. Lisboa: Relógio d'Água.

ARMAS, J. D. (2003). "Estratégias de desbordamento en la ilustración de libros infantiles". In: VIANA, MARTINS & COQUET (Org.). *Leitura, literatura infantil e ilustração – investigação e prática docente*. Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho.

ARNHEIM, R. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós Estética 22.

ARNHEIM, R. (1993). *O Pensamento Visual*. Barcelona: Paidós.

AZEVEDO, F. (1989). *Ninho de Sonhos*. Porto: Asa.

BABO, Maria Augusta e PINHEIRO, Jorge (1997). *Pinheiro Figurações: diálogos da pintura para o texto*. Ed. Casa da Cerca: Almada.

BACELAR, M. (1989). *Este é o Tobias*. Porto: Porto Editora.

BACELAR, M. (1989). *Tobias Fantasma*. Porto: Porto Editora.

BACELAR, M. (1989). *Tobias e o Leão*. Porto: Porto Editora.

BACELAR, M. (1989). *O Meu Avó*. Porto: Porto Afrontamento.

BACELAR, M. (1989). *Tobias e os Sete Anões*. Porto: Porto Editora.

- BACELAR, M. (1990). *Tobias às Fatias*. Porto: Porto Editora.
- BACELAR, M. (1990). *Tobias e as máquinas de Leonardo*. Porto: Porto Editora.
- BACELAR, M. (1990). *Tobias encontra Leonardo*. Porto: Porto Editora.
- BACELAR, M. (1991). *Tobias do lado de Lá do Arco-Íris*. Porto: Porto Editora.
- BACELAR, M. (1992). *Tobias: O que eu Passei para Cá Chegar*. Porto: Porto Editora.
- BACELAR, M. (1989). *O Dinossauro*. Porto: Afrontamento.
- BACELAR, M. (1995). *Bublina e as Cores*. Porto: Desabrochar.
- BACELAR, M. (1995). *Era uma Vez a Bublina*. Porto: Desabrochar.
- BACELAR, M. (1998). *Clara*. Lisboa: Ministério da Educação.
- BACELAR, M. (19--). *Consola-te*. Porto: Afrontamento.
- BACKEMEYER, S. (2005). *Picture This: The Artist as Illustrator*. Londres: Central Saint Martins College of Art and Design em associação com Herbert Press.
- BALTÉ, T. (1979). *A Abelha Zulmira*. Porto: Asa (ASA Juvenil).
- BALTÉ, T. (1990). *O Pais Azul*. Porto: Afrontamento.
- BARDIN, A. (1977). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- BARRETO, Garcia (1998). *Literatura para Crianças e Jovens em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- BARRETO, Garcia (2002). "Literatura infantil e juvenil portuguesa na Internet", in *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras, pp. 306 a 308.
- BARTHES, R. (1964). *Elementos de Semiologia*. Portugal: Edições 70.
- BARTHES, R. (1973). *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70.

BASTOS, G. (1997). *A Escrita para Crianças em Portugal no SÉCULO XIX*. Lisboa: Caminho.

BASTOS, Glória (1999). "Literatura Tradicional e Literatura para Crianças", in *Literatura Infantil e Juvenil*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 53-114.

BELL, R.; SINCLAIR, M. (2005). *Picture & Words. New Comic Art and Narrative Illustration*. Londres: Laurence King Publishing.

BENAVENTE, A. (coord.) ROSA, A.; COSTA, A. F., ÁVILA, P. (1996). "Estudo Nacional de Literacia: Enquadramento Teórico-Metodológico". *A Literacia em Portugal – Resultados de uma pesquisa extensiva e monográfica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 3 a 23.

BENJAMIN, Walter (1987). "Livros Infantis antigos e esquecidos [1924]", in *Obras Escolhidas, Magia, Arte, Técnica e Política*. S. Paulo: Editora Brasiliense, p. 237.

BETTELHEIM, B. (1998, 6ªed). *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Venda Nova : Bertrand.

BERG, B. L. (2009). *Qualitative research methods for the social sciences*. Seventh edition. Boston: Allyn & Bacon.

BERGER, J. (1972). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.

BONDANELLA, P. (1998). *Umberto Eco e o Texto Aberto - Semiótica, Ficção, Cultura Popular*. Viseu: Difel.

BRONZE, M. (2000). "100 años de libros ilustrados en portugués para niños". In AA.VV., *Actas del II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil: Historia Crítica de la Literatura Infantil y Ilustración Ibéricas*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 35-39.

Câmara Brasileira do Livro (1950). *Primeiro Congresso de Editôres e Livreiros do Brasil*. São Paulo: Saraiva.

BUORO, A. B. (2000). *Olhos que Pintam - A Leitura da Imagem e o Ensino da Arte*. São Paulo: Educ/Fapesp/ Cortez.

BUTOR, M. (1969). *Les Mots dans la Peinture*. Paris: Flammarion.

CADÓRIO, L. (2001). *O Gosto pela Leitura*. Lisboa: Livros Horizonte.

CALADO, I. (1994). *A Utilização Educativa das Imagens*. Porto: Porto Editora.

CARDOSO, J. P. (1991). *O Arquitecto Chinês*. Porto: Asa.

CARLOS, P. (1989). *Viagem de Alexandra*. Porto: Porto Editora.

CARVALHO, Ana Maria de Bulhões (1999). «Literatura infantil e juvenil», in AA.VV. *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (3º vol.). Lisboa/ São Paulo: Verbo; pp. 142 a 146.

CARVALHO, Manuel Rio (1986). *História da Arte em Portugal –do romantismo ao fim do século Vol.11*. Lisboa: Alfa, S.A.

CARVALHO, R. (1986). *História do Ensino em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CASTRO, F. L. de (1999). "Percurso de um editor", in C. Azevedo, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Radiodifusão, Livro*. Lisboa: Caminho, p. 526 a 544.

CERVERA, Juan,(1991). "Concepto de literatura infantil". In *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Mensajero; pp. 10 a 14.

CHARLIER, R. (1997). *A Ordem dos Livros*. Lisboa: Vega.

CHARTIER, R. (2002). *Os desafios da escrita*. São Paulo: UNESP.

COIMBRA, Prudência Antão. (1999). *Jorge Vieira – Ofício: Escultor*. Porto, faculdade de Letras do Porto.

COONTZ, Stephanie (1997). *The way we really are: Coming to terms with america's changing families*. Nova York: Basic Books.

CORREIA, Maria Cecília (1953). *Histórias da Minha Rua*. Lisboa: Portugália Editora.

CORREIA, Maria Cecília (1960). *Histórias de Pretos e de Brancos e Histórias da Noite*. Lisboa: Edições Ática.

CORREIA, Maria Cecília (1976). *Histórias da minha casa: Contos*. Lisboa: M. C. Correia.

CORSARO, W. (2003). *We're friends, right?: inside kid's cultures*. Washington, DC: Joseph Henry.

CORTEZ, M. (2008). *Por linhas e palavras: o projecto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo.

COSER, L. (1975). "Publishers as gatekeepers of ideas". In *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 421, Setembro, pp.14 -22.

COTRIM, J.P. (1999). "Um passeio pelas páginas dos jornais, notas breves sobre a ilustração de imprensa nacional no final do século", in *Instantes*. Matosinhos: Escola Superior de Artes e Design.

CREPALDI, G. (2001). *Pintura siglo XX*. [S.l.]: Electa.

CURTO, D. R. (2007a). "As gentes do livro". In D. R. Curto, M. Domingos, D. Figueiredo e P. Gonçalves, *As Gentes do Livro. Lisboa, século XVIII*.: Lisboa: Biblioteca Nacional, pp. 15-47.

CURTO, D. R. (2007b). *Cultura Escrita: Séculos XV a XVIII*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

DACOSTA, Luísa (1977). *O Teatrinho do Romão*. Porto: Figueirinhas.

DACOSTA, Luísa (1989). *Lá Vai Uma...Lá Vão Duas*. Porto: Livraria Civilização.

DE MAUSE, Lloyd (1991). *História de la infância*. Madri: Alianza Universid.

DEBRAY, Régis (1993). *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes.

DELGADO, B. (2000). *Historia de la Infância*. Barcelona: Ariel Educación.

DERRIDA, Jacques (1967). *De la Gramatologie*. Paris: Edition de Minuit.

DERRIDA, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. S.l.: Éditions du Seuil.

DERRIDA, Jacques (1978). *La Vérité em Peinture*, Paris, Flammarion.

DIOGO, Américo Lindeza, (1994). *Literatura infantil – História, teoria, interpretações*. Porto: Porto Editora.

DOLTO, Françoise (1993). *La causa de los niños*. Buenos Aires, Paidós.

DOUGLAS, M. (1987). *How Institutions Think*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

ECO, Umberto (1993). *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula*. Lisboa: Editorial Presença.

ELL, J.. (1997). *Como realizar um projecto de investigação*. Lisboa: Gradiva.

ESCARPIT, Denise (1981). *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe – Panorama historique*. Paris: Presses Universitaires de France.

ESCARPIT, Denise; VAGNÉ-LEBAS, M. et al. (1988). *La Littérature d'Enfance et de Jeunesse: État des lieux*. Paris: Hachette - Jeunesse.

FASS, Paula (1998). "Conceito de infância passa por transformação". In: *O Estado de São Paulo* (25 de Maio de 1998). Matéria de Peter Applebome.

FERNANDES, R. (1973). *Situação da Educação em Portugal*. Lisboa: Moraes Editores.

FERNANDES, José Manuel (1991). *A Arquitectura*. Lisboa: Comissariado para a Europalia 91 – Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

FERNANDES, F. B. (1976). *As pernas mágicas*. Diabril: Lisboa

FERREIRA, R. H. (1947). *José Gomes Ferreira : fotobiografia*. Lisboa: Dom Quixote.

FERRO, António (1933). *Salazar*. Lisboa: Nacional de Publicidade.

FERRO, João Pedro (1987). *História da Banda Desenhada Infantil Portuguesa – das origens até ao ABCzinho*. Lisboa: Editorial Presença.

FIGUEIREDO, V. (1992). *Fala Bicho*. Porto: Asa.

FINLEY, S. (2005). "Arts-based inquiry. Performing revolutionary pedagogy", in N.K. Denzin, & Y.S. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research*. Third edition. USA: Sage Publications.

FONTES, P. J. (1996). "Metodologia de Investigação Pedagógica", in *Dimensões de formação na educação: Contributos para um manual de metodologia geral*. Braga: Universidade do Minho.

FORTUNA, C., SILVA, A. S. (2002). *Projecto e Circunstância – Culturas urbanas em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.

FOUCAULT, Michel (1998). *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70. pp.33, 34.

FOKKEMA, D. (sd). *Modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega Universidade, [s.d.].

FONSECA, M. S. (2004). *Uma Prenda Muito Especial*. Lisboa: Presença.

FOUCAULT, M. (1998). *Isto não é um Cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

FOUCAULT, M. (1998). *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70; 1998

FRANÇA, José-Augusto (1949). *Balanço das Actividades Surrealista em Portugal*. Lisboa.

FRANÇA, José-Augusto (1974). *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Ed. Bertrand.

FRANÇA, José-Augusto (1979). *O modernismo na arte portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, Lisboa.

FRANÇA, José-Augusto (2000). *A Arte e a Sociedade Portuguesa do Século XX (1919-2000)*. Lisboa: Livros Horizonte.

FUSCO, Renato De (1988). *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença.

GARRETT, A. (1955). *Folhas Caídas*. Lisboa: Ed. Portugália Editora.

GEIRINHAS, A. (1999). *Instantes*. Matosinhos: Escola Superior de Artes e Design.

GLASER, B. & STRAUSS, A. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Aldine de Gruyter: New York.

GOMBRICH, E.H. (2003). *Los Usos de las Imagenes. Estudios sobre la Función social del Art y la Comunicación Visual*. Barcelona: Debate.

GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes (1987). *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX – Incidencias en el desarrollo de la personalidad del niño lector*. Madrid: Narcea.

GONÇALVES, Rui Mário (1982). "Artes Plásticas – Nova Criatividade, novo espírito crítico", *Arte Portuguesa – Anos Quarenta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GONÇALVES, Rui Mário (1986). *História da Arte em Portugal de 1945 à actualidade*. Lisboa: Alfa.

GONZAGA, T. A. (1960). *As mais belas poesias de Tomás António Gonzaga*. Lisboa: Ed. Artis.

GRAÇA, Fernando Lopes (1979). *Presente de Natal para as crianças: canções a 2 e 3 vozes sobre textos tradicionais da Natividade*. Lisboa: ed.: F. L. Graça.

GONÇALVES, M. R. (1998). *A Arte Portuguesa do Século XX*. Portugal: Temas e Debates.

GOMES, José António (1991). *Literatura para Crianças*. Lisboa: Caminho.

Gomes, José António (2003). *Leitura e literatura para a infância*. Porto: Instituto Politécnico do Porto.

GOODMAN, Nelson (1976). *The Language of Art, an approach to theory of the symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Co.

GUEDES, F. (2001). *O Livro como Tema. História, Cultura, Indústria*. Lisboa: Verbo.

GUEDES, F. (2005). *Os Livreiros em Portugal e as suas Associações desde o Século XV até aos Nossos Dias. Subsídios para a sua História*. Lisboa: Verbo.

GUIMARÃES, Fernando (2005). "Afonso Lopes Vieira", in AA.VV. *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (5º vol.). Lisboa/ São Paulo: Verbo; p. 844.

HALL, D. (1996). *Cultures of Print: Essays in the History of the Book*. Amherst: University of Massachusetts Press.

HENRIQUES DA SILVA, R. (1991). *História das Artes Plásticas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

HÉRBERT, M. L., GOYETTE, G., & BOUTIN, G. (1990). *Investigação Qualitativa: Fundamentos e Práticas*. Lisboa: Instituto Piaget.

HYLAND, A.; BELL, R. (2003). *Hand to Eye: Contemporary Illustration*. Londres: Laurence King Publishing.

HONRADO, A. (1987). *O Lago dos Cisnes Azuis*. Lisboa: Asa (col. Ramo Verde –Novelas Juvenis).

HONRADO, A. (1988). "A banhoca da baleia", in *Histórias e canções em quatro estações: Primavera*. Lisboa: Asa.

HUBERMAN, A. & MILES, M. (1994). "Data management and analysis methods". In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.). *Handbook of qualitative research*. London: Sage, pp. 428 a 444.

HUNT, P. (1992). *Literature for Children- Contemporary Criticism*.

JOLY, M. (1993). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.

JORGE, João Miguel (2006). *Oferenda esquecida*, Galeria Palmira Suso Lisboa. Porto: Campo das Letras, Porto.

KEIL, F. (1998). *Metade Comédia, Metade Drama: Contos*. Lisboa: Gradiva.

KEIL, M. (1977). *O gato dourado*. Lisboa: Livros Horizonte (Pássaro Livre).

KEIL, M. (1977). *O Pau-de-fileira*. Lisboa: Livros Horizonte. (Pássaro Livre).

KEIL, M. (1979). *Os Presentes*. Lisboa: Livros Horizonte.

KEIL, M. (1980). *Relatório do trabalho realizado com a Bolsa concebida pela Fundação Calouste Gulbenkian para o estudo da Ilustração na Literatura Infantil*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

KEIL, M. (1986). *Árvores de Domingo*. Lisboa: Livros Horizonte.

KEIL, M. (1988). *As Três Maçãs*. Lisboa: Livros Horizonte.

KEIL, M. (2002). *Anjos do Mal: demos – demónios – diabos, etc..* Lisboa: Ler devagar.

KRIPPENDORFF, K. (1980). *Content Analysis- An Introduction to Its Methodology*. Londres: Sage.

KRIPPENDORFF, K. (1990). *Metodologia de análise de conteúdo- Teoria e Práctica*. Barcelona: Paidós Comunicación.

KRIPPENDORFF, K. (1990). *Metodologia de análise de conteúdo - Teoria y Práctica*. Barcelona: Paidós Comunicación.

LAUF, Cornelia and PHILLPOT, Clive (Artist/Author) (1998). *Contemporary Artists' Books*. Nova Iorque: The American Federation of the Arts.

LEMOS, E. (1962). *A Rainha da Babilónia*. Lisboa Ática.

LEMOS, Esther de (1972). *A Literatura Infantil em Portugal*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional.

LEMOS, Esther de (1997). "Literatura Infantil", in *Jacinto do Prado Coelho (dir). Dicionário de Literatura (2º vol.), (4ª ed., rev.)*. Porto: Figueirinhas; pp. 468-474.

LEESSING, Gottold Ephraim, (1998). *Laocoonte. Um Ensaio sobre os Limites da Pintura e da Poesia*. São Paulo: Editora Iluminuras.

LETRIA, J. J. (1989). *António e o Príncipezinho*. Porto: Desabrochar.

LETRIA, J. J. (1999). "Nas asas da ilustração", in *Instantes*. Matosinhos: Escola Superior de Artes e Design.

LEVIN, Esteban (1997). *A infância em cena – Constituição do sujeito e desenvolvimento psicomotor*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes

LIMA, Isabel Pires de (1979). «Introdução». In *Soeiro Pereira Gomes. Esteiros* (4ª ed.). Lisboa: Avante; pp. I a XV.

LISBOA, Ana Isabel (s.d.). *O Bicho*. Lisboa: Ana Isabel.

LISBOA, Irene (1993, 3ªed). *Queres Ouvir? Eu Conto*. Lisboa: Presença.

LYONS, Joan (1985). *Artists' Books: A critical anthology and sourcebook*, Nova Iorque: Visual Studies Workshop Press.

LOSA, I. (1940). *Começa uma Vida*. Lisboa: Seara Nova.

LOSA, I. (1958). *Retta e os ciúmes de morte*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.

LOSA, I. (1979). *Faísca Conta a sua História*. Porto: Livros Horizonte.

LOSA, I. (1979). *O Mosquito e o Senhor Pechincha*. Porto: Livros Horizonte.

LOSA, I. (1979). *Um Artista Chamado Duque*. Porto: Livros Horizonte.

LOSA, I (1980). *Nós e a criança*. Porto: Porto Editora.

LOSA, I. (1984). *Silka*. Porto: Livros Horizonte.

LOSA, I. (1986). *Ana-Ana*. Porto: Asa.

LOSA, I. (1989). *Silka*. Porto: Afrontamento.

LOSA, I. (1992). *O Príncipe Nabo*. Porto: Afrontamento.

LOSA, I. (2000). *O Príncipe Nabo da Nabolândia*. Porto: Afrontamento.

LOSA, I. (1988). *Ora Ouve... Histórias Antiquíssimas*. Porto: Afrontamento.

LOUÉ, T. (2001). "Le Congrès international des éditeurs, 1896-1938. Autour d'une forme de sociabilité professionnelle internationale". In J. Michon e J.-Y. Mollier (dirs.), *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du xviii^e siècle à l'an 2000*. Saint-Nicolas e Paris Presses de l'Université Laval e L'Harmattan, pp. 531- 543.

LUCENA, M. (1976). *A Evolução do Sistema Corporativo Português, vol. I, O Salazarismo*. Lisboa: Perspectivas & Realidades.

LUCENA, M. (1999). "Grémios". in A. Barreto e M. F. Mónica (coords.), *Dicionário de História de Portugal, vol. VIII*. Lisboa e Porto: Figueirinhas, pp. 125-135.

LUPTON, E. & MILLER, J.A. (1996). *Design writing research: writing on graphic design*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

McCMURTRIE, Douglas C. (1997). *O Livro*. Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian

MAIA, G. (2003). "Entrelinhas: quando o texto também é ilustração", in VIANA, F. L., MARTINS, M., COQUET, E., (coord.), *Leitura, Literatura Infantil, Ilustração – Investigação e Prática Docente*. Braga: Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho, pp 145 a 155.

MAGALHÃES, A. (1983). *Um Menino Chamado Menino*. Porto: ASA.

MAGALHÃES, A. (1983). *Uma Flauta Chamada Ternura*. Lisboa: Livros Horizonte.

MAGALHÃES, A. (1986). *O Reino Perdido*. Porto: Asa.

MAGALHÃES, Violante (2008). *Sobressalto e Espanto – Narrativas Literárias sobre e para a infância, no Neo-Realismo Português*. Tese de Doutoramento em Estudos Literários da Faculdade de letras da Universidade de Lisboa.

MALE, Alan (2007). *Illustration – A Theoretical & Contextual Perspective*. Suíça: AVA Book.

MALRAUX, André. (1965). *O Museu Imaginário*. Portugal: Edições 70.

MANGUEL, Alberto (1998). *Uma História da Leitura*. Porto: Editorial Presença.

MARTINS, Ana Maria Almeida Martins. (Org.) (1989). *Antero de Quental. Cartas I (1852-1881) e II (1881-1891)*. Açores: Universidade dos Açores / Editorial Comunicação.

MARTINS, Marta (1995). *Ler Sophia – Os valores, os modelos e as estratégias discursivas nos contos de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Porto Editora.

MAUSS, M. (1996). *Trois observations sur la sociologie de l'enfance*. Gradhiva, 20.

MAYORAL, J. A. (1999). *Teoria de los Polissistemas*. Santiago de Compostela: Arco/Libros, S.L.

McMURTRIE, Douglas C. (1997). *O Livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MELO, Alexandre (1998). *Artes Plásticas em Portugal*, Lisboa, Difel 82.

MELO, Alexandre, e PINHARANDA, João (s/d). *Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa.

MELO, Alexandre, e PINHARANDA, João (2002). *Pedro Casqueiro*. Lisboa: Assírio & Alvim.

MELO, Ângela (1999). "O Lugar da Ilustração", in *Instantes*. Matosinhos: Escola Superior de Artes e Design.

MELO, D. (2001). *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

MELOT, M. (1984). *L'illustration – Histoire d'un Art*. Paris: SKIRA.

MEDEIROS, N. (2005). "Edição e editores nos anos 30 e 40: mercado do livro, acção cultural e tensões", in A. P. Pita e L. Trindade (coords.), *Transformações do Campo Cultural Português (1900-1950)*. Coimbra: Ariadne e Ceis 20, pp. 129-159.

MEDEIROS, N. (2006). "Editores e livreiros: que papéis de mediação para o livro?", in D. R. Curto (dir.), *Estudos de Sociologia da Leitura em Portugal no Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 343 p. 385.

MEDEIROS, N. (2007). *Edição e Editores Portugueses. Prescrições, percursos e dinâmicas (décadas de 1940 a 1960)*. Dissertação de mestrado em Sociologia Histórica, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, policopiado, s. n.

MENESES, Sofia (2002). "O Príncipe Nabo", in *Malasartes (número 8, Abril de 2002)*. Porto: Campo das Letras.

MERLEAU-PONTY, M. (1999) *Fenomenologia da percepção*. Trad. C. A. R. de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.

- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'oeil et l'esprit*. Gallimard: Paris.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1966). *Le Douce de Cézanne*. In: Sens et Non-Sens. Paris: Nagel.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1980). *L'Oeil et l'Esprit*.
- MERLEAU-PONTY, M. (2002). *Palestras*. Lisboa: Edições 70
- MERLOT, M. (1984). *The Art of Illustration*. Nueve York: Rizzoli International Publications.
- MESQUITA, A. (Ed.) (2002). *Pedagogias do Imaginário – Olhares sobre a literatura infantil*. Porto: Edições Asa.
- MEYER, M. E. (1997). *A Treasury of the Children's Book Illustrators*. New York: Harry N. Abrams, Inc, Publishers.
- MIALARET, G. (1974). *A Aprendizagem da Leitura*. Portugal: Editorial Estampa.
- MIGUÉIS, J. R. (1932). *Páscoa Feliz*. Lisboa: Estúdios Cor.
- MILES, M. B., HUBERMAN, A. M. (1994). *Qualitative Data Analysis*. Londres: Sage.
- MITCHELL, W.J.T. (1980). *The Language of Images*, Chicago, The Univ. Of Chicago Press.
- MITCHELL, W.J.T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, The Univ. Of Chicago Press.
- MITCHELL, W.J.T. (1994). *Picture Theory*, Chicago, The Univ. Of Chicago Press.
- MOLES, Abraham (1981). *L'image: communication fonctionnelle*. S.I.: Casterman.
- MORENO, A. (1987). *Biologia do Conto*. Coimbra: Livraria Almedina.
- MOURA, V. G. (2000). *Retratos para Aquilino*. Paredes de Coura: Câmara Municipal.
- MODESTO, António (1992). *Ilustrações para Crianças*. Porto: [Tipografia Arcanjo Ribeiro, Scra. & Filhos, Lda.].
- MOTA, A. (1984). *O Grilo Verde*. Lisboa: Livros Horizonte

MOTA, A. (1986). *História Com Ratos da Paspalhóvia*. Porto: Afrontamento.

MONTANDON, Alain(2000). *Sign, Texte, Image*. Lyon: Cesura Lyon Édition.

MONTEIRO, M. (1999). *Histórias da Avó Manela*. V. N. Gaia: C. M. De Vila Nova de Gaia.

MOURA, E. (ed.) (1997). *Portuguese Publishers and Book Market 1997*. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97 S. A. e Ministério da Cultura.

NASCIMENTO, Cláudia Terra do; BRANCHER, Vantoir Roberto; OLIVEIRA, Valeska Fortes de (2009). *A Construção Social do Conceito de Infância: Algumas Interlocuções Históricas e Sociológicas*.

NAMORADO, M. L. (1966). *História do Pintainho Amarelo*. Coimbra: Atlântida.

NARODOWSKI, M. (1993). *Infância e Poder: a Confirmação da Pedagogia Moderna*. 223 f. ().BBE. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Pedro L. Goergen. Campinas

NECYK, B. J. (2007). *Texto e Imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo*. Departamento de Artes & Design do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio: Rio de Janeiro.

NOBLE, I. (2003). *Picture Perfect – Fusion of Illustration and Design*. UK: RotoVision.

NOBREGA, I. (1976). *Histórias do Bubu*. Diabril: Lisboa.

NODELMAN, Perry (1988). *Words about Images: The Narrative Art of Childre's Picture Books*. University of Geórgia Press.

NÓVOA, A. (1992). "A `educação nacional", in F. Rosas (coord.), *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, vol. xii de J. Serrão e A. H. de O. Marques (dirs.), *Nova História de Portugal*. Lisboa: Presença, pp. 455-519.

OLIVEIRA, C. & FERREIRA, J. G. (1975). *Contos Tradicionais*. Lisboa: Ed. Iniciativas Editoriais.

OLIVEIRA, C. & FERREIRA, J. G. (s.d.). *Exemplos, Sentenças e Proveitos. Contos Tradicionais*. Lisboa: Ed. Iniciativas Editoriais.

OLIVEIRA, Carlos Alberto Serra de, FERREIRA, José Gomes (D.L.1975). *Contos tradicionais portugueses*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.

OLIVEIRA, Carlos Alberto Serra de, FERREIRA, José Gomes (sd). *Exemplos, sentenças e proveitos*. Lisboa : Iniciativas.

Ó, J. R. do (1999). *Os Anos de Ferro: o Dispositivo Cultural durante a "Política do Espírito", 1933-1949*, Lisboa, Estampa.

OLSON, M. (1998), *A Lógica da Acção Colectiva. Bens Públicos e Teoria dos Grupos*, Oeiras, Celta Editora.

OSÓRIO, R. (1984). *A Lua Prometida*. Afrontamento.

ORBAN, Clara (1997). *The Culture of Fragments-Words and Images in Futurism and Surrealism*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

OSÓRIO, R. S. (1984). *A Lua Prometida*. Porto: Afrontamento.

PENNAC, Daniel (2002). *Como um Romance*. Porto: ASA.

PEREIRA, A. M. (1998). *Parceria A. M. Pereira. Crónica de uma Dinastia Livreira*. Lisboa: Pandora.

PERRAULT (1997). *Contos*. Porto: Afrontamento.

PINA, M. A. (1986). *Os Piratas*. Porto: Areal.

PINA, M. A. (1995). *O Meu Rio é de Ouro*. Porto: April.

PINHARANDA, João Lima (2002, (2.ª). *Jorge Pinheiro. Anos 60 Anos 90*. Ed. Campo das Letras: Porto

PINTO, M. & SARMENTO, M. J. (Org.) (1997). "As crianças e a infância: definindo conceitos, delimitando campos". In *As crianças: contexto e identidades*. Braga, Portugal: Centro de Estudos da Criança.

PIRES, Maria da Natividade (1999). «Literatura infantil e juvenil». In AA.VV. *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (3º vol.). Lisboa/ São Paulo: Verbo; pp. 136 a142.

PIRET, A. , NIZET, J., BOURGEOIS, E. (1996). *L'Analyse Structurale – Une méthode d'analyse de contenu pour les sciences humaines*. Bélgica: DeBoeck Université.

PORTELA, A. (1982). *Salazarismo e as artes plásticas*. Lisboa: Biblioteca Breve.

POSTIC, M. (1989). *O Imaginário na Relação Pedagógica*. Rio Tinto: Edições ASA.

POSTMAN, Neil (1994). *The disappearance of childhood* (2ª ed., rev.). New York: Vintage Books.

QUIVY, R., CAMPENHOUDT, L. V. (1992). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.

RAMOS, Ana Margarida (2007): *Livros de palmo e meio. Reflexões sobre literatura para a infância*. Lisboa: Caminho.

RAMOS, R. (1988), "Culturas da alfabetização e culturas do analfabetismo: uma introdução à história da alfabetização no Portugal contemporâneo". *Análise Social*, xxiv (103-104), pp. 1067-1145.

RAVEN, J. (2001). "British publishing and bookselling: constraints and developments". In J. Michon e J.-Y. Mollier (dirs.), *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du xviiiie siècle à l'an 2000*, Saint-Nicolas e Paris, Presses de l'Université Laval e L'Harmattan, pp. 19-30.

REDOL, A. (s.d). *Romanceiro Geral do Povo Português*. Ed. Iniciativas Editoriais.

REEDS, Darrel (2008). *How to be an Illustrstor*. London: Laurence King Publishing.

REIS, C. (1964). *Construção da Leitura*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.

RIBEIRO, A. (1967). *O Livro da Marianinha*. Amadora: Bertrand.

ROCHA, Natércia (1984). *Breve história da literatura para crianças em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve.

ROCHA, Natércia (2001). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal – Nova Edição Atualizada até 2000*. Lisboa: Caminho.

ROSAS, F. (coord.) (1994), *O Estado Novo*, vol. 7 de J. Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Estampa.

ROSAS, Fernando (1994). «Portugal, um mundo de coisas pequenas – A sociedade e a economia dos anos 30»; «Saber durar (1926-1949)». In José Mattoso (dir.). *História de Portugal – O Estado Novo (1926-1974) (7º vol.)*. Lisboa: Círculo de Leitores; pp. 15-147 e pp. 149-415.

RUIZ OLABUÉNAGA, J.I. (1996). *Metodologia de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidade de Deusto.

SÁ, D. G. (1981). *A Literatura Infantil em Portugal – Achegas para a sua história* Braga: Editora Franciscana.

SALAZAR, A. de O. (1935), *Discursos e Notas Políticas*, vol. 1, 1928-1934, Coimbra, Coimbra Editora.

SALISBURY, Martin (2004). *Ilustración de libros infantiles – Cómo crear imágenes para su publicación*. Barcelona: Editorial Acanto S.A.

SANTA BÁRBARA, Artur (1995). *Apontamentos sobre arte portuguesa do século XX*. Lisboa: Associação Comunitária de Saúde Mental.

SANTOS, M. J. (2002). *Todas as Imagens*. Coimbra: Quarteto.

SANTOS, Rui Afonso (2004). “Maria Keil - um grafismo de afecto”, in *Keil –ilustradora – mostra bibliográfica / Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

SANTOS, Rui Afonso (org.) (2004). *Maria Keil –ilustradora – mostra bibliográfica / Biblioteca Nacional. Maria Keil - um grafismo de afecto* . Lisboa: Biblioteca Nacional.

SERRÃO, Joel (1982). *Arte Portuguesa, anos quarenta. Os anos quarenta. Condicionalismos gerais. Um testemunho. Uma aproximação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SILVA, A.S; PINTO, J.M. (orgs.) (1986). *Metodologia das ciências sociais*. Porto: Afrontamento.

SILVA, Agostinho da (2001). *Colóquio Agostinho da Silva [Visual gráfico]: o mundo avança na medida em que alguém pergunta / Associação. Agostinho da Silva*. - 1 cartaz : color. ; 68x49 cm. - Nos Paços do Concelho, em Lisboa, a 14 e 15 de Fev. 2001

SILVA, Sara Reis (2005) “Da escrita de Arsénio Mota para crianças e jovens: Muitas “histórias com histórias dentro”, in FERREIRA, Serafim (2005): *Arsénio Mota 50 anos de escrita*. Porto: Campo das Letras, pp. 101-106.

SILVA-DÍAZ, M.C. (2005). *La metaficción como un juego de niños: una introducción a los álbumes metaficcionales*. Caracas: Banco del Libro.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1981). “Nótula sobre o conceito de literatura infantil”, in Domingos Guimarães de Sá. *A literatura infantil em Portugal – Acheias para a sua História*. Braga: Editorial Franciscana; pp. 11 a 15.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1984). *Teoria da Literatura* (6ª ed.). Coimbra: Almedina.

SOARES, Ernesto (1940/41). *História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura.

SOARES, L. D. (1979). *AEIOU, História das Cinco Vogais*. Porto: Afrontamento.

SOARES, L. D. (1993). *Os Ovos Misteriosos*. Porto: Afrontamento.

SOARES, L. D. (1994). *O rapaz que Vivia Dentro da Televisão*. Porto: Afrontamento.

SOARES, L. D. (1998). *A Borboleta Leta*. Porto: Afrontamento.

SOARES, M. I. M. (2005). *O Castelo Verde*. Prior o velho: Paulinas.

GARCIA SOBRINO, Javier; Flor Rebanal, Javier; Martínez-Conde, Juan Gutiérrez; Gutiérrez del Valle, Diego; Merino Merino, Paciano; Polanco Alonso, José Luis (Grupo Peonza) (1994). *Apuntes de Literatura Infantil: Cómo Educar en la Lectura*. Santander: Alfabeta.

SORIANO, Marc (1975). "Définition du livre d'enfants", in *Guide de la littérature pour la jeunesse*. Paris: Flammarion; pp. 178 a 191.

STRAUSS, A., & CORBIN, J. (1990). *Basics of qualitative research*. Newbury Park, CA: Sage Publications.

STRAUSS, A. & CORBIN, J. (1994). "Grounded theory methodology: an overview". In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.). *Handbook of qualitative research* (pp. 273- 285). Londres: Sage.

STUART, A. M. (1947). *Algarve*. Lisboa: SNI.

TODOROV, T. (1965). *Teoria da Literatura-I, Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzevetan Todorov*. Lisboa: Edições 70.

TORRADO, A. (1979). *História com Grilo Dentro*. Porto: Afrontamento.

TORRADO, A. (1981). *O Pagem Não se Cala*. Lisboa: Livros Horizonte.

TORRADO, A. (1989). *O Veado Florido*. Porto: Civilização.

TSCICHOLD, Jan (1935). *Asymmetric typography [com tradução de Ruari McLean]*. Londres: Faber & Faber.

TUCKER, M. J. (1991). *El niño como principio y fin*, in, DE MAUSE, Lloyd. *História de la infância*. Madri, Alianza Universid.

VALA, J. (2003). "A Análise de Conteúdo", in *Metodologia das Ciências Sociais*. Porto: Edições Afrontamento.

VELOSO, Rui Marques; RISCADO, Leonor (2002). "Literatura Infantil, Brinquedo e Segredo", in *Malasartes*, Dezembro. Porto: Campo das Letras, pp. 26 a 29.

VIDAL, C. (2005). *Jorge Pinheiro*. Lisboa: Ed. Caminho.

VIEIRA, A. (1980). *Lote 12, 2º Frentes*. Lisboa: Caminho.

VIEIRA, A. (1990). *Fita, Pente e Espelho*. Lisboa: Caminho.

VILHENA, Graça (1990). *O Lado de Cá das Fadas*. Lisboa: Relógio D'Água. (Universos Mágicos).

VILCHES, L. (1995). *La lectura de la imagen – prensa, cine, televisión*. Barcelona, Paidós Ibérica. p.70

VINCENT, J. (2001). "Les associations d'éditeurs au Québec: de la théorie des associations à une étude de cas", in J. Michon e J.-Y. Mollier (dirs.), *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*. Saint-Nicolas e Paris, Presses de l'Université Laval e L'Harmattan, pp. 544-554.

VIANA, F. L., MARTINS, M., COQUET, E. (coord.) (2003). *Leitura, Literatura Infantil, Ilustração – Investigação e Prática Docente*. Braga: Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho, pp 145 a 155.

WIGAN, MARK (2007). *Pensar Visualmente – Language, Ideas y Técnicas para E Ilustrador*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL

ZEEGAM, L.; CRUSH (2006). *Principios de Ilustración*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

ZILBERMAN, Regina (1981). *Literatura Infantil na Escola*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora LTDA.

ZOUGHEBI, H. (1996). *Panorama de l'illustration du livre de jeunesse français*. Paris: Centre de la Librairie.

CATÁLOGOS

(s.a) (1978). *Contemporary Portuguese engraving, 1970-1975*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

(s/a) (1942). *1ª Exposição dos artistas ilustradores modernos*. Lisboa: S. P. N.

(s/a) (1942). *7 Exposição de Arte Moderna no estúdio do SPN*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional.

(s/a) (1946). *Exposição Geral de Artes Plásticas*. Lisboa: SNBA.

(s/a) (1953). *Catálogo da sétima exposição geral de artes*. Lisboa: SNBA.

(s/a) (1955). *Catálogo da exposição de pintura moderna em Luanda*. Luanda: Instituto de Angola.

(s/a) (1956). *X exposição geral de artes plásticas*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.

(s/a) (1958). *1 Salão de Arte Moderna*. Lisboa: SNBA.

(s/a) (1959). *50 artistas independentes em 1959*. Lisboa: SNBA.

(s/a) (1960). *Fundação José Nunes Martins*. Oliveira do Conde: Fundação José Nunes Martins.

(s/a) (1960). *Gravura: catálogo das gravuras existentes*. Lisboa: Gravura, Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.

(s/a) (1960). *15 artistas premiados pelo S.N.I. com o prémio Souza Cardoso*. Amarante: Museu Municipal; Vila Real: Câmara Municipal.

(s/a) (1960). *Gravura: catálogo das gravuras existentes*. Lisboa: Gravura, Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.

(s/a) (1962). *Exposição de Gravura*. Almada: Camara Municipal.

(s/a) (1966). *Catálogo da exposição "As artes ao serviço da nação" realizada no 40 aniversário da Revolução Nacional*. Lisboa: Museu de Arte Popular.

(s/a) (1968). *Hogan: gravuras*. Lisboa: Galeria 111.

(s/a) (1981). *Le Dessin au Portugal, 1900-1940*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

(s/a) (1981). *Le dessin au Portugal, 1900-1940*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian. Service d'Expositions et Muséographie.

(s/a) (1982). *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (serviço de Exposições e Museologia).

(s/a) (1983). *O Flor*. Lisboa: Galeria Ana Isabel.

(s/a) (1985). *O Mar*. Lisboa: Galeria Ana Isabel.

(s/a) (1985). *Museu Municipal de Arte Moderna Abel Manta*. Gouveia: Museu Municipal de Arte Moderna.

(s/a) (1988). *Gravura Portuguesa Contemporânea, 1970-1980*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

(s/a) (1989). Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura. *Maria Keil: registos 40-80*. Colares: Galeria de Colares.

(s/a) (1996). *Exposição Maria Keil: pintura, desenho*. Almada: Câmara Municipal (Câmara Municipal de Almada; Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea).

(s/a) (1996). *Maria Keil: pintura, desenho*. – Almada : Câmara Municipal de Almada Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea – Galeria Municipal de Arte (org.).

(s/a) (1997). *Ana Isabel expõe: Menez, Fátima Vaz, Ana Vidigal, Graça Pereira Coutinho, Ilda David, Maria Keil, Maria Velez, Teresa Magalhães*. Almada : Câmara Municipal de Almada.

ALVES, Isabel (coord.) (1995). *Metropolitano de Lisboa; Snug Harbor Cultural Center; Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento; Ministério dos Negócios Estrangeiros; Portuguese Trade Commission; Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete das Relações Culturais Internacionais; Waves of influence: cinco séculos do azulejo português*. New York: Snug Harbor Cultural Center.

AZEVEDO, F.; LOPES, G. T. (org.) (1976). *Fundação Calouste Gulbenkian. 20 anos de gravura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BALTÉ, Teresa (2004). “Um colar de recordações para Maria”, in *Maria Keil –ilustradora – mostra bibliográfica/Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

BAPTISTA, A. (2000). *Pensamentos, Palavras e Actos – Grupo 10afio*. Porto: Instituto Politécnico do Porto.

BARTHOLOS, Maria de Lourdes (1977). *Sociedade Nacional de Belas Artes. Artistas portuguesas*. Lisboa: SNBA.

BRANDÃO, E. (coord.) (sd). *Santa Casa da Misericórdia, Coleção Rodrigues Alves: uma herança da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia.

FERREIRA, aul Hestnes (2004). "Maria Keil (Como escrever sobre alguém que sempre fez parte da nossa vida e tanto nos marcou?)", in *Maria Keil –ilustradora – mostra bibliográfica / Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

FERRO, A.; MACEDO, Diogo de (1948). *Arte moderna portuguesa através dos prémios artísticos do S.N.I., 1935-1948*. Lisboa: S.N.I..

FERRO, A.; MACEDO, Diogo de (1949). *Exposição dos artistas premiados pelo S.N.I.* Lisboa: S.N.I..

FRANÇA, J.A. (1956). *Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa

FRANÇA, J. A. (1976). *Art Portugais Contemporain*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

FRANÇA, José-Augusto (1982). "«Serão pedidas contas a esta geração»", in *Arte Portuguesa – Anos Quarenta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

FRANÇA, José-Augusto (1994). *Anos 60 anos de Ruptura – uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos 60*. Lisboa: Livros Horizonte.

GUSMÃO, Adriano de (1952). *Galeria de Arte e Publicitária. 20 Pintores portugueses contemporâneos*. Lisboa: Galeria de Março.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel (1991). *História das artes Plásticas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

HENRIQUES, Ana de Castro; FERREIRA, Noémia (coord.) (1999). *Museu Nacional do Teatro Paolo. Verde Gaio: uma Companhia portuguesa de bailado, 1940-1950*. Lisboa: Ministério da Cultura: Instituto Português de Museus.

LOPES, Dimas Silva (coord.) (2002). *Maria Keil: exposição de desenho*. Barreiro: ed. Câmara Municipal do Barreiro.

Instituto Açoriano de Cultura; *Desenho Contemporâneo: Colecção Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura. Manuela Rêgo; Santos, Rui Afonso (org.). (2004) (coord.) Divisão de Actividade Cultural e Científica "Maria Keil –ilustradora – mostra bibliográfica / Biblioteca Nacional". *Maria Keil – um grafismo de afecto* . Lisboa: Biblioteca Nacional.

MECO, P. (1989). *Maria Keil – Azulejos. Exposição do Museu Nacional do Azulejo*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo.

MORAIS, Pedro (2004). "A volta da borboleta – Memórias de um curso de Ilustração Infantil organizado pela Maria Keil", in *Maria Keil –ilustradora – mostra bibliográfica / Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

PEREIRA, João Castel-Branco (1995). *Arte: do Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

PEREIRA, João Castel-Branco (org.) (1989). *Museu Nacional do Azulejo; Maria Keil, azulejos*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

RESENDE, Júlio (2002). "O Aflorar de um Sorriso". *Exposição de Desenho – Maria Keil*. Barreiro: Galeria Municipal.

RESENDE, úlio. (2002). KEIL, Maria; Galeria Municipal de Arte; *Maria Keil: exposição de desenho*. Barreiro: Galeria Municipal.

RIBEIRO, J. S. (1984). *Portuguese contemporary engravings*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Guinness Visitors' Centre.

RODRIGUES, A.; ARAÚJO, Alexandra; GARCIA, Isabel Penha (coord.) (1994). *O rosto da máscara: auto-representação na arte portuguesa*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.

RODRIGUES, Ana Isabel (org.) (1977). Câmara Municipal de Almada; Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea; *Ana Isabel expõe Menez, Fátima Vaz, Ana Vidigal, Graça Pereira Coutinho, Ilda David, Maria Keil, Maria Velez, Teresa Magalhães*. Almada: Câmara Municipal.

RODRIGUES, António (1989). "As Construções de Maria Keil", in *Maria Keil – Azulejos*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo.

SIMÕES, S. (1971). *Cerâmica decorativa moderna portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

TAVARES, Salette (1977). Sociedade Nacional de Belas Artes. *Artistas Portugueses*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.

TEIXEIRA, Madalena Braz (coord.) (1997). *Roupa a secar no Bairro Alto: exposição / Maria Keil*. fot. José Pessoa, Márcia de Brito, Rosário Severo. Lisboa : Museu Nacional do Traje.

VÁRIOS (1959). *Artistas portugueses na V Bienal de S. Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna.

VÁRIOS (1959). *50 artistas independentes em 1959*. Lisboa: SNBA.

REVISTAS

ABRANTES, J. C.; SANTOS, D. (2000). "À Conversa com Maria Keil", in *NOESIS*, nº 54, Abr/Jun.

(s/a) (1939). "Perspectiva" nº7, *Revista de Portugal*, Abril, pp.19-20

(s/a) (1939). "Exposição Maria Keil do Amaral", in *Ocidente*, nº13, Maio, , pp. 416-417

(s/a) (1939). "Exposição Maria Keil do Amaral", in *Ocidente*, nº13, vol. V, Maio, p.416-417.

(s/a) (1941). "Consciência da publicidade", in *Panorama* nº4, Set., pp.19-20.

(s/a) (1941). "Os Bailados Portugueses", in *Panorama*, nº1, vol. 1, Jun, , pp.18-19.

(s/a) (1941). "Campanha de Bom Gosto", in *Panorama*, nº2, Jul, pp.20-21.

(s/a) (1942). "Campanha de bom gosto: as montras devem ser assim" in *Panorama* nº7.

(s/a) (1942). *Panorama* nº9, Jun, , pp.16; pp.10-11.

(s/a) (1942). "as crianças e os artistas portugueses", in *Panorama*, nº12, Dez., pp. 11-13

(s/a) (1942). "6ª Exposição de arte moderna", in *Portugal Ilustrado*, nº7.

(s/a) (1942). "Campanha de bom gosto. As montras devem ser assim", in *Panorama*, nº7.

(s/a) (1942). "Campanha de bom gosto. Ilustradores Modernos no S.P.N.", in *Panorama*, nº9, Junho.

(s/a) (1943). "Campanha de bom gosto" in *Panorama*, nº13, Fevereiro.

(s/a) (1943). "Rodísio – bairro de arquitectos" nº15 e 16, Jul, pp.49-53

(s/a) (1943). "Campanha de bom gosto.", in *Panorama*, nº13, Fevereiro.

- (s/a) (1944). "Um grande homem de acção", in *Panorama*, nº19, Fevereiro.
- (s/a) (1948). "Pousada de S. Lourenço na Serra da Estrela", in *Panorama*, nº35.
- (s/a) (1954). nº18, 1 Novembro, pp.34-35 e 29 ("Os azulejos portugueses e a arquitectura moderna").
- (s/a) (1955). "Móveis e azulejos de Maria Keil", in *Eva*, nº1001, Junho, p. 27.
- (s/a) (1999). "Editorial", in *Malasartes*, nº1, Novembro. Porto: Campo das Letras.
- (s/a) (2000). "José Gomes Ferreira: Militante da Poesia e da Vida – No centenário do nascimento do autor de Aventuras de João sem Medo", in *Malasartes*, nº3, Julho. Porto: Campo das Letras.
- AVILEZ, V. F. d' (2005). «Hábitos de leitura em Portugal – Mais vontade, menos tempo», in *Os Meus Livros*, 28, Junho, pp. 42-46.
- AZEVEDO, F. (1975). "Gravure portugaise contemporaine 1970-1975: no Centro Cultural Português de Paris", in *Colóquio Artes*, Lisboa, ano 17, nº 23, Junho, p.76.
- BACELAR, M. (1999). "Ângela Melo em Entrevista a Manuela Bacelar", in *Malasartes*. Porto: Campo das Letras.
- BRAGA, Mário (1957). «Notas de leitura – A vida mágica da Sementinha», in *Vértice*, vol. XVII, nº 169. Outubro; p. 573.
- CAUDURO, F. V. (1998). "O Digital na Comunicação", in: *LEVACOV, M; et al. Tendências na Comunicação*. Porto Alegre: L&PM, pp. 56-67.
- COLOMER, Teresa (1996). "El Álbum y el texto", in *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil* 39: Dezembro, pp. 27-31.
- CORREIA, Alberto (1945). "Rascunhos de arte", in *Aqui e Além ...*, , nº1, Março/ Abril, p.69.
- COTRIM, J. P. (2004). "A Linha e o Traço", in *Expresso*, 8 de Agosto, nº1661.
- DACOSTA, Luísa (2000). "O Livro de Marianinha" de Aquilino Ribeiro, *Leitura e notas à margem e um Post Scriptum para Maria Keil*, in *Malasartes*, nº2, Abril . Porto: Campo das Letras.
- DIMBLA, Mariac. (1955). "Maria Keil: Arte Moderna dentro do Tradicionalismos", in *Modas e Bordados*, nº 2264, 29 de Junho.

DIONÍSIO, M. L. (2004). "Literatura e escolarização. A construção do leitor cosmopolita". in *Palavras*, nº 25, Primavera.

DIONÍSIO, Maria de Lourdes (2000). "Histórias da leitura", in *Malasartes*, Novembro. Porto: Campo da Letras, pp. 18 a 26.

ESCARPIT, Denise (1996). "La ilustración en libros infantiles y juveniles", in *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil* 39: Dezembro, pp. 14-21.

FERNANDES, M. J. (2001). "Uma pintura do coração: Vieira da Silva e a Infância", in *Arte Ibérica*, Março, pp. 26 e 27.

FRANÇA, J. A. (1976). "Vinte Anos de Gravura", in *Colóquio Artes*, nº 28, Junho, p. 73.

FRANÇA, José-Augusto (1959). "A reforma do ensino de Belas Artes", in *arquitectura*, nº64, Jan/Fev.

FREITAS, M. Helena (1986). "Imagens e miragens de uma década", in *Grafismo e ilustração nos anos 20*, Lisboa, F.C.G., Janeiro.

GODINHO, Maria de Jesus; FILIPE, Eduardo (2001). "Kveta Pacovská Livros ou Escrita feita para Ilustração", in *Malasartes*, Dezembro. Porto: Campo das Letras.

GOMES, Joaquim Ferreira (1977). «Acheegas para a História da Educação Infantil em Portugal». *Revista Portuguesa de Pedagogia*, Nova Série, Ano XI. Coimbra; pp. 3 a 120.

GOMES, José António (2001). "Os Livros para Crianças e Jovens e o 25 de Abril", in *Malasartes*, Abril. Porto: Campo das Letras, pp. 9 e 10.

GOMES, José António (2001). "Natureza e Engenho Humano – Introdução à Leitura da Obra de Papiniano Carlos", in *Malasartes*, Dezembro. Porto: Campo das Letras, pp. 7 a 12.

GOMES, J. A. (2001). "O Bando dos Gambozinos ou «A Casa do Silêncio»", in *Malasartes* (número 5, Abril de 2001). Porto: Campo das Letras.

GOMES, José António (2003). "O Conto em Forma(to) de Álbum: Primeiras aproximações", in *Malasartes*, Novembro, nº 12. Porto Campo das Letras, pp. 3 a 6.

GUERRA, P. (1999). "O Livro e a Ilustração. De que se fala quando se fala de ilustração em Portugal?: O livro e a ilustração", in *Arte Ibérica*, Fevereiro, ano 3, nº 21, pp. 46 a 50.

LEMOS, Carlos de. (1899). "Bibliographia Infantil – Primeiras Leituras" *Ave-Azul. Revista de Arte e Crítica*. Vizeu: série 1ª, fascículos 1 e 2, série 2, 25/2/1900.

LIMA, João Tiago Pedroso de (1998). "Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne e o Problema da Essência da Pintura", in *Revista Filosófica de Coimbra - n.º 13*. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 149-161.

MACEDO, Diogo de (1939). "Exposição Maria Keil do Amaral", in *Ocidente*, nº13, vol.V, Maio, pp. 416 a 417.

MACHADO, José Barbosa Machado (2002). "A literatura infantil e as novas tecnologias", *Ver op. cit* pp. 154-160.

MADUREIRA, Alberto de. (dir.) (1897). "Novos & Velhos". In, *Revista Quinzenal Ilustrada de Literatura e Arte* (nº6 de 5 de Fevereiro de 1897).

MAGALHÃES, Álvaro (1999). "Infância, Mito, Poesia", in *Malasartes*, Novembro, nº 1. Porto Campo das Letras, pp. 10 a 13.

MAGALHÃES, Álvaro (2003). "Para Crianças e Outros Poetas –Três Livros da Assirinha", in *Malasartes*, nº11, Junho. Porto: Campo das Letras, pp. 18 a 20.

MAGGIOLY, J. (1959). "A mulher portuguesa e as suas preferências", in *Modas e Bordados*, nº2466, 13 de Maio, p15.

MAIA, G. (2002). "O Visível, o Legível e o Invisível", in *Malasartes*. Porto: Campo das Letras. Letras.

MAIA, G. (2003). "Entrelinhas: quando o texto também é ilustração", in VIANA, F. L., MARTINS, M., COQUET, E. (coord.). *Leitura, Literatura Infantil, ilustração – Investigação e Prática Docente*. Braga: Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho, pp. 145 a 155.

MAIA, G. (2004). "Manuela Bacelar: Um Sol para as Histórias Escritas", in *Boletim nº6 do CRILIJ – Dez. 2004*.

MARTINS, Abel (1948). "Pousada de S. Lourenço na Serra da Estrela", in *Panorama*, nº 35.

MEDEIROS, Nuno (2008). "Editores e Estado Novo: o lugar do Grémio Nacional dos Editores e Livreiros". In *Anál. Social*, out. 2008, no.189, p.795-815. ISSN 0003-2573.

MENDES, M. (1939). "A exposição de Maria Keil", in *Seara Nova*, nº608, 8 de Abril, p.61.

MENDES, M. (1944). "Considerações sobre as artes plásticas", in *Seara Nova*.

MESQUITA, A. (2002). "A Poética da Recepção na Criança", in *Noesis*, nº63/64, Julho/ Dezembro, pp. 43 a 45.

MODESTO, António (2000). "Maria Keil", in *Malasartes*, nº2, Abril. Porto: Campo das Letras.

MONTANDON, C. (2001). "Sociologia da infância: balanço dos trabalhos em língua inglesa". In *Cadernos de pesquisa*. São Paulo, n. 112, Mar/2001.

MOTA, Arsénio (2001). "Breves Reflexões", in *Malasartes*, Dezembro. Porto: Campo das Letras, pp.16 a 18.

NOBRE, R. (1957). "A pintora Maria Keil", in *Lusíada*, nº10, Outubro.

NOGUEIRA, Américo (1943). "Rodísio – bairro de arquitectos", in *Panorama*, nº 15 – 16, Julho.

NÓVOA, António (1988). «A República e a escola. Das intenções generosas ao desengano das realidades». *Revista Portuguesa de Educação* nº 1 (3); pp. 29-60.

NUÑO, Juan, Antonio Gaya (1960). "Toros y Gallos en la Escultura Popular de la Península", in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº7, Fevereiro, p. 15.

OLIVEIRA, J. (2002). "Livros para Crianças e Jovens: Problemas e Sugestões", in *Noesis*, nº63/64, Julho/ Dezembro, pp. 36 a 39.

OLIVEIRA, A. C. de. "Visualidade, entre significação sensível e inteligível", in: *Educação e Realidade*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, n. 2, v. 30, p. 107-122, jul/dez, 2005.

OLIVEIRA, M. A. (1998). "A literatura infantil e a interacção participativa da criança com a obra", in, PENTEADO, H. (Org.). *Pedagogia da comunicação: teorias e práticas*. São Paulo: Cortez.

OLIVEIRA, A. C. de. (2005). "Visualidade, entre significação sensível e inteligível". In: *Educação e Realidade*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, n. 2, v. 30, p. 107-122, jul/dez.

PAIS, Sellés (1959). *A Gravura Contemporânea em Portugal*. Lisboa: Colóquio Artes – nº3, Maio, p.19 a 25.

PEDRO, Maria do Sameiro (1997). "Contar com António Torrado", in *Vértice* 79: II Série. Lisboa: Caminho: Julho-Setembro, pp. 110-114.

PINTO, Cândido Costa(1941). "Consciência da Publicidade", in *Panorama*, nº3 – 4, Setembro.

PIRES, M. N. (2002). "Contos Tradicionais no Séc. XXI: Que Pertinência?, in *Noesis*, nº63/64, Julho/Dezembro, pp. 40 a 42.

PROUT, A.(2004). *Reconsiderar a nova sociologia da infância*. Braga: Universidade do Minho; Instituto de Estudos da Criança.

QUEIROZ, C. (1939). "Perspectiva", in *Revista de Portugal*, nº7, Abril.

QUEIROZ, C. (1942). "Da Arte Moderna em Portugal", in *Variante*, nº1.

R. C. (1942). "As crianças e as artistas portuguesas", in *Panorama*, nº 12, Dezembro.

RUIVO, Ana (2004). "Actual – Fios de um papagaio de papel – Maria Keil, ilustradora num itinerário por mais de 60 anos de desenhos para livros", in *Expresso*.

SANTOS, A. V. (1954). "Os azulejos portugueses e a arquitectura moderna", in *Portugal Ilustrado*, nº18, 1 de Novembro, pp. 34-35 e 29.

SANTOS, Rui Afonso (2004). "Maria Keil - um grafismo de afecto", in *Maria Keil –ilustradora – mostra bibliográfica* / *Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

SIM SIM, Inês (1989). "Literacia e Alfabetização – Dois conceitos não coincidentes". In *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, nº2, pp.62 e 66.

TEIXEIRA, Luiz (1941). "Campanha de Bom Gosto", in *Panorama*, nº1, vol. 1, Jun, , pp.10-11.

TELMO, Cottinelli (1944). "Um grande homem de acção", in *Panorama*, nº 19, Fevereiro.

TOPA, Francisco (2002). "O Saber dos Saberes: O Conto Popular em três obras infantis de Luísa Dacosta", in *Malasartes* (número 9, Outubro de 2002). Porto: Campo das Letras.

VÁRIOS (1939). "Exposição Maria Keil do Amaral", in *Ocidente*, nº13, vol.V, Maio, pp. 416 a 417.

VELOSO, Rui Marques (2001). "Literatura Infantil e Práticas Pedagógicas", in *Malasartes*. Porto: Campo das Letras, pp. 22 a 24.

VELOSO, Rui Marques; RISCADO, Leonor (2002). "Literatura Infantil, Brinquedo e Segredo", in *Malasartes*, Dezembro. Porto: Campo das Letras, pp. 26 a 29.

VIEIRA, V. A. (1999). "Devia Escrever-se um Livro", in *Malasartes*, nº1, Novembro. Porto: Campo das Letras.

VIDIGAL, Luís (1992). "Maria O'Neil (1873-1932)", in *Diário de Notícias*. 19 de Julho de 1992.

SITES

António Fernando dos Santos. In Wikipedia. [Em linha]. [s.l.]: [s.n.], 2009. [Consult. 2009-12-22]. Disponível na www:<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Fernando_dos_Santos>

Armando Alves. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-01-30]. Disponível na www: <[http://www.infopedia.pt/\\$armando-alves](http://www.infopedia.pt/$armando-alves)>.

BALÇA, A. *Literatura infantil portuguesa – de temas emergentes a temas consolidados*, [Em linha]. Porto: Letras UP, 2007-06-02. [Consult. 2009-02-05]. Disponível na www:<<http://www.ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4668.pdf>>.

BARRETO, A. G. — *Um espaço de informação sobre os livros do autor*. [s.l.]: António Garcia Barreto, 2008. [Consult. 2009-04-15]. Disponível na www:<<http://antoniogarciabarreto.blogspot.pt/>>.

CAMINHO. Lisboa: Editorial Caminho, 2009. [Consult. 2009-04-15]. Disponível na www: <<http://www.editorial-caminho.pt/>>.

Carla Nazareth. In nósna linha – Portfolio. Estoril: Nós na Linha, 2010. [Consult. 2009-05-20]. Disponível na www:<<http://www.carlanazareth.com/>>.

Carlos Barradas. In Divulgando Banda Desenhada – Entrevista concedida a Gerales Lino, 2006 [Em linha]. Lisboa: Gerales Lino, 2007. [Consult. 2011-12-12]. Disponível na www:<<http://divulgandobd.blogspot.com/2006/07/viso-revista-de-banda-desenhada.html>>.

Colecção de livro infantil "Memória de outras infâncias". Lisboa: BLX, 2008. [Consult. 2009-05-09]. Disponível na www:<<http://blx.cm-lisboa.pt/gca/?id=900>>.

Cristina Sampaio - Ilustração. Lisboa: cristina sampaio, 2009. [Consult. 2009-05-20]. Disponível na www:<<http://www.cristinasampaio.com/>>.

DELGADO, Ana C. & MÜLLER, Fernanda. *Sociologia da infância: pesquisa com crianças*. In Educ. Soc., Campinas, Vol. 26, nº 91, Maio/Ago. 2005. Campinas: Unicampinas, 2005. [Consult. 2007-06-21]. Disponível na www:<<http://www.scielo.br/pdf/es/v26n91/a02v2691.pdf>>.

DEMARTINI, P. *Contribuições da sociologia da infância: focando o olhar*. Florianópolis: Revista Zero-a-seis, 2001. [Consult. 2007-06-21]. Disponível na www:<<http://www.ced.ufsc.br/~zeroseis/artigos6.html>>.

ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL - ARTES VISUAIS. *Termos e conceitos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. [Consult. 2009-09-22]. Disponível na [www:<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4625>](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4625)

Fernando Bento. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2010. [Consult. 2010-09-17]. Disponível na [www:<http://www.infopedia.pt/\\$fernando-bento>](http://www.infopedia.pt/$fernando-bento).

FÉRIA, J. T. *Livros de Artista*. [s.l.]: José Tomás Féria, [s.d.]. [Consult. 2010-03-27]. Disponível na [www:<http://livrosdeartista.ibn-mucana.com/apresentacao.htm>](http://livrosdeartista.ibn-mucana.com/apresentacao.htm).

GOMES, J. A. *Literatura para a infância e a juventude e promoção da leitura*. Lisboa: Gulbenkian - Casa da Leitura, 2007. [Consult. 2009-01-04]. Disponível na [www:<http://www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/documentos/ot_litinf_promleit_a.pdf>](http://www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/documentos/ot_litinf_promleit_a.pdf).

GOMES, J. António. In *A Inocência Recompensada: António Modesto - uma introdução (a propósito da exposição na Biblioteca Pública Municipal de Vila Nova de Gaia, 23/05/2010)* [Em linha]. Vila Nova de Gaia: Biblioteca Pública Municipal, 2010. [Consult. 2010-07-24]. Disponível na [www:<http://ainocenciarecompensada.blogspot.com/2010/05/antonio-modesto-uma-introducao.html>](http://ainocenciarecompensada.blogspot.com/2010/05/antonio-modesto-uma-introducao.html).

GOMES, J.A. *Leitura e Literatura para a Infância*. Disponível em http://www.alcultur.org/imagens/anos_anteriores/2005_pdf/Jose%20Antonio%20Gomes.pdf >. Acesso a 2/03/09

João Machado. In *Tipográfico: Artistas Gráficos Portugueses*. [Em linha]. [s.l.]: Paulo Heitlinger, 2007. [Consult. 2011-01-30]. Disponível na [www:<http://tipografos.net/portugal/joao-machado.html>](http://tipografos.net/portugal/joao-machado.html).

Jorge Colombo em entrevista a Laurinda Alves. In SAPO Vídeos, 2009-01-19. [Em linha]. Aveiro: SAPO.pt - videos, 2009. [Consult. 2011-01-30]. Disponível na [www:<http://videos.sapo.pt/B5MRMdQIKTnU6qW4qn33>](http://videos.sapo.pt/B5MRMdQIKTnU6qW4qn33).

Jorge Pinheiro. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2011. [Consult. 2011-01-30]. Disponível na [www: <http://www.infopedia.pt/\\$jorge-pinheiro>](http://www.infopedia.pt/$jorge-pinheiro).

LETRIA A. *Livraria on line*. [s.l.]: andreletria, [s.d.]. [Consult. 2009-05-20]. Disponível na [www:<http://andreletria.com/>](http://andreletria.com/).

MAGALHÃES, A. M; ALÇADA, I. *Uma Aventura*. Lisboa: Clube Caminho Fantástico, [s.d.]. [Consult. 2009-04-15]. Disponível na [www:<http://www.uma-aventura.pt/>](http://www.uma-aventura.pt/).

MEDEIROS, Nuno. *Editores e Estado Novo: o lugar do Grémio Nacional dos Editores e Livreiros*. In *Análise Social* [online]. no.189. ISSN 0003-2573. Lisboa: Análise Social, 2008. [Consult. 2009-02-08]. Disponível na [www:<http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S000325732008000400006&lng=pt&nrm=iso>](http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S000325732008000400006&lng=pt&nrm=iso).

MODESTO, A. Disponível em <<http://www.antoniodemodesto.com/>>. Acesso a consultado a 20/05/09.

MORAIS, P. *Ilustração*. Lisboa: pedromorais, 2010. [Consult. 2009-05-09]. Disponível na www:<<http://www.pedromorais.net/>>.

MORGADO, A. *O Papagaio: Revista para Miúdos*. [s.l.]: [s.n.], 2005. [Consult. 2008-08-18]. Disponível na www:<<http://papagaio.do.sapo.pt/index.htm>>.

MOURA, R. *As Histórias e os Livros da Infância de Pais e Filhos*. In Cadernos de Educação de Infância [online]. Abr./Jun. 2005. [s.l.]: [s.n.], 2005. [Consult. 2009-01-04]. Disponível na www:<http://www.cadernosei.no.sapo.pt/edicoes2/2005/investigacao_74.pdf>.

PEDRO, M. S. *Tendências Narrativas e Influências das Novas Tecnologias na LIJ Portuguesa*. Disponível em <<http://www.eseb.ipbeja.pt/sameiro/sameiro.pdf>>. Acesso em 8/01/09

PNL. Lisboa: planonacionaldeleitura, [s.d.]. [Consult. 2009-01-12]. Disponível na www:<www.planonacionaldeleitura.gov.pt>.

POTT, C. Carla Pott ilustrator. [s.l.]: Carla Pott, 2009. [Consult. 2009-04-15]. Disponível na www:<<http://www.carlapott.com/>>.

RAMOS, A. M. *A literatura para a infância e a construção da memória: uma leitura de 'Romance do 25 de Abril em prosa rimada e versificada', de João Pedro Mésseder*. Lisboa: Gulbenkian – Casa da Leitura, 2006. [Consult. 2009-01-28]. Disponível na www:<http://www.casadaleitura.org/portalbeta/bo/documentos/ot_am_rom25a_a.pdf>.

RODRÍGUEZ, A. O. *Jirí Trnka: un poeta de la imagen*. In Cuatrogatos revista de literatura infantil. Miami: Sergio Andricaín y Antonio Orlando Rodríguez, [s.d.]. [Consult. 2010-12-17]. Disponível na www:<<http://www.cuatrogatos.org/dossiertrnkapoetadelaimagen.html>>.

SARMENTO, Manuel J. *Imaginário e culturas da infância*. In As marcas dos tempos: a interculturalidade nas culturas da infância. Braga: IEC – Universidade do Minho, 2002. [Consult. 2006-10-12]. Disponível na www:<<http://www.projectos.iec.uminho.pt/promato/textos/lmaCultInfancia.pdf>>.

SILVA, Sara Reis. *Sol – leitores iniciais*. Lisboa: Gulbenkian - Casa da Leitura, 2007. [Consult. 2011-02-02]. Disponível na www:<http://www.casadaleitura.org/portalbeta/bo/portal.pl?pag=sol_li_fichaLivro&id=2248>

SIROTA, R. *Emergência de uma sociologia da infância: evolução do objecto e do olhar*. São Paulo: Cadernos de pesquisa nº 112 [online], 2001. [Consult. 2007-06-21]. Disponível na www:<<http://www.scielo.br/pdf/cp/n112/16099.pdf>>.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ABBOTT, César	67, 81, 97, 393
AFONSO, Sarah	39, 40, 47, 186
AGUALUSA, José Eduardo	159
ALBERTY, Ricardo	72, 73, 83, 96, 177
ALÇADA, Isabel	12, 142
ALEGRE, Manuel	175
ALMEIDA, Bernardo Pinto de	165
ALMEIDA, Helena	166
ALMEIDA, Salomé de	54, 55, 59
ALMEIDA, Virgínia de Castro e	30, 31, 82
ALVES, Armando	97, 98, 99, 101, 117, 126, 127, 393, 394
ALVIM, Pedro	186
AMANDO Alves	99
AMARAL, Francisco Keil do	399
AMARAL, Paula	146, 147, 148, 149, 150, 151, 396, 397
AMARAL, Tarsila do	99
AMARO, Carlos	40
AMORIM	97, 154, 393
ANDERSEN, Hans Christian	19, 27, 179, 311, 314, 316, 320, 327, 347, 367
ANDRADE, Eugénio de	42, 46, 310, 312, 318
ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner	71, 75, 96, 98, 174
ANJO, Maria Isabel César	117, 129
ANTÓNIO PEDRO	115, 314, 386
APEL, Karel	325, 326
APPOLINAIRE	29
ARAÚJO, Augusto	158
ARAÚJO, Luís	153
ARAÚJO, Matilde Rosa	77, 78, 96, 101, 102, 117, 118, 119, 175, 180, 186, 269, 275, 277, 278, 280, 281, 283, 285, 305, 359, 361, 364
ARCHER, Maria	46
AREAL, António	252
ARIÈS, Philippe	25
ARMAS, J. D.	331
ARNHEIM, Rudolf	262, 350
ARP, Hans	10
ARRIAGA, Noël de	81, 96
ÁVILA, Norberto	177
ÁVILA, Patrícia	15
AZEVEDO, Fernando	75, 84

	iii, iv, v, viii, ix, x, xi, xiii, xxiii, xxiv, xxv, xxvi, xxvii 40, 41, 42, 117, 126, 127, 142, 146, 147, 150, 151, 157, 158, 175, 177, 180, 182, 183, 184, 186, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 394, 396, 397, 399, 400, 401, 402
BACELAR, Manuela	
BALTÉ, Teresa	262, 276, 277, 323, 336, 344, 381
BAPTISTA, Adriana	9
BAPTISTA, António Alçada	157
BARATA, Martins	66
BARBOSA, Isabel	41
BARBOSA, Pedro	187
BARDIN, A.	xix, xxii, xxiii, xxiv
BARR, Alfred H.	8, 9
BARRADAS, Carlos	42, 125, 132, 133, 134, 157, 394
BARRADAS, Jorge	35, 37, 52
BARRETO, Costa	81
BARRETO, Garcia	6, 12, 13, 32, 47, 49, 61, 65, 68, 77, 101, 122, 128, 129, 141, 142, 149, 152
BARROS, João de	18, 19, 48
BARROS, Jorge	181
BARROSO, Adelino	184
BARTHES, Roland	10, 49, 315, 321
BATEUX, Charles	241
BATUREIA	97, 393
BAUDELAIRE, Charles	4
BEARDSLEY, Aubrey	6
BENAVENTE, Ana	4, 6, 8, 90
BENJAMIN, Walter	25, 16
BENTO, Fernando	19, 20, 37, 5258, 59, 67, 82, 97, 106, 108, 117, 142, 158, 159, 167, 186, 243, 393, 394, 396
BENTON, Thomas Art	15
BERG, B. L.	xv, xvi, xvii
BERTHOLO, René	92, 94, 139
BESSA-LUÍS, Agustina	ix

BESSA-LUÍS, Agustina Bessa	342, 305, 318, 360, 366
BESSA, Pedro	182, 183
BETTELHEIM, Bruno	22
BEVERLOO, Cornelis Van	325
BLAKE, William	4
BORDALO PINHEIRO, Rafael	32, 35
BORDALO PINHEIRO, Tomaz	33
BOTELHO, Carlos	35, 47, 48, 52, 56
BOTELHO, Fernanda	139
BOTELHO, João	129, 142, 157, 186, 396
BOTTICELLI, Sandro	253, 320
BOTTO, António	48
BRADLEY, Will	36
BRAGA, Isabel	106
BRAGA, Mário	67
BRAGA, Teófilo	13
BRANCO, Graciette	44, 48
BRAQUE, George	12
BRETON, André	11, 17
BRILHANTE, Amaro	59
BRONZE, Manuela	53
BUCHER, Jeanne	50
BUFFET, Bernard	326
BURY, Stephen	170
BUTOR, M.	260
CABRAL, Francisco	37
CADET, Maria Rita	29
CAETANO, João	181, 184
CALADO, Isabel	47, 315
CALHAU, Fernando	95
CALVET, Carlos	94, 95, 113, 133, 134, 395
CÂMARA, Leal da	30, 33, 35, 38, 186
CAMBRAIA	391
CAMÕES, Luís de	19, 20
CANDEIAS, Jorge	143, 144
CANNIFF, Milton	132
CARDOSO, Alberto	37
CARLOS, Papiniano	33, 96, 97, 129, 158
CARMO, Avelino do	121

CARRIÓN, Ulisses	169
CARROLL, Lewis Carroll	5
CARVALHAIS, Stuart de	32, 37, 39, 41, 49, 55, 66, 83, 391
CARVALHO, Lima	94
CARVALHO, Maria Amália Vaz de	46
CARVALHO, Mendes de	157
CARVALHO, R	17, 31
CARVALHO, Zulmiro de	95
CASTILHO, António Cabral	127
CASTRIM, Mário	42, 96, 117
CASTRO, Fernanda de	39, 46
CASTRO, Ferreira de	15
CASTRO, Lourdes de	92, 94
CAUDURO, F. V.,	35
CAYATTE, Henrique	142, 149, 158, 159, 160, 167, 186, 187, 396, 397
CEVERA, Juan	20
CÉZANNE, Paul	365
CEZARINY, Mário	84
CHAGALL, Marc	320, 321, 322, 323, 333
CHARTIER, R.	34
CHAVES, Laura	44
CHAVES, Matos	66
CHERET, Jules	6
CHRISTIN, Anne-Marie Christin	26
CID, Bartolomeu	92, 139
CLÁUDIO, Mário	139
CLAVERI, Jean	26
COELHO, Adolfo	13, 27
COELHO, Teixeira	59
COELHO, Teresa Dias	142, 146, 149, 177, 186, 396
COIMBRA, Prudência	261
COLAÇO, Maria Rosa	96, 102, 156, 183
COLOMBO, Jorge	37, 38, 142, 143, 144, 145, 158, 186, 396
CONDESSA DE SÉGUR	29, 40, 55, 242
CORREIA, Carlos	13, 37, 43, 142, 143, 144, 158, 159, 177, 186, 187
CORREIA, Clara Pinto	145
CORREIA, Maria Cecília	78, 79, 83, 127, 243, 247, 248, 258, 262, 265, 266, 267, 269, 270, 272, 292
CORREIA, Natália	101

CORREIA, Raul	59
CORTESÃO, Jaime	39
CORTEZ, Mariana	Xxvi, 317, 319, 320, 335, 350
COSME, José de Oliveira	59
COSTA, António Firmino da	15
COSTA, Emília de Sousa	40, 46
COSTA, Laura	49, 55, 81, 391
COSTA, Maria Velho da	139
COSTA, Mário	49, 55, 391
COSTA, Noronha da	75, 94, 186
COSTA, Romeu	134, 135, 395
COTRIM, João Paulo	48, 66
CRUZ, Valdemar	117
CUTILEIRO, João	92
D'AVILLEZ, Filipe	3
DA VINCI, Leonardo	350, 351
DACOSTA, António	52, 66, 83
DACOSTA, Luísa	117, 126, 127, 177, 183, 184, 318, 341, 356, 358
DEBRAY, Régis	26
DEFÖE, Daniel	17
DEGAS, Edgar	324, 325
DELAUNAY, Robert	324
DELCROIX, Anne Moeglin	169
DERRIDA, Jaques	29
DIAS, Maria do Rosário	152
DIOGO, Lindeza	17, 18
DIONÍSIO, Mário	57
DOMINGUES, Virgílio	139
DORÉ, Gustave	26, 363
DOTREMONT, Christian	325
DOYLE, Artur Conan	109
DUARTE, Armanda	187, 397
DUBOIS, Raoul	64, 141
DUCHAMP, Marcel	170
DÜRER, Albrecht	6
ECO, Umberto	8, 12
EDUARDO, Miguel	149
EL LISSITZKY	11, 13, 14
EMERENCIANO	184, 187

EPINAL	26
ERNEST, Max	11, 12
ESCADA, José	94
ESCARPIT, Denise	18, 28, 141, 156
EXUPERY, Saint	261
FAGUNDES, Arlindo	167, 397
FARGO, Caire	260
FARIA, Almeida	139
FARRELLY, Liz	22
FÉ, Natália da	160, 161
FELIX, José	83
FERNANDES, Helena	176
FERNANDES, R	31
FERRÃO, Gabriel	81
FERREIRA, Catarina	174
FERREIRA, José Gomes	47
FERREIRA, Leyguarda	44, 48, 54
FERREIRA, Manuel	44, 45, 122, 123
FERREIRA, Paulo	66
FERREIRA, Virgílio	70
FERRO, António	49, 52, 64, 87, 245, 390
FIGUEIREDO, Violeta	176, 185, 186, 384
FIGUEIRINHAS, António	32
FILIPE, Manuel	391
Finley, S.	xiv, xv
FOKKEMA, D.	317
FONSECA, Lúcia da	58, 96
FONTES, Francisco Barata	310
FOUCAULT, M.	256, 330
FRAGATEIRO, Fernanda	186
FRANÇA, José Augusto	35, 41, 43, 50, 56, 57, 64, 83, 84, 85, 86, 88, 91, 92, 93, 113, 114, 136, 137, 138, 163, 164, 165, 244
FRANCO, Maria	66
FRAZÃO, Melo	142, 154, 155
FRED	394
FREITAS, Lima de	67
FROEBEL	26
GAMEIRO, Mami Roque	30, 34, 39, 40, 243
GARÇÊS, José	59

GARRETT, Almeida	13, 67
GARRIDO, Patrícia	151
GEDEÃO, António	157
GEIRINHAS, Alice	49
GEORGE, Frederico	92
GIL, Júlio	67, 72, 73, 74, 75, 97, 102, 117, 392, 393, 394
GLASER, B.	xxi
GODINHO, Maria de Jesus	168
GODINHO, Sérgio	117
GOMES, Alice	96, 101, 102, 116, 117, 136, 161, 168, 174, 177
GOMES, Dórdio	69
GOMES, Fernando Bento	142, 159
GOMES, José António	3, 5, 6, 13, 62, 116, 359
GOMES, Madalena	96, 101, 117, 157, 158
GOMEZ DEL MANZANO	57
GÓMEZ DEL MANZANO	21
GONÇALVES, Eurico	94
GONÇALVES, Rui Mário	35, 49, 50, 51, 57, 87, 93, 94, 139, 164, 165, 246
GOODMAN, Nelson	28
GOYA, Francisco	107, 108
GRIMM	72, 326
GRIS, Juan	12, 79, 80
GROPIUS, Walter	15
GROSZ, George	10
GUÉGUEN, Pierre	50
GUIMARÃES, Adriana Cruz	177
GUIMARÃES, Fernando	32
GUIMARÃES, José de	165, 187
HAUSMAN, Raoul	10
HEARTFIELD, John	10, 11
HOBRECKER, Karl	16
HÖCH, Hannah	10
HOLBEIN, Hans	6
HOLIDAY, Henry	4
HORÁCIO	27
HUBERMAN, A. & MILES, M.	xxi
HUNDERTWASSER, Friedensreich	320, 321
JORGE, Lúdia	139
JORN, Asger	326

JOYCE, Patrícia	102, 177
JÚNIOR, Henrique Marques	32, 40
JUNQUEIRO, Guerra	13, 27, 29
KEIL DO AMARAL, Francisco	50
	iii, iv, v, viii, ix, x, xi, xiii, xxiii, xxiv, xxv, 49, 52, 53, 54, 56, 66, 67, 71, 77, 78, 79, 97, 98, 102, 108, 117, 118, 127, 129, 140, 142, 165, 167, 175, 180, 186, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 301, 303, 305, 306, 307, 338, 368, 391, 393, 394, 396, 397, 398, 399, 402
KEIL, Maria	
KENDALL, Margaret	135
KLEE, Paul	17
KLIMT, Gustav	320, 321
KRADOLFER, Fred	66
KRADOLFER, Fred	296
La Fontaine	326
LAGO, Ângela	368, 369
LANHAS, Fernando	84, 184
LAPA, Manuel	67
LAUREANO, Ana	13
LAUTREC, Toulouse	6, 36
Le Corbusier	80
LEAL, Gomes	29
LEAL, Olavo D' Eça	46, 59, 66
LEESSING, Gottold Ephraim	27
LÉGER, Ferdinand	99
LEIRIA, Mário Henrique	132
LEITÃO, Leonoreta	166
LEITÃO, Pedro	397
LEITE, Luiz Filippe	28
LEME, Câmara	393
LEME, João da Câmara	67, 109, 110, 111
LEMOS, Esther de	26, 42, 96, 101, 117
LEMOS, Fernando	26, 42, 92, 121, 391
LEMOS, José de	47, 55, 58, 66, 67, 75, 76, 77, 96, 97, 100, 101, 111, 135, 392, 393

LESSING	260
LETRIA, André	13, 167, 176, 181, 186, 397
LETRIA, José Jorge	43, 48, 117, 142, 148, 149, 150, 156, 159, 175, 181, 182, 186
LICHENSTEIN, Roy	16, 17
LIMA, Fernando Pires de	81
LIMA, Isabel Pires de	61
LISBOA, Irene	47, 79
LISTOPAD, Jorge	159, 187
LOPES, A. M. Cunha	162
LOPES, Cardoso	32, 59
LOPES, Maria João	175
	ix, 68, 69, 70, 96, 117, 119, 120, 156, 157, 158, 177, 180, 186, 305, 309, 311, 322, 325, 330, 332, 333, 334, 337, 340, 342, 343, 344, 356, 357, 359, 360, 362, 366, 370, 373, 383
LOSA, Ilse	
LUÍS, Agustina Bessa-	139, 157
LUPTON, E.	36
LYONS, Joan	170, 171
MACEDO, Hélder	114
MACHADO, Ana Maria de Lourdes	48
MACHADO, João	117, 123, 124, 125, 142, 157, 158, 167, 180, 186, 394, 396, 397
MACHADO, Joaquim	124
MACHADO, José Barbosa	13
MAGALHÃES, Álvaro	47, 142, 146, 147, 149, 156, 181, 309, 322, 328, 333, 337, 343, 347, 366, 379, 380, 383
MAGALHÃES, Ana Maria	142
MAGALHÃES, Violante	12, 21, 25, 27, 31, 60, 62, 68, 101
MAGRITTE, René	28, 34, 144, 255, 256, 330
MAIA, Gil	310, 313, 317, 333, 352, 353, 360, 361, 367
MALAQUIAS, Cristina	34, 118, 119, 122, 142, 151, 152, 167, 176, 182, 186, 394, 396, 397
MALEVICH, Kazimir	5, 13
MALTA, Eduardo	85
MALTA, Eduardo	40, 41, 52
MANGUEL, Alberto	9, 10, 22
MANIQUE, Pina	26
MANTA, João Abel	79, 80, 94, 139, 181, 182, 253

Manuel Filipe	53
MANUEL, Henrique	139
MANUEL, Passos	29
MANZI, Guglielmo	27, 260
MARQUES, Bernardo	56, 67
MARQUES, Carlos	167, 181, 397
MARQUES, Gentil	111
MARQUES, Ofélia	39, 47, 48, 49, 52, 55, 66, 391
MARTINS, Jorge	142, 396
MARTINS, Marta	71, 98
MATA, Maria	117
MATISSE, Henri	6, 7, 320, 322, 325, 339
McMURTIE, Douglas	5, 6
MELO, Alexandre	140
MELO, Ângela	48, 180, 187, 397
MELVILLE, Herman	18
MENDONÇA, Henrique Lopes de	33
MENDONÇA, Maria Cândida	160
MENDONÇA, Vasco Lopes de	48
MENDONÇA, Virgínia Lopes de	48
MENÉRES, Maria Alberta	13, 96, 101, 102, 155, 175, 177, 181
MERLEAU-PONTY	364, 365
MERLEAU, Ponty	365
MÉSSÉDER, João Pedro	176
MIALARET	11
MILLER, J.A.	36
MITCHELL, W.J.T.	27, 28
MODESTO, António	13, 142, 155, 156, 167, 180, 181, 184, 186, 187, 281, 336, 396, 397
MOHOLY-NAGY, László	11, 16
MOLDER, Jorge	165
MONTEIRO, Manuela	339
MONTEIRO, Paulo	397
MORAES, Alfredo	30, 40, 48
MORAIS, Graça	139
MORAIS, Pedro	13
MOTA, António	49, 149, 150, 175, 179, 180, 381
MOTA, Arsénio	184, 185, 314, 335, 358
MOTA, Teresa	179

MOURA, Leonel	165
MOUTINHO, Viale	45, 46
MUCHA, Alphonse	6
MÜLLER, Adolfo Simões	19, 20, 44, 46, 47, 55, 57, 58, 70, 82, 83, 100, 109, 111, 136
MUNARI, Bruno	18, 19, 168
MURALHA, Sidónio	96, 117, 121, 158, 180
NAZARETH, Carla	13
NECYK, Jane	29
NEGREIROS, Almada	35, 52; 85
NERY, Eduardo	94
NEVES, Leonel	116, 117, 128, 129, 154, 155, 175
NEVES, Orlando	157
NIEUWENHUYNS, Jan	325
NÓBREGA, Isabel da	130, 136
NODELMAN, Perry	39, 43
NOGUEIRA, Rolando Sá	67, 139
NÓVOA, António	62
NOZOLINO, Paulo	165
NUNES, Bojunga	353
NUNES, Emmerico	35, 37
NUNES, João	181
O'NEIL Alexandre	84
OLÍMPIO, Eduardo	162
OLIVEIRA, Maria Elisa Nery de	83
OLIVEIRA, Paula	149, 150, 151
OLIVEIRA, Susana	181
ORBAN, Clara	27, 28, 260
OROZCO, José Clemente	15
ORTIGÃO, Ramalho	29
OSÓRIO, Ana de Castro	27, 30, 31, 32, 33, 48
OSÓRIO, Ramiro S.	312, 345, 348, 337, 371, 372
PACHECO, José	66
PACOSVSKA, Kveta	168, 169
PALHA, Jorge	142, 160, 161, 162, 167, 186, 396
PALLA, Victor	67
PALOLO, António	95, 104, 105, 133, 393, 395
PARDAL, Mariana	136
PASSOS, Armanda	184, 185

PEDREIRA, Maria do Rosário	146
PEDRO, António	51, 52, 56, 66, 83
PEDROSA, Inês	44
PÉGASO, Elsa	15
PENNAC, Daniel	3, 22
PÉON, Victor	59, 111
PEREIRA, João Castel-Branco	259
PERNES, Fernando	87
PERRAULT, Charles	25, 363
PESSOA, Fernando	9
Pestalozzi	26
PESTANA, Maria Antónia	5
PEYNET, Raymond	104, 393
PHILLPOT, Clive Phillipot	169, 170
PICASSO, Pablo	
PICASSO, Pablo	6, 12, 79, 320
PIMENTEL, Rui	45
PINA, Manuel António	117, 129, 158, 175, 177, 179, 325
PINHÃO, Carlos	117, 130, 142, 147, 148, 149, 154, 155, 156, 157
PINHARANDA, João	165
PINHEIRO, Costa	92, 94, 139
PINHEIRO, Jorge	95, 96, 98, 119, 120, 126, 127, 183, 184, 394
PINTO, Cândido da Costa	52, 67
PINTO, Roussado	59, 83
PIRES, José Cardoso	67
PIRES, Maria da Natividade	32
PISSARRA, Isabel	397
POLLOCK, Jackson	15
POMAR, Júlio	44, 53, 55, 65, 67, 92, 180, 186, 391
PORTINARI, Cândido	15
POSSOZ, Milly	34, 35, 66
POTT, Carla	13, 45, 46
PRAÇA, Leonor	44, 45, 97, 101, 103, 104, 117, 122, 123, 130, 136, 393, 394
PREGO, Motta	28, 32
PROPP, Vladimir	321
QUADROS, António	117, 130, 131
QUENTAL, Antero de	13, 27, 174
QUENTAL, Joana	33

QUINO	125, 394
RABIER, Benjamim	33
RAIMUNDO, Madalena	131, 153, 157, 394
RALHA, Susana	183
RAMALHO, Raul	151
REBELO, Domingos	37
REDOL, Alves	18,67, 68, 96, 97, 101, 103, 109, 111
REGO, Paula	92, 94, 139, 165
RELÓGIO, Francisco	142, 143, 158, 396
RESENDE, Júlio	67, 68, 69, 70, 71, 72, 98, 108, 109, 110, 174, 175, 180, 184, 187
RESENDE, Júlio	20, 46, 52, 53, 54, 68, 69, 70, 71, 72, 108, 109, 110, 174, 175, 180, 184, 187, 391, 397
RESENDE, Manuel	5
RIBEIRA, Miguel	397
RIBEIRO, Aquilino	5, 33, 40, 47, 96, 98, 186, 390
RIBEIRO, José Miguel	176, 182
RICHTER, Hans	10
RIVERA, Diego	15
ROCHA, José	66 9, 13, 14, 15, 16, 23, 24, 30, 32, 34, 41, 42, 44, 45, 48, 63, 66, 81, 82, 83, 89, 90, 98, 111,112, 121, 123, 130, 136, 140, 146, 150, 152, 156, 160, 161, 163, 166, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 184, 186, 187, 241,
ROCHA, Soares	31, 41, 117, 134, 135, 394, 395
RODCHENCO, Alexander	11, 13, 14
RODRIGUES, Maria do Carmo	135
RODRIGUES, Sebastião	67
ROHE, Ludwig Mies van der	15
ROSA, Artur	94
ROSAS, F.	60
ROTH, Dieter	171
ROUSSEAU	393
ROUSSEAU, Douanier	100
RUSCHA, Ed	171
RUY, José	243
SÁ-CARNEIRO, Mário de	9
SAINT-MAURICE, Odette de	48, 142
SALAZAR, António de Oliveira	113, 242

SALDANHA, Ana	182, 185
SALGADO, M.	164
SAMPAIO, Cristina	13
Santa-Rita	40, 41, 47
SANTA-RITA, Leonor	133, 151, 152
SANTO, Henrique Espírito	132
SANTOS, António de Almeida	80
SANTOS, Fedra	37, 38
SANTOS, Rui Afonso	281
SARAIVA, José Manuel	172
SARAMAGO, José	139
SCHWALBACH, Eduardo	176
SCHWITTERS, Kurt	10
SCOTT, Walter	109
SELVAGEM, Carlos	40
SEMEDO, Curvo	128
SENA, António	95
SERENO, João	81
SÉRGIO, António	34, 40, 390
SETEMBRO, Noémia	96
SEURAT, Georges	16, 271
SILVA-DÍAZ, M.C.	323, 324
SILVA, Alonso Santos	41
SILVA, Conceição e	30
SILVA, Maria Helena Vieira da	86, 95
SILVA, Raquel Henriques da	52, 164
SILVEIRA, J. Fontana da	33
SIM SIM, Inês	90
SIQUEIROS, David Alfaro	15
SMITH, Francisco	37
SOAES, Maria de Lourdes	375
SOARES, Carlos	132
	34, 117, 124, 125, 134, 135, 142, 147, 148, 149, 150,
SOARES, Luísa Ducla	151, 175, 182, 183, 313, 324, 351, 352, 357, 358, 359, 361,
	376, 379
SOARES, Maria de Lourdes	313, 326, 337, 339, 349, 352, 377, 378
SOARES, Maria Isabel Mendonça	130, 323, 341
SOBRINHO, Garcia	11
SORIANO, Marc	17, 20

SOUSA, Ângelo de	95, 96, 98
SOUSA, João Rocha de	94, 253
SOUSA, Júlio de	243
SOUZA-CARDOSO, Amadeo de	9, 51, 85, 86
STEVENSON, R L	18
STRAUSS, A.	xiv, xxi
STRAUSS, A. & CORBIN, J.	Xiv, xxi
SWIFT, Jonathan	18
SZENES, Arpad	50, 51
TELLECHEA, Francisco	160
TELMO, Cottinelli	39
Teresa Balté	381
	ix, 35, 41, 96, 111, 117, 121, 122, 123, 124, 131, 133,
TORRADO, António	135, 142, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 177, 181, 186, 305,
	314, 334, 336, 340, 348, 351, 374, 375, 384
	80, 97, 105, 106, 117, 121, 128, 129, 175, 391, 392,
Tòssan	393, 394
TRIGGS, Olívia	22
TRNKA, Jiri	320, 326, 327, 328, 329, 400
TRUTA, Rui	40, 41
TSCICHOLD, Jan	37
TSICHICHOLD, Jan	37
TWAIN, Mark	109
TZARA, Tristan	10
VALA, J.	xv, xvi, xviii, xx, xxii
VALADAS, Cristina	183
VALENÇA, Francisco	40
VAN GOGH, Vincent	6, 7
Vanzeler, Júlio	178, 179, 180
VANZELER, Júlio	330
VASCONCELOS, José Carlos de	130
VASCONCELOS, Maria de	391
VAZ, José	117, 159, 184
VESPEIRA, Marcelino	83, 84
VESPEIRA, Marcelino	53, 84, 391
VIANA, António Manuel Couto	58
VIANA, Eduardo	37, 38, 52, 56
VIANA, Maria Manuela Couto	136
VIDIGAL, Luís	32

Vieira da Silva	50, 51
VIEIRA, Afonso Lopes	32, 39
VIEIRA, Alice	117, 142, 145, 159, 174, 177, 179, 186
VIEIRA, Álvaro Siza	164
VIEIRA, Ana	94, 166
VIEIRA, João	94
VIEIRA, Rocha	40, 41, 49
VIEIRA, Virgílio Alberto	38, 176
VILCHES, L.	316
VINCI, Leonardo da	260
WARHOL, Andy	16, 17
WOJCIECHOWSKA, Danuta	43, 176
Zé Manel	134, 135, 395
Zé Paulo	35, 124, 125, 126, 154