
A ILUSTRAÇÃO EM A COR DA VIDA, DE SEMÍRAMIS PATERNO: ALGUNS DIÁLOGOS POSSÍVEIS

The illustration in *A cor da vida*, by Semíramis Paterno:
some possible dialogues

Aroldo José Abreu Pinto¹
Luciana Raimunda de Lana Costa²

RESUMO: O artigo tem como objetivo refletir sobre alguns dos recursos utilizados pela ilustradora-escritora Semíramis Paterno em sua obra *A cor da vida*, visando desvelar uma visão de mundo que problematiza questões presentes na sociedade contemporânea como a busca de identidade e o preconceito. Discorreremos ainda sobre os vazios deixados pela narrativa para que o leitor perceba/formule sentidos possíveis a partir das ilustrações. Dentre outros, utilizamos como arcabouço teórico Baumgarten (1993), Adorno (2008) e Bakhtin (2014), sobre as questões estéticas na obra, e valemo-nos das concepções de Coelho (2000) e Abramovich (1997) sobre ilustração e imagem, buscando oferecer uma leitura mais pormenorizada de algumas das imagens que compõe o livro e revelando suas potencialidades de representação.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil; Ilustração-texto; Crítica social; Preconceito; Identidade.

ABSTRACT: The article has as objective to reflect on some of the resources used by the illustrator-writer Semíramis Paterno in her work *A cor da vida*, aiming to unveil a worldview that problematizes subjects present in contemporary society like the search for identity and the prejudgement. We also discuss the gaps left by the narrative so that the reader can perceive/formulate possible meanings from the illustrations. Among others, we use Baumgarten (1993), Adorno (2008) and Bakhtin (2014) as a theoretical framework on aesthetic issues in the work, and we make use of the conceptions of Coelho (2000) and Abramovich (1997) about illustration and image, seeking to offer a more detailed reading of some of the images that make up the book and revealing their potential for representation.

KEYWORDS: Children's Literature; Illustration-text; Social criticism; Prejudgement; Identity.

¹ Doutor em Letras pela UNESP/Assis-SP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado do Mato Grosso/UNEMAT, Tangará da Serra-MT, Brasil. orcid.org/0000-0002-0424-151X. E-mail: aroldoabreu@unemat.br.

² Doutoranda em Estudos Literários na Universidade do Estado de Mato Grosso/UNEMAT, Tangará da Serra-MT, Brasil. orcid.org/0000-0002-3298-7861. E-mail: luciana.costa@unemat.br

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O formato estético da obra literária ultrapassa possíveis sentidos atribuídos a ela, seja por parte do autor ou do crítico literário, e perpassa pela experiência frutiva do leitor frente ao texto. Isso porque o sujeito relaciona dois aspectos, forma e conteúdo, ao ler com a intenção de produzir sentidos. Portanto, “o conteúdo opõe-se à forma como algo passivo que precisa dela, algo receptivo, acolhedor” (BAKHTIN, 2014, p.58). Isto significa que forma e conteúdo se equivalem dentro de uma obra esteticamente elaborada. Observar suas nuances é o desafio do crítico e, possivelmente, o principal meio para a fruição dela.

Os limites entre as diversas áreas artísticas têm a cada dia se estreitado mais e o imbricamento dessas discursividades deu origem ao que os críticos chamam de hibridismo artístico. Isto posto, sabemos que “no momento em que a experiência coletiva se perde, em que a tradição comum já não oferece nenhuma base segura, outras formas narrativas tornam-se predominantes” (GAGNEBIN, p.14. *In* BENJAMIN, 1987). Em se tratando de literatura, não poderia ser diferente, posto que se aproxima a passos largos das artes plásticas, da arte fílmica e mesmo dos desenhos animados, histórias em quadrinhos ou das narrativas imagéticas como, por exemplo, *A cor da vida* (2008), de Semíramis Paterno.

O entrelaçar das diferentes manifestações artísticas, mostra, ainda, o que é axiologicamente aceito pela crítica. Entretanto, a arte “é legitimada por aquilo em que se tornou. Aberta ao que pretende ser àquilo em que poderá talvez tornar-se” (ADORNO, 2008, p.13). Apesar da materialidade artística ser definida pela sua origem histórica e contextual, é a elasticidade que a torna possível de (res)significação. Logo, a comparação discursiva e artística evidencia a cultura que se renova no espaço e no tempo.

Nossas reflexões, em um primeiro momento, desenvolvem-se em torno e/ou discutem a plasticidade/elasticidade das obras em geral desde o surgimento das artes. Buscamos refletir sobre como o desenho se aproxima da literatura. Na sequência, discorremos sobre o diálogo entre as discursividades artísticas em contato com a literatura, particularmente a imagem-texto da obra paterniana.

Analisamos também os vazios deixados pela narrativa de Paterno para que o leitor perceba/formule sentidos possíveis sobre questões literárias e sociais como identidade e preconceito. Dentre outros autores, utilizamos como arcabouço teórico as postulações de Baumgarten (1993), Adorno (2008) e Bakhtin (2014) sobre as relações estéticas dentro da obra artístico-literária. Valemo-nos, ainda, das concepções de Nelly Novaes Coelho (2000) e Fanny Abramovich (1997) sobre ilustração e imagem, visando mostrar suas

aproximações e afastamentos com a obra analisada.

RELAÇÕES ESTÉTICAS E HISTÓRIA

A palavra “estética” teve origem no grego *aesthetikós*, *aisthésis* e faz referência às sensações provocadas por determinada arte. Contudo, a estética enquanto teoria e fazer científico surgiu com Alexander G. Baumgarten no século XVIII, afirmando que ela é “a arte de pensar o belo [...] a ciência do conhecimento sensitivo” (BAUMGARTEN, 1993, p.93). Vista na época como algo menor entre algumas vertentes filosóficas, a estética proposta por Baumgarten propõe a percepção das artes como algo representado em sua perfeição, livre de utilitarismo.

Já a interrelação estética entre literatura e outras artes surgiu na pré-história com a arte rupestre em que é possível perceber a comunicação e a ideia de dança e som. Mais tarde, essa relação foi amplificada no gênero tragédia, que envolvia a narrativa, a lírica e a música. Com a conquista do Império Romano, houve a aproximação entre peças teatrais e cantigas, conferindo-lhes características próximas como se fossem pequenas óperas. Inclui-se, junto a essas manifestações artístico-literárias, as chamadas pantomimas.

Na Idade Média desenvolveram-se os teatros populares e os dramas litúrgicos que continham a união de dança, música e instrumentos musicais. Esses teatros eram acompanhados pelos Menestréis — cantores independentes — que recitavam poesias e canções à nobreza.

Já na Renascença, apesar da expansão do teatro, os humanistas dedicavam-se a expor muito mais as obras em textos — literatura — em detrimento a outros tipos de arte. A reunião teatro e música teve seu apogeu com a rainha Elizabeth, na Inglaterra, e as peças de Shakespeare. A partir das peças shakespearianas, o teatro tornou-se objeto de discussão sobre aspectos sociais e também de autoconhecimento, passando por períodos literários e artísticos como o Romantismo, em que a encenação e a obra literária tomaram, a exemplo da Revolução Francesa, ares de liberdade e novas formas de representação do patriotismo. Perpassa, ainda, por análise social, investigações científicas do Realismo e do Naturalismo, em que música e a literatura possuíam um contato mais objetivo/realista.

O surgimento das vanguardas do século XX trouxe consigo uma maior associação de sons, ruídos, gritos, seja nas obras plásticas ou na literatura. Evidenciando a subjetividade humana, bem como a arte como experimento, as vanguardas associaram ao corpus de seu objeto artístico outras formas, como, por exemplo, o desenho como linguagem e ferramenta de expressividade. Assim, muito mais que uma simples forma diferente de

tratar a narratividade, a relação entre literatura e desenho mostra uma forma de desierarquizar as artes; mostra uma forma diferente de concepção do que é canônico dentro do espaço artístico literário.

A NARRATIVIDADE IMAGÉTICA EM *A COR DA VIDA*

Em origem, o principal recurso utilizado pela literatura são as palavras enquanto objeto estético passível de observação e produção de sentidos. Os estudos literários valem-se de diferentes formas para garantir a análise em termos sincrônicos da obra. Utilizam conceitos e aspectos como: narrador, tempo, foco narrativo, personagem, clímax, espaço e descrição baseada em imagens. A obra literária pode dialogar tanto consigo mesma quanto com aspectos sociais e, ainda — e por que não? —, outras áreas do conhecimento por meio de intertextualidade ou da metalinguagem.

Em se tratando de literatura-imagem, a obra parece questionar o que se tem como estabelecido dentro da crítica literária. Também instiga o pensamento sobre o que é valorizado pelo cânone literário, enquanto discute o que é consumido como arte, ou seja, a relação feita entre literatura e outras artes é uma provocação à reflexão do que se tem valorizado como canônico na atualidade. Envolve entretenimento, cultura, conhecimento e visa a analisar tais objetos como material a ser valorizado pela crítica literária e artística sincrônica e diacronicamente. Podemos dizer, portanto que o

[...] cânone funciona como um antagonista privilegiado, que em certa medida é condição de possibilidade da articulação centro versus margem. Note-se, contudo, a ironia patente: críticos das mais diversas linhagens defendem a inclusão de novas vozes em nome de um princípio de diferença. No entanto, [...] a crítica ao cânone literário encontra-se ela mesma amparada em um cânone teórico, muito mais restrito e inescapável que ele, que pelo menos tem vários séculos atrás de si (DURÃO, 2014, p.616).

A afirmação de Durão discute os parâmetros não só do texto literário, mas principalmente sobre quem está autorizado a atribuir a nomenclatura do que é (ou não) arte. Durão expõe o fato de que discutir o aceitável como cânone deveria iniciar, inclusive, pela teoria que propõe a problemática.

Assim, percebemos que a literatura-imagem perpassa pelas discussões do que é cânone ou marginal, pois vê e representa a sociedade em formas diversificadas, mas que são atuais conforme a demanda/procura, tanto

da apreciação, quanto da crítica para construir conceitos sobre o objeto analisado, uma vez que a literatura parte da complexidade e da contradição social, estética, cultural, cognoscente e/ou em relação à busca de si na narratividade.

A narrativa de Semíramis Paterno, *A cor da vida* (2008), concretiza esse aspecto dual da obra de imagem, pois, ao preferir a linguagem não-verbal, fornece a possibilidade

PARA QUE A CRIANÇA O USE... Oralizando essas histórias, um texto verbal, desenvolvendo algumas das situações apenas sugeridas [...] ampliando um detalhe proposto e daí refazendo o todo, de modo novo e pessoal... Criando uma história a partir de uma cena colocada [...] (ABRAMOVICH, 1997, p.32-33, destaques da autora).

Assim, *A cor da vida* permite que o leitor recrie a história de duas crianças e suas respectivas mães. As crianças são de características étnico-raciais e gêneros diferentes. Ele é um garotinho branco e aparentemente de classe social mais abastada. Ela é uma menina negra, filha de uma trabalhadora.

Ao se entrecruzarem na rua, as crianças se viram, soltam as mãos das mães e saem correndo juntas de mãos dadas, desaparecendo em busca de um lugar para brincar, sem se preocuparem com as consequências dessa ação. As mães distraídas nem percebem o sumiço de seus filhos. As crianças, que brincavam muito tranquilas, acabam adormecendo juntas de cansaço e se esquecendo de voltar às suas mães.

Quando notam que os filhos haviam desaparecido, as mães se assustam e culpam os filhos uma da outra. Enfrentam-se em uma discussão até perceberem que precisam esquecer as diferenças e procurar as crianças. As mães saem desesperadas e, ao mesmo tempo, largam tudo para trás, compras, material de trabalho, *status* e pose para descobrir onde os filhos estão.

Ao encontrarem as crianças, as mães se acalmam e, ao ver os filhos abraçados e adormecidos juntos, as mulheres ficam imensamente felizes e acolhem as crianças nos braços, sem se importarem se era seu filho ou não. Ambas parecem entender que a cor de cada um é o que menos importa, diante da cor da vida, que, entre outros, é o amor e o respeito ao próximo. Na experiência literária proposta pela obra fica explícito que uma narrativa pode levar a leituras múltiplas, mas também a uma certa materialidade literária que “é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significante (BAKHTIN, 2014, p.30) e, por intermédio dela, o leitor tem a

possibilidade de (re)construir e ampliar tais conceitos.

A OBRA QUE NARRA PELA IMAGEM

Ao observarmos a obra de Semíramis Paterno, percebemos que a narratividade sugere a terceira pessoa do plural, inferindo o reconto/formulação discursivo por parte do leitor. Este se insere na narratividade por meio das suas vivências, memórias e inferências ancoradas no histórico-social. Ao deparar-se com a narrativa de Paterno, o leitor, indiferente da idade ou escolaridade, tem a possibilidade de

buscar talvez no estético o momento de ruptura de transgressão, onde não haja falsas e tolas correspondências, mas descobertas de toda a sedução encoberta, da beleza e sabedoria a serem reveladas, de padrões que não são os dos chamados países desenvolvidos (ABRAMOVICH, 1997, p.41).

Isso significa que o leitor pode (res)significar o texto, mas também lhe atribuir sentidos enquanto amplia o que tem como experiência e cognição, ou seja, perceber na fruição das imagens os discursos que podem ou não endossar suas próprias ideologias ou, ainda, (des/re)construí-las.

A obra de Paterno evidencia um certo contraponto entre ilustração e texto imagético:

Em meio a essa efervescência criativa, multiplicam-se os livros de *poesia* e avulta o espaço que vem sendo ocupado pela *ilustração*, ou melhor, pela *imagem*, que se transforma em nova forma narrativa. A visualidade imagística (através dos desenhos, pinturas, colagens, montagem, fotografia, etc.) ganha igual (ou maior) importância do que o texto. Ou melhor, o “texto” passa a ser a *fusão de palavras e imagens* (ou narrativa-em-imagens, uma história-sem-texto) que desafia o olhar e a atenção criativa do leitor para a decodificação da leitura (COELHO, 2000b, p. 134, itálicos da autora).

A literatura-imagem produzida por Paterno aproxima leitor e obra em uma relação de coautoria e entrecruzamento de sentidos. Permite que os diferentes perfis de leitor se apropriem da história igualmente, indiferente do nível escolar ou idade, pois vale-se de uma ilustração que vai além da concretização da cena. Assim, a

Narração: tem como objetivo narrar, por meio de outra linguagem, uma ação, cena ou um outro fato mostrado pela linguagem verbal; o ponto alto desse tipo de função está nos livros em cuja construção utiliza apenas ilustração para contar uma história; [...]” (GREGORIN FILHO, p.23. In COENGA, 2010).

A obra de Paterno sobrepõe-se ao sentido de ilustração e se constitui por imagem, narrando a história, mas também expondo valores sócio-culturais, ideologias e sentimentos das personagens em um jogo de cores, gestos e expressões faciais e corporais que visam à compreensão do leitor, a sua participação no constructo textual. Torna-se, assim, uma obra com padrão dominante de valores porque

O livro de imagem não é um mero livrinho para crianças que não sabem ler. Segundo a experiência de cada um e das perguntas que cada leitor faz às imagens, ele pode se tornar o ponto de partida de muitas leituras, que podem significar um alargamento do campo de consciência: de nós mesmos, de nosso meio, de nossa cultura e do entrelaçamento da nossa com outras culturas, no tempo e no espaço (CAMARGO, *apud*, SPENGLER, p. 276, In BASEIO; COELHO; CUNHA; 2013).

A cor da vida (2008) convoca o leitor para a prática além do ver ou do observar o texto proposto, seja pelo prisma do crítico literário ou mesmo do leitor iniciante. Propõe uma relação de aproximação com o leitor em que este retira informações, mas também acrescenta as suas próprias experiências pelo processo de observação e inferência de sentidos, enquanto formula a narrativa verbal da obra. Isto porque

A percepção de uma imagem envolve a relação do leitor com ela, como ele a olha, pois o olhar compreende experiências vividas por aquele que olha. Perceber é um processo tão dinâmico que uma mesma imagem vista e compreendida por um observador pode ter seu sentido alterado, colocando uma outra imagem ao seu lado. A percepção de uma imagem depende de quem olha e do que está em seu entorno (BIAZETTO, p.78. In OLIVEIRA, 2008).

A linguagem não-verbal e/ou imagética presente na obra de Semíramis Paterno refere-se ao que está em contato com a visão e, ao mesmo tempo, com a imaginação e, por isso, pressupõe a recriação por parte do seu

receptor. Logo, temos a obra como função social, ou seja, o que

[...] se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (Jauss, 1994, p. 50, itálicos do autor).

A obra não só remete aos sentidos basilares do leitor, mas também possibilita a percepção de questões relevantes, podendo levar a fruição por parte deste leitor. Nesse sentido, não há diferenciação ou hierarquia entre autor e leitor, pois este reconstitui a obra a partir do que tem como experiência: “O leitor, por sua vez, é jogado num movimento em que o não dito toma uma importância muito maior do que o aparentemente contido no texto, pois cabe a ele ir construindo os significados insinuados pelo narrador” (PINTO, 2006, p. 133). Isso significa dizer que, enquanto segue o caminho da (re/des)construção narrativa, a (re/des)construção de sentidos apresenta-se igualmente fluida e dialógica.

O ENCONTRO DAS “ARTES” NA OBRA PATERNIANA

Antes mesmo que destaquemos a história, é necessário discutirmos os sentidos possíveis a partir do título da obra *A cor da vida*. Em uma primeira leitura, somos remetidos a questionar sobre quais aspectos da vida requerem uma cor e, em seguida, à origem étnico-racial dos personagens. Somos direcionados a pensar na questão do preconceito racial que as crianças retradas na narrativa evidenciam, mas que, no contexto da mesma narrativa, ambas não enaltecem o que as difere, ou seja, “as cores”. Nesse sentido, podemos perceber que a “autonomia da arte, e consequentemente a da literatura, é o resultado de um processo de emancipação em relação à realidade” (BOTTON, 2014, p.73).

À medida que adentramos a obra, podemos perceber outras significações para a palavra “cor” e, principalmente, para a linguagem corporal das personagens, além de sua ambientação. Já pela capa, temos um vislumbre do que encontraremos no decorrer da história. Aqui, as cores contrastantes são o branco e o vermelho. Apesar de em alguns lugares do mundo, como no Japão, China e Índia, o branco ser associado ao luto, no Brasil, o branco lembra calma, frescor. Em uma lógica social, torna-se uma cor positiva porque remete à paz e à rendição. Os vestidos de noiva tradicionalmente são brancos, assim como as roupas sacramentais de algumas religiões como cristianismo e o candomblé. Sua função é

geralmente assinalar a pureza ou interligar-se espiritualmente a algo ou alguém.

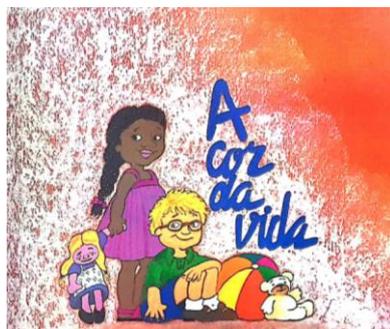


Figura 1 – Capa do livro *A cor da vida*, de Semíramis Paterno.

A capa faz alusão a essa pureza, simbolizante da presença feminina da garotinha, mas é sugestiva também da pureza enquanto infância das duas crianças. A capa destaca também a cor branca que se move ao encontro da cor vermelha. Esta, representante do masculino, mas também, da coragem, da juventude que as crianças possuem:

O vermelho é uma cor masculina; isso se demonstra em múltiplos significados. Goethe chamava o vermelho de “rei de todas as cores” – não “rainha”. O vermelho é masculino como cor da força, da atividade e da agressividade. É o polo oposto ao passivo, delicado azul e ao inocente branco (HELLER, 2013, p.108).

Apesar da citação acima, Heller destaca a presença da feminilidade no vermelho escuro. Explica que a cor vermelha masculina “é o vermelho do sangue luminoso da carne; o vermelho feminino é vermelho escuro e simboliza o sangue da menstruação” (2013, p. 108). Na capa predomina o vermelho vibrante que, além de reafirmar o homem em protagonismo, remete ainda à criatividade tão natural aos infantes. O encontro das duas cores parece sugerir, entre outras coisas, a pureza da criatividade infantil, mas também o desejo de estar próximo ao diferente.

A posição das crianças também é algo a se observar. Em primeiro plano está o garoto. Em posição tranquila, sorridente. Veste uma camiseta verde, símbolo de esperança, mas também sabemos que “é a cor característica da burguesia” (HELLER, 2013, p. 207). O garoto parece trazer vários brinquedos consigo. A garota em pé, atrás do menino, em uma posição de alerta, com o cuidado de não se sentar, talvez descortine ou

destaque preconceitos arraigados em uma sociedade mais repressora: “menina não senta de qualquer forma”. Nesse sentido, a obra destaca e deixa espaço para a percepção do leitor da cultura patriarcal em que a mulher (desde a infância) precisa ter um comportamento diverso do homem.

A garota traz consigo apenas uma boneca que puxa pela mão como se fosse uma “amiguinha”, mas sem demonstrar-lhe muita atenção. A imagem da boneca salta ao olhos porque o seu biotipo é loiro. Percebemos, já pela capa, que a obra discute temas universais como a ideologia do “branqueamento”. A forma como a representatividade do negro é silenciada pelos brinquedos infantis e, assim, a ideologia de que a perfeição, a beleza e aceitação partem da imagem do branco. As duas crianças parecem posar para uma fotografia, pois ambas olham para a mesma direção.

Do mesmo modo que a capa, a primeira e a segunda páginas da obra trazem cores alegres e vibrantes. Porém, neste caso, mais significativo que as cores, destaca-se o retrato da agitação do dia-a-dia das pessoas que ali transitam e que é muito comum às grandes aglomerações citadinas. A discursividade imagética não é aleatória ou acidental. Por meio das escolhas de tais elementos, a obra parece querer discutir uma inquietação própria da atualidade e uma certa coisificação do humano, além das notáveis diferenças nas classes e nas formas de vida. Repete-se a cor verde na saia da mãe do menino, a mulher parece carregar sacolas de compras, usa uma bolsa e caminha segura entre as pessoas. Já na mãe da menina, percebemos a predominância do azul. Ela usa calça, uma sandália confortável e carrega apenas um livro ou pasta como se estivesse a caminho do trabalho ou do estudo:



Figura 2 – Páginas 4 e 5, respectivamente. O primeiro encontro das crianças.

O interessante é que as duas crianças parecem não alcançar as mãos de suas respectivas mães, ou ainda que as estejam soltando, como se o universo infantil e adulto estivessem distantes, não se encontrassem em muitos pontos ou momentos. Podemos observar que as páginas 4 e 5 estão

espelhadas e se unem para formar apenas uma imagem. Sugere-se, em vista disso, que a perspectiva pela qual se observa a realidade é importante, pois ambas formam apenas um quadro, uma cena e são parte da mesma história, do mesmo contexto, da mesma sociedade; são, portanto, iguais. A cena revela também – ainda que metaforicamente – a dependência da criança ao adulto, o pouco poder de escolha em seu processo emancipatório, pois os adultos são retratados até a cintura, deixando entrever, por meio de certos “vazios na narrativa”, que a criança está na parte inferior e é subjugado hierarquicamente, apesar de as atitudes dessas mesmas personagens, como se verá mais adiante, colocar em xeque a conduta e certos conceitos prontos dos adultos.

A cor predominante ao fundo de toda a obra é o amarelo-ocre e perpassa a ideia de que o acontecimento se deu em lugar nenhum, mas também pode ser em todo lugar. Isto se torna ainda mais significativo associado à discussão da obra: o preconceito, pois este não escolhe lugar ou ambiente para surgir e muitas vezes apresenta-se de forma dissimulada. O tom pastel dos planos de fundo revela, desse modo, as ações da obra.

Ao representar mundo adulto em contraste com a pouca autonomia infante e retratar uma conduta de duas crianças que desconsideram as barreiras sociais, a obra seleciona um tema universal e atual para discutir: o preconceito racial e de classe. Demonstra que o preconceito não nasce com o indivíduo, antes é condicionado a ele, seja por intermédio de palavras ou mesmo por ações ou reações, tanto do ambiente familiar, quanto da sociedade em geral.



Figura 3 - Páginas 10 e 11, respectivamente.

A reação das mães perante o desaparecimento dos filhos.

A obra discute aspectos importantes da vida humana como identidade e diferença. Propõe a discussão de que “diferença e identidade só são pensadas em relação a um referente que é também — e isso perverte a comparação — um dos termos da alternativa (GAGNEBIN, 1997, p.44). As

personagens não são apenas mulheres, tampouco apenas mães, e suas diferenças sociais e físicas não as afastam. O afastamento aqui é apenas uma ilusão ideológica.

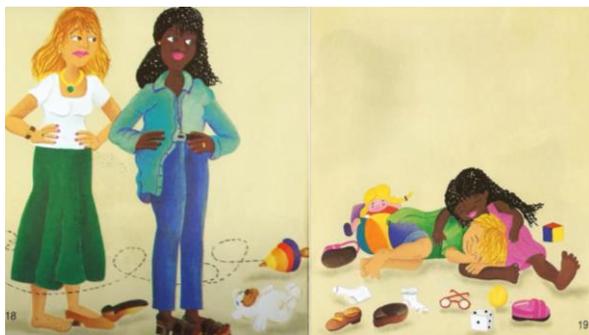
O que se destaca para o leitor é a defesa da construção de um novo *status quo* social: a igualdade por meio dos sentimentos infantis. Ao descobrirem o desaparecimento das crianças, indiferentemente da cor, as mães tem a mesma reação de susto e desespero:



Figura 4 - Páginas 12 e 13, respectivamente.
O embate das mães.

Novamente as ilustrações das duas mães são colocadas em espelho, ficando ainda mais evidente o contraste muitas vezes dissimulado na convivência social dos receptores. Expressam, ainda, a naturalidade reacional dos acontecimentos como, por exemplo, a boca entreaberta da mulher loira o lábio espesso da mulher negra, além das sobrancelhas arqueadas como se ambas culpassem o filho uma da outra pelo sumiço. Para além da mensagem projetada por inferência ao leitor, a narratividade trabalha com o espaço e tempo em sucessão de ações.

Fica gritante a preferência de Paterno, que escolhe personagens de biotipos diferentes para demonstrar que os comportamentos e dores são as mesmas em se tratando de filhos e afastá-los por questões ideológicas, além de contraproducente e desnecessário, aproxima-se da impossibilidade quando se trata de indivíduos que ainda não estão contaminados por preconceitos sociais. Os contornos da cena e as formas são realçadas para assegurar a expressividade dos sentimentos e dos pensamentos das personagens.



Figuras 5 - Páginas 18 e 19, respectivamente.
As mães reencontrando os filhos.

Enquanto as mães estão numa posição de passividade em relação à cena e com expressões de desconforto, as crianças estão entrelaçadas, em total harmonia, com sorrisos nos rostos. A inexistência de palavras promove o sentido de íntima aproximação entre pensamento construído e pensamento projetado. Autor e leitor não precisam de um texto verbal interligando-os. Dito de outra forma, o signo verbal é dispensável e desnecessário, pois em se tratando de perceber e aceitar o outro, as imagens falam por si só.

A imagem possui a carga de ampliar os significados porque reúne contrários e expõe o que as palavras não conseguem explicar. Podemos compreendê-la, portanto, como “uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários” (PAZ, 1982, p. 130).

A literatura-imagem, além da imaginação, provoca os sentidos, o estruturar e reestruturar do discurso e, logo, a sua refacção e aprimoramento, pois “a maneira própria de comunicação da imagem não é a transmissão conceitual. A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la” (PAZ, 1982, p. 137). A imagem é apenas sugestiva do discurso e não arbitrária quanto a ele. Permite espaço à subjetividade do leitor, para além do esclarecimento, aproxima-se da intuição/percepção detalhada do que é exposto.



Figura 6 - Página 23 da obra *A cor da vida*.
O reencontro com as crianças.

Na imagem acima, percebemos o caráter sugestivo desse discurso elaborado (ou a se elaborar), tanto nos pés descalços das crianças, que sugerem liberdade aos paradigmas e rituais sociais, quanto no fato das mães trocarem as crianças. Sugere também que algumas questões como o preconceito apenas as crianças são capazes de resolver com naturalidade, mas entre os adultos há muito a se fazer; ou, ainda, que a inocência infantil serve de exemplo para os adultos e que a verdadeira cor da vida é aquela que nos une: o amor e o respeito ao próximo. Aqui poderíamos até dizer que a obra torna-se de certa forma “utilitária”, ou seja, as imagens acabam forçosamente sendo utilizadas para demonstrar algo que já foi repisado desde o início da narrativa. Dito ainda de outro modo, a solução imagética encontrada foi a troca das crianças pelas mães, como se socialmente ambas tivessem, a partir de então, tomado toda a consciência de seus atos, atitudes ou preconceitos arraigados, o que, como sabemos, não é tão simples e banal quanto se quer fazer pensar.

A autora utiliza-se de contornos e cores nas imagens produzidas para perpassar a mensagem e levar o leitor-expectador a produzir sentidos, inclusive com as expressões faciais. Assim sendo, esses contornos funcionam como um recurso para substituir a linguagem verbal, buscando marcar certa representação crítica. Devemos ponderar novamente, a respeito dessa opção, que as escolhas podem também gerar o efeito contrário, ou seja, se as imagens tornarem-se apenas um pretexto para marcar e denunciar certas diferenças sociais próprias de nossa sociedade ocidental, elas podem tornar-se utilitárias. Afirmamos isso porque entendemos que o valor da obra de arte

[...] está em certas *desigualdades* de mesmo sentido ou de

mesma tendência, que revelam ao mesmo tempo, em uma figura, uma cena ou uma paisagem, a *facilidade*, as vontades, as *exigências*, o poder de transposição e de reconstituição de *alguém*. Nada disso pode ser encontrado nas *coisas*; e não haverá nunca o mesmo em dois indivíduos diferentes. (VALERY, 2003, p.140-141, itálicos do autor)

Paterno constrói uma narrativa que oscila sob o prisma de que um dos valores da arte é o reconhecimento de que há outros sentidos a serem considerados, mas ao mesmo tempo acaba “pesando a mão” na tentativa de inculcar certos posicionamentos sociais ao seu possível leitor. Um dos caminhos escolhidos pela autora é certamente a ativação dos nossos sentidos primários. Dito de outra forma, a obra paterniana reconstitui algo ou alguém que parece estar ao nosso entorno. Ela acaba colocando em discussão, e até questionando, certo modo de constituição da obra literária enquanto arte somente da palavra, propondo outras configurações para a narratividade e para a leitura, por meio do encontro sem desvios com a arte imagética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Paterno, corpus desse apanhado de reflexões, promove a possibilidade de leitura e recriação da narrativa. Isso significa dizer que a decodificação verbal, sempre colocada como essencial para qualquer etapa de leitura em primeiro plano, seria talvez até um limitante, porque a opção de obra-imagem provoca “o olhar como agente principal na estruturação do mundo interior da criança em relação ao mundo exterior que ela está descobrindo” (COELHO, 2000a, p.197). Em outras palavras, por meio do visual, o leitor (re)constrói não só a narrativa ficcional, como também a própria criticidade e reflexão, ainda que a partir da visão entregue ou delimitada pelo ficcionista-ilustrador.

A inexistência do signo verbal, além de perspectivar a leitura, a torna dinâmica e abrangente. Em *A cor da vida*, o leitor, por mais que queira, poderá não reproduzir a narrativa em toda sua inteireza ao recontar a história, mas certamente estará diante de uma série de questões que lhe são comuns na contemporaneidade. Cabe a este, nesse sentido, trazer para si o protagonismo de, ao ter contato com a obra paterniana, tornar-se capaz de decidir e reagir aos fatos que lhe são apresentados, podendo tornar-se capaz (com suas atitudes), inclusive, de influenciar outros sujeitos.

Muito longe de ser apenas uma história para crianças, certamente o enredo deixa diversas reflexões também ao leitor adulto, principalmente a convicção da necessidade de se observar e valer-se da naturalidade infantil

para modificar suas atitudes mais mesquinhas e/ou preconceituosas.

Dos efeitos passíveis e/ou possíveis de serem produzidos pela obra, ao público adulto, criança ou jovem fica a advertência de aceitação ao outro, indiferente de suas características físicas ou sua realidade social. Seja pela forma ou pelo conteúdo, a obra paterniana evidencia e suplanta a concepção bastante propagandeada de que literatura se faz apenas com a escrita e destaca o mundo imagético como crucial para a sobrevivência ou sustentação literária do mesmo modo que a contação de histórias pressupõe “uma voz familiar – a do contador de história – que serve de mediador entre a situação narrada e o leitor” (COELHO, 2000a, p. 104-105), seja uma criança que ainda não foi alfabetizada ou um adulto a instigar-lhe o gosto pela literatura.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1997.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana, COELHO, Nelly Novaes; CUNHA, Maria Zilda da; (Org.) *Tecendo Literatura: entre vozes e olhares*. 1. Ed. São Paulo, 2013.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética. A lógica da arte e do poema*. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BOTTON, Alexandre Mariotto. *Metodicamente sem método: procedimentos de leitura imanente em Notas de leitura de Theodor W. Adorno*. Campinas, SP. 2014.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000a.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000b.

COENGA, Rosemar. *Leitura e literatura infanto-juvenil: redes de sentido*. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato, 2010.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Variações sobre os equívocos do debate do Cânone*. Remate de Males. Campinas-SP, (34.2): pp. 613-623, Jul./Dez. 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Biblioteca Pierre Menard. 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. Brasiliense.1987.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores*. Editora: Gustavo Gilli, São Paulo. 2000.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v. 36).

OLIVEIRA, Leda. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. (Org.) Leda de Oliveira. —São Paulo: DCL, 2008.

PATERNNO, Semíramis. *A Cor da vida*. Belo Horizonte, MG: Lê, 2008.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PINTO, Aroldo José Abreu. *A crônica de Ricardo Ramos*. Garça: Editora FAEF; Assis/SP: ANEP, 2006.

VALERY, Paul. *Degas, dança e desenho*. 1. São Paulo: Cosac Naify. 2003.

Data de recebimento: 10 jul. 2022

Data de aprovação: 10 set. 2022