
**DOS DOIS JEITOS DESSE ADEUS É QUE A GENTE
INVENTA A VIDA: REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS
DA MORTE NA LITERATURA INFANTIL**

In the two ways of this farewell, we invent life:
imagery representations of death in children's literature

Valter Henrique de Castro Fritsch ¹

RESUMO: O presente artigo analisa livros ilustrados voltados para crianças para entender como esse tipo de obra literária aborda um assunto delicado e frequentemente evitado na infância – a morte. A partir da leitura das obras *Fiapo de Trapo* (1991) de Ana Maria Machado, com ilustrações de Cris Eich, e *Pode chorar coração, mas fique inteiro* (2021) de Glenn Ringtved, com ilustrações de Charlotte Pardi, busco realizar uma análise do diálogo promovido entre o texto e as imagens em uma dimensão simbólica, a partir da perspectiva dos estudos do imaginário. Trata-se de um olhar sobre esses livros ilustrados para além das questões que atravessam a leitura de imagens, tais como composição, enquadramento, planos e cores. O objetivo deste artigo é a leitura das imagens em uma dimensão simbólica, trazendo para o debate possibilidades interpretativas que ultrapassam o plano da materialidade da imagem e que repousam no terreno dos conteúdos simbólicos e arquetípicos e como esses podem se relacionar com seus leitores.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil; Livro ilustrado; Estudos do imaginário; Morte.

ABSTRACT: This paper analyzes picture books aimed at children to understand how this type of literary work addresses a delicate subject often avoided in childhood – death. From the reading of the books *Fiapo de Trapo* (1991) by Ana M. Machado, illustrated by Cris Eich, and *Pode chorar coração, mas fique inteiro* (2021) by Glenn Ringtved, illustrated by Charlotte Pardi, I seek to carry out an analysis of the dialogue promoted between text and images in a symbolic dimension, from the perspective of the studies of the imaginary. It is a look at these picture books beyond the issues that cross the reading of images, such as composition, framing, planes, and colors. The aim of this article is to read the images in a symbolic dimension, bringing to the debate interpretive possibilities that go beyond the plane of the materiality of the image and that rest on the field of symbolic and archetypal contents and how these can relate to their readers.

KEYWORDS: Children's literature; Picture books; Studies of the imaginary; Death.

¹ Professor do Instituto de Letras e Artes (ILA) da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras - Área de Concentração em História da Literatura (FURG). Membro do GT – Leitura e Literatura Infantil e Juvenil da ANPOLL. Possui Graduação em Letras Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestrado e Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS). Realizou estágio de pós-doutoramento no PPG Letras da UFRGS com pesquisa acerca do Romance de Fantasia, sob supervisão da Profa. Dra. Regina Zilberman.

A morte deveria ser assim:
um céu que pouco a pouco anoitecesse
e a gente nem soubesse que era o fim...
Mario Quintana, *Este Quarto*, 2005

Em uma entrevista para o especial *Sangue Latino* no Canal Brasil, em 2015², a poeta portuguesa Matilde Campilho narra o momento em que, ainda na infância, teve o seu primeiro contato com as artes visuais. Ela conta que estava com a família em Londres e que em uma manhã decidiu que iria sozinha visitar alguns museus. Ao chegar a uma sala de exposição, a poeta se deparou com uma pintura gigantesca que tomava conta de toda a parede da sala. O impacto que aquela obra teve sobre Matilde foi algo que ela narra como “uma bofetada de beleza e espanto” que fizeram com que seus joelhos perdessem as forças por um instante.

Podemos tomar a experiência de Matilde Campilho para iniciarmos uma reflexão sobre o impacto que as artes visuais podem ter sobre nós, especialmente quando desenvolvemos um olhar sensível para elas. A leitura de imagens é uma ferramenta fundamental para o mundo no qual vivemos, pois elas nos chegam todos os dias, carregando informações e códigos que exigem serem interpretados a todo momento. Somos invadidos constantemente por campanhas publicitárias, imagens televisivas, fotografias e memes gerados a cada minuto nas redes sociais. Estamos imersos em um mundo de imagens e, portanto, é importante termos acesso a saberes que nos possibilitem ler as imagens do mundo de forma proficiente e funcional, para que possamos ter um pensamento crítico sobre as informações visuais que chegam até nós.

A literatura infantil tem proporcionado, especialmente a partir da década de 1970, uma aproximação bastante salutar entre a arte da escrita e as artes visuais, criando um diálogo bastante profícuo que pode auxiliar os pequenos leitores a desenvolver um olhar sensível para as palavras e as imagens, trazendo para o plano concreto as abstrações que não poderiam ser alcançadas apenas com o texto escrito. A professora e pesquisadora Nelly Novaes Coelho chama atenção à importância deste tipo de objeto simbólico na infância.

Daí a importância do livro de gravuras ou das histórias em quadrinhos durante a infância – fase em que o cérebro ainda é pobre de experiências e não dispõe do repertório indispensável à decodificação da linguagem escrita. Literária ou não, a palavra escrita é, por natureza, simbólica e abstrata: remete para representações mentais que exigem vivências ou experiências

² A entrevista completa pode ser vista no canal Nepomuceno Filmes <https://www.youtube.com/watch?v=VldpHiRir4c>

anteriores, para serem compreendidas ou decodificadas. Assim, um texto que pode parecer banal ou fácil para o adulto, na verdade pode representar para a criança um emaranhado de palavras a desafiar sua percepção imatura e incapaz de abstrações. (COELHO, 2000, p. 196)

Claro que aqui não me refiro a uma função pedagógica e utilitária da literatura infantil, mas, sim, como Zilberman nos alerta em seu livro *A literatura infantil na escola* (2011), ao uso da literatura como um instrumento, um meio para despertar para o sensível através das funções de literariedade da linguagem aqui aliadas às imagens, não mais em seu aspecto cotidiano, mas elevadas ao patamar da arte. Ainda, como Peter Hunt (2010) adverte, há uma diferença entre o livro com ilustrações e o livro ilustrado, pois neste último as ilustrações fazem parte do texto a ser decodificado, pois são um texto imagético, que também precisa ser lido, apreciado e interpretado. O livro ilustrado, ao combinar texto e imagem na produção de sentidos narrativos e simbólicos, é uma das grandes contribuições para a educação da arte na infância e pode ser comparado a outra arte que mescla as palavras literárias com as imagens – o teatro – como ressaltam Salisbury e Styles.

Os melhores livros ilustrados tornam-se pequenas galerias de arte atemporais em nossas casas – uma mistura de conceito, arte, design e produção, que gera prazer e estimula a imaginação de crianças e adultos. Talvez seja uma analogia mais apropriada compará-los a uma pequena produção teatral: ela reconhece a fusão de imagem e palavra, que é fundamental para a experiência do livro ilustrado, identificando o que Barbara Bader se refere no livro *American Picture Books: From Noah's Ark to the Beast Within* (MacMillan, 1976) como “o drama da página virada”. (SALISBURY & STYLES, 2012, p.50)

Neste artigo, lanço um olhar sobre o livro ilustrado voltado para crianças para entender como esse tipo de obra literária aborda um assunto delicado e frequentemente evitado na infância – a morte. A partir da leitura das obras *Fiapo de Trapo* (1991)³ de Ana Maria Machado, com ilustrações de Cris Eich, e *Pode chorar coração, mas fique inteiro* (2021) de Glenn Ringtved, com ilustrações de Charlotte Pardi, busco realizar uma análise do diálogo promovido entre o texto e as imagens em uma dimensão simbólica, a partir da perspectiva dos estudos do imaginário. Trata-se de um olhar sobre o livro ilustrado para além das questões que atravessam a leitura de imagens, tais como composição, enquadramento, planos e cores. O objetivo deste artigo é a leitura das imagens

³ Ano de publicação. A edição usada nesse artigo é a 11ª reimpressão de 2019.

em uma dimensão simbólica, trazendo para o debate possibilidades interpretativas que ultrapassam o plano da materialidade da imagem e que repousam no terreno dos conteúdos simbólicos e arquetípicos e como esses podem se relacionar com seus leitores.

Mario Quintana, na epígrafe que abre este trabalho, com a delicadeza de sua poesia, evoca o tema da morte. Ao desejar que ela fosse como um anoitecer em que o fim chegasse de forma despercebida, o poeta olha para o caráter da impermanência da vida com certa melancolia, que nos impacta pelo lirismo das imagens por ele tecidas. O que a poesia de Quintana traz de uma maneira aparentemente suave é um assunto que geralmente é evitado no terreno da infância, a não ser quando se torna necessário ou evidente. Contudo, a morte é parte da vida e deve ser observada com naturalidade. A questão, acredito, é que a maioria dos adultos evita pensar na finitude da vida e, como não elaboraram essa questão para si mesmos, eles têm dificuldades de apresentar esse conceito para as crianças. A literatura infantil pode auxiliar na sensibilização de tais temas, como lembra o escritor e ilustrador Sunkyung Cho, quando da publicação de seu livro *Blue Bird* (2009),

A individualidade existe com base na idade, no gênero e na experiência, mas, como seres humanos também possuímos algumas formas de homogeneidade emocional. Além disso, apesar desse trabalho tratar de um tema pessoal, ele possui um apelo universal porque aborda todas as emoções básicas que todos os seres humanos dividem. Eu não acho fácil explicar essas questões complexas para as crianças, mas elas são bem capazes de experimentar uma matriz de emoções humanas universais. Elas podem não ter experiência de vida, mas também podem participar e compartilhar dessas complexidades de emoções, se nós as respeitarmos como semelhantes que podem pensar e raciocinar. (CHO, Apud SALLISBURY & STYLES, 2012, p.123)

Nesse cenário, a literatura infantil tem oferecido bons textos – narrativos e imagéticos – que podem servir como um instrumento de sensibilização para o tema da morte. As obras aqui estudadas lançam um olhar bastante sensível sobre o tema, apresentando o caráter de impermanência da vida com textos e imagens que podem ser lidos a partir de suas composições gráficas e narrativas, mas que também podem ser interpretados pela dimensão simbólica que oferecem. Para realizar uma leitura que ultrapasse o campo da materialidade das imagens, farei uso dos estudos do imaginário de Gilbert Durand e das noções de símbolos e arquetípicos tais como apresentadas pela psicologia analítica de Carl Gustav Jung.

A leitura de um livro ilustrado é produto de nossas próprias construções e conceitos e vai depender muito das ferramentas que usamos em

sua abordagem. Podemos pensar em termos da materialidade de uma imagem, quando avaliamos a representação, em seu sentido mais evidente, as cores utilizadas pelo artista, os planos e enquadramentos, a distribuição gráfica entre imagem e texto, o tipo e o tamanho do papel, entre outros. Há uma gama de possibilidades dentro deste campo que analisa a ilustração a partir do que ela é, contudo há também a possibilidade da leitura do que essa imagem poderia ser, e é esse o terreno da análise simbólica. Construções simbólicas devem ser observadas com atenção refinada. É importante atentar para a imagem no contexto em que ela aparece, evitando o risco de simplificar as análises abrindo dicionários de símbolos que fornecem possibilidades de definições para a imagem investigada. Devemos antes considerar onde a imagem está inserida, sentir o texto literário que a contém, decidir se o que vemos é um padrão simbólico, ou apenas uma imagem comum, e selecionar uma possibilidade de significado no contexto que contemplamos.

O estudo dos padrões simbólicos revelados pelas imagens é o ponto principal a ser considerado nos estudos do imaginário, que edificam suas bases epistemológicas a partir da análise dos mitos. Segundo Lévi-Strauss, a imagem mítica tem a mesma origem que a música, ambas nascem dentro da linguagem, (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 23) embora se refiram diferentemente ao mundo – a música centrada na dimensão da sonoridade, e o mito centrado na dimensão do sentido. Lévi-Strauss também nos lembra que tanto o som quanto o significado encontram-se profundamente ligados à estrutura da linguagem. Assim como o conteúdo de uma canção, que pode ser dividida em partes menores, como são as notas musicais, as narrativas míticas também podem ser divididas em partes segmentares que Lévi-Strauss chama de mitemas. O mitema é a parte essencial do mito, aquele que se vincula à criação através do arranjo com outros mitemas, como podemos fazer ao compor músicas com as mesmas notas arranjadas em uma disposição diferente. Strauss também afirma que esses mitemas podem despertar no homem alguns sentimentos que não são conhecidos por ele, como conteúdos arquetípicos que revelam algo aparentemente desconhecido. No tipo de análise que realizo neste artigo, é importante examinar que sentimentos são esses.

Gilbert Durand se dedicou ao caráter antropológico das imagens simbólicas dos mitos para entender as partes menores dos mitemas, ou as partes menores de uma narrativa simbólica ou fictícia. Seus estudos contam com signos, símbolos, ícones, arquétipos, figuras, imagens e ídolos. Durand explora tais modalidades em seu livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, no qual elabora alguns esquemas que organizam as imagens geradas pela humanidade em qualquer cultura do mundo. Os estudos sobre as imagens simbólicas tiveram um caráter de refinamento estrutural, com o advento das teorias de Durand. Para ele, o estudo das imagens depende mais dos padrões culturais e simbólicos de uma determinada sociedade do que de sua linguagem – embora também destaque a importância dos estudos junguianos sobre o

inconsciente, que ajudaram Durand a traçar sua divisão estrutural das imagens arquetípicas produzidas por construções simbólicas. Ele diz que,

Esta semântica das imagens conduz, no entanto, a uma segunda consequência. Com efeito, ao adotar uma tal posição invertem-se os hábitos correntes da psicologia clássica que eram ou decalcar a imaginação sobre o desenvolvimento descritivo de todo o pensamento ou estudar a imaginação através da óptica do pensamento retificado, do pensamento lógico. Ora, rejeitar para o imaginário o primeiro princípio saussuriano do arbitrário do signo implica a rejeição do segundo princípio, que é o da "linearidade do significante" O símbolo não sendo já de natureza linguística deixa de se desenvolver numa só dimensão. As motivações que ordenam os símbolos não apenas já não formam longas cadeias de razões, mas nem sequer cadeias. A explicação linear do tipo dedução lógica ou narrativa introspectiva já não basta para o estudo das motivações simbólicas. (DURAND, 2002, p.32)

Gilbert Durand propõe um esquema de divisão de imagens arquetípicas, dispostas dentro do que ele chama de "ordem do imaginário". Para ele, há imagens espalhadas pelo globo que provocam narrativas semelhantes, ou mesmo que se organizam dentro de esquemas semelhantes que revelam suas raízes arquetípicas. Entre esses arquétipos temos as imagens da donzela guerreira, dos amantes que não podem ficar juntos, ou de irmãos inimigos, por exemplo. Essas imagens são difundidas no mundo através das diferentes lendas, mitos e literaturas de diferentes culturas. Tais arquétipos foram previamente estudados e explorados por Carl Gustav Jung, cujas teorias inspiraram Durand, muito embora seus conceitos sobre o tema arquétipo sejam distintos.

Para Jung, o termo arquétipo "aplica-se apenas indiretamente às representações coletivas, pois designa apenas os conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos à elaboração consciente e são, portanto, um dado imediato da experiência psíquica" (JUNG, 2008, p.5). Jung acredita que o arquétipo é mais do que apenas uma imagem arcaica compartilhada entre diversas culturas. É uma ponte que liga os dois lados da consciência humana. É nesse ponto que as teorias de Durand vão ao encontro da visão junguiana das imagens. Ambos os estudiosos veem dois aspectos na consciência. O primeiro diz respeito ao acesso direto que temos aos conteúdos do mundo, no qual nos sentimos como se compreendêssemos os processos do mundo; ele nos é apresentado como uma percepção ou um sentimento. A segunda instância é a indireta, na qual por algum motivo o conteúdo do mundo não pode se apresentar à nossa mente consciente, então se transforma em imagens que são elaboradas dentro de estruturas arquetípicas. É mais fácil exemplificar do que explicar: se você pedir para algumas pessoas imaginarem uma árvore, um cachorro ou uma

casa, levando em conta as diferenças na experiência individual, as pessoas imaginarão uma árvore, um cachorro ou uma casa (mesmo que sejam árvores, cachorros e casas diferentes). No entanto, se você pedir às pessoas que imaginem o amor, ou a morte, o objeto está ausente no mundo, então a pessoa deve fornecer uma imagem através de sua consciência indireta. Sendo o objeto ausente, ele é representado por uma imagem, e isso é um padrão simbólico.

Assim, a imaginação simbólica pertence ao mundo da consciência indireta e é habitada por padrões arquetípicos. O símbolo é, nesse sentido, uma forma de representar coisas abstratas ou difíceis de perceber, como o ódio, a paixão ou a alma. Durand aponta que o símbolo é arbitrário, pois não é dirigido pelas regras do signo. Embora o significante se apresente sempre no plano concreto, o significado está aberto a tantas interpretações quantas se possa oferecer. O elemento fogo, por exemplo, tem um significante fácil de apreender, mas pode simbolizar várias coisas, em diferentes circunstâncias.

Para organizar os padrões simbólicos fornecidos por lendas e mitos, Durand desenvolveu um esquema dividindo o imaginário em duas constelações de imagens – o esquema imaginário diurno e o noturno. O aspecto diurno do imaginário é antitético. Relaciona-se com as imagens que remetem à batalha da luz contra a sombra e do bem contra o mal. Durand explica: “Semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem escuridão. O inverso, porém, não é verdadeiro, a noite tendo uma existência simbólica autônoma” (DURAND, 2002, p 66). As imagens que pertencem ao aspecto diurno do imaginário vinculam-se a um maniqueísmo que coordena e organiza os padrões arquetípicos de narrativas como a jornada do herói, o resgate da donzela, ou mesmo o embate entre os poderes da luz contra os poderes das sombras. Por outro lado, o aspecto noturno do imaginário está vinculado à personificação de Eros, ao aconchego da noite, aos poderes da Deusa tríplice e à relevância das imagens do sagrado feminino.

Em seus estudos antropológicos das imagens simbólicas, Durand cria uma espécie de estruturalismo figurativo, cujos esquemas abordam os estudos das narrativas por meio de uma hermenêutica do símbolo. Tais estudos estão empenhados na exploração dos campos simbólicos, contemplando o exame das imagens que formam os mitos, contos de fadas, narrativas folclóricas e, para os propósitos deste texto, também a literatura. A forma como Durand organiza os padrões arquetípicos é uma tentativa de alcançar um modelo perfeito, onde todas as imagens espalhadas pelo globo seriam estruturadas. Ela está ligada ao modo como todos os teóricos estruturalistas pensavam e estabeleceram suas ideias no clímax do estruturalismo dos anos 1960. Ruiz entende tal necessidade. De acordo com ele,

Todo significado se organiza numa rede de sentidos, dentro da qual se exprime de modo mais amplo e complexo. As palavras se organizam em frases, as frases em orações compostas, as orações

em parágrafos, os parágrafos em microrrelatos ou narrativas amplas que, por sua vez, constituem universos de sentido. Nessas unidades significativas, os objetos adquirem vida e o mundo se humaniza. Tudo aquilo que o ser humano vivencia, ele o faz inserido numa densa trama simbólica que ele mesmo tece como modo de compreender, penetrar e transformar a realidade. Não podemos pensar nada além do símbolo-logismo ou da mitificação racional. (Ruiz, 2003, p. 144)

Através de seus estudos antropológicos, Gilbert Durand estabelece esquemas importantes que funcionam como chaves para acessar a produção de imagens simbolicamente. Podemos dizer então que uma imagem simbólica é uma expressão do acesso indireto de nossas mentes, ou pelo menos um produto do inconsciente, ou uma imagem que une um conceito que é abstrato a um sentido no mundo. Também é interessante notar que em sua origem, a palavra símbolo está vinculada à ideia de ligar coisas que foram separadas. A palavra símbolo tem suas raízes na palavra grega *Symbolon*, que na Grécia Antiga significa reunir duas peças que foram separadas. Segundo Ruiz,

A origem do termo *symbolon* remete a um sentido sociológico. Os símbolos eram as metades de um objeto, repartidas entre duas partes, dois povos ou duas pessoas que se certificavam de que existia um pacto entre ambas; o povo, ou a pessoa que mostrava o *symbolon* e encaixava perfeitamente na outra metade era reconhecido como portador dos direitos previamente pactuados. *Symbolon* são as metades de um objeto, que significam a existência prévia de um pacto, contrato, tratado, contra-senha. Eles não têm o sentido em si mesmos, mas remetem a algo previamente acordado. Cada um deles, em separado, não tem valor real; o *symbolon* adquirirá seu sentido pleno quando as partes que estão separadas se juntarem (Ruiz, 2003, p. 132)

Assim, mesmo em sua origem, o termo símbolo refere-se à tarefa de conectar as coisas. No campo da análise literária, o símbolo também liga coisas que estão separadas umas das outras. Quando analisamos uma obra literária, há sempre uma profusão de imagens que estão ligadas às ideias do autor, à cultura do local onde a obra foi criada e à época em que o autor está inserido. As imagens de uma obra literária podem ou não ser um símbolo, dependendo da interpretação que delas se faz. Há uma coisa importante a ser levada em conta quando investigamos padrões simbólicos em um poema, um romance, uma peça ou mesmo um livro ilustrado – que é a relevância de uma determinada imagem para a compreensão de uma passagem, ou mesmo para a compreensão do construto como um todo. Se a natureza do símbolo é conectar significados, a

função do pesquisador que lida com padrões simbólicos é conectar a imagem destacada no objeto literário com possíveis significados. O pesquisador de padrões simbólicos fornecerá um elo que conecta a entidade artística fraturada com a quantidade de significados possíveis, investigando dentro da construção artística para reunir um significado possível a uma imagem simbólica. Quando o pesquisador atribui um significado a uma imagem, ele realiza uma espécie de junção simbólica. O símbolo deve estar aberto à interpretação, porque está ligado ao acesso indireto de nossas mentes – o lugar onde atribuímos significados a coisas que não podem encontrar seu lugar no mundo material concreto. De acordo com Jung,

Uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica algo mais do que seu significado óbvio e imediato. Tem um aspecto inconsciente mais amplo que nunca é precisamente definido ou totalmente explicado. Nem se pode esperar defini-lo ou explicá-lo. À medida que a mente explora o símbolo, ela é levada a ideias que estão além do alcance da razão. A roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um sol divino, mas neste ponto a razão deve admitir sua incompetência; o homem é incapaz de definir um ser divino. Quando, com todas as nossas limitações intelectuais, chamamos algo de divino, apenas lhe demos um nome, que pode ser baseado em um credo, mas nunca em evidências factuais. Como existem inúmeras coisas além do alcance da compreensão humana, usamos constantemente termos simbólicos para representar conceitos que não podemos definir ou compreender completamente. (Jung, 2008, p. 4)

Em palavras simples, Jung define a natureza dos símbolos conectando sua natureza a todas as imagens que podem fornecer mais significados do que sua implicação óbvia. É a partir destes conceitos sobre a dimensão simbólica que as imagens podem alcançar, que analisarei o tema da morte em livros ilustrados para crianças nas seções a seguir.

FIAPO DE TRAPO

Em *Fiapo de trapo*, Ana Maria Machado narra a história de um espantalho que foi construído por Dito Ferreira, que é referenciado algumas vezes como o patrão, por outros personagens. Na descrição do espantalho, há uma ênfase na escolha dos trajes do boneco “- Nunca vi coisa igual. O patrão caprichou de verdade. Vai botar no campo um espantalho com roupa de gente ir à festa na cidade”. (MACHADO, 2019, p.9)

A ênfase sobre as vestimentas do espantalho, que ainda compõem um

chapéu de veludo, uma gravata de seda, uma palha macia e aromatizada e um coração bordado em sua camisa cor-de-rosa, não são gratuitas. É interessante notar como, já no início do conto, a ideia da impermanência está impressa no subtexto da prosa poética de Ana Maria Machado. As roupas do espantalho, muito embora sejam de excelente qualidade, são roupas usadas e, portanto, já pertenceram a alguém. Provavelmente eram roupas do próprio Dito Ferreira, que construiu o boneco. Contudo, ao dar contornos tão elegantes ao espantalho, a autora acaba mostrando que mesmo o mais caro material e o mais bonito tecido, com a ação do tempo e das forças da natureza, acabam ficando puídos, até que uma intempérie mais forte os rasgue ou desmanche o trabalho empenhado em sua construção. É o que acontece no conto *Fiapo de trapo*.

Ainda é importante destacar que a autora humaniza o boneco ao dizer que, graças ao coração que tinha bordado em seu peito, o espantalho fora dotado da capacidade de sentir, o que o narrador da história assume ser um grande defeito para um boneco de palha. Como era capaz de sentir, o espantalho sofria com a solidão que seu trabalho lhe impingia, o que também ajuda a tecer o tom melancólico da narrativa.

As ilustrações de Cris Eich acompanham o tom lírico e melancólico da história, através da escolha de uma palheta de cores que tendem para tons suaves. A escolha da técnica da aquarela para as ilustrações também colabora muito para criação da ambientação do conto. Como os pigmentos são dissolvidos em água, a pintura das ilustrações depende de uma técnica apurada para alcançar os tons e subtons de cores que, entre as manchas aquosas e marcas de pincel, criam um tipo único de ilustração, que casa muito bem com a prosa poética que Ana Maria Machado escolheu para o conto. Contudo, o olhar que proponho para as ilustrações de Eich vai em outra direção: a maneira como a ilustradora consegue dar conta dos elementos simbólicos propostos pela escritora. Para tanto, faremos uma breve análise de uma das ilustrações da artista.



Fonte: Machado & Eich, 2019, p.13

Fiapo de trapo é a história da breve vida de um espantalho, que viveu o tempo que lhe foi dado sozinho em meio a uma plantação. Estar sozinho é o destino de qualquer espantalho, pois sua tarefa é afastar os animais indesejados das plantações. O ofício de um espantalho é um ofício solitário e já foi bastante retratado na literatura infantil, em histórias como *O Mágico de Oz* de Lyman Frank Baum, *O espantalho e seu criado* de Philip Pullman, ou na peça *As aventuras do Super-Espantalho contra o Dr. Corvo* de Ivo Bender. Portanto, há um aspecto simbólico que podemos tomar como ponto de partida e que é externalizado tanto pelo texto de Ana Maria Machado como pela ilustração de Cris Eich – a relação do espantalho com a solidão.

O narrador do texto enfatiza a solidão do espantalho ao dizer que ele desejava a companhia dos passarinhos, justamente os animais que ele deveria espantar. O tempo passa na história e com ele a esperança do espantalho de ter acesso à companhia de alguém. É nessa passagem do tempo e em todas as implicâncias que ela traz que a ilustração de Eich toca em elementos simbólicos importantes. Na pintura, o céu assume tons de amarelo, laranja, azul, violeta e, por fim, preto – uma conhecida técnica de aquarelistas para representar um dia que está chegando ao fim e uma noite que se aproxima. A passagem do tempo – tema central do conto – é simbolicamente representada no dia amarelo pálido que vai ficando para traz e na noite azulada e violeta que chega, apontando que em breve um momento mais escuro tomará conta de tudo – a noite chegará em sua plenitude.

Como dito anteriormente, em seu arranjo estrutural dos símbolos, Durand propõe dois regimes que dão conta de organizar as imagens que são antitéticas e representam um embate de forças opostas – o regime diurno – e as imagens que representam as forças conciliadoras que buscam unificar e harmonizar – o regime noturno. Cris Eich traz esse segundo modelo para o centro de sua pintura. A noite que se avizinha é um elemento simbólico importante, pois em muitas culturas ela é uma representação da morte. No entanto, não uma morte ameaçadora que causa medo, mas sim uma morte acolhedora e até desejada, que colocará fim ao sofrimento causado pela eterna solidão na qual vive o protagonista do conto. *O Livro dos Símbolos*, um precioso material sobre o estudo dos arquétipos organizado pela editora Taschen, aponta alguns, dentre os muitos significados simbólicos da noite.

Como um xale de fino rendado, a noite envolve o mundo no intervalo entre o crepúsculo e a alvorada. Com o silêncio que traz, além da recuperação e do hiato frio relativamente ao calor ardente e à luz do sol, a noite evoca a escuridão restauradora e o repouso, o obscurecimento da consciência comparada ao sol, que segue ao tumultuoso esplendor e esforço do dia (...) A noite simbolizou frequentemente a velhice usurpadora e a morte física, as luzes finais que escapam de uma vida. Desse modo ela pode ser antecipada com horror ou como uma bem-vinda libertação. (RONNBERG & MARTIN, 2012, p.98)

No caso do protagonista do conto de Ana Maria Machado, a morte parece ser bem-vinda, pois é ela que liberta o espantalho da solidão. Em uma espécie de abordagem que dialoga com a filosofia Zen oriental, ambas, Machado e Eich, criam uma simbiose de texto e imagem que apresentam a morte não como o consolo de uma continuidade metafísica da vida, mas sim como uma forma diferente de existir, a partir das partes do espantalho que foram espalhadas pela chuva e pelo vendaval. Na ilustração, o vento empurra o corpo do espantalho em direção à noite mais escura, uma clara referência simbólica do que está prestes a acontecer. O vento também é um elemento simbólico importante, pois é o ar em movimento, o símbolo do sopro da vida na tradição judaico-cristã. E é justamente o que ocorre com o espantalho – ao ser dilacerado pelo vento e ter as partes do seu corpo espalhadas pelo campo, ele encontra a felicidade de estar perto de outros seres. É em sua morte que o espantalho encontrará, mesmo que não consciente disso, a vida.

Do que sobrou por aí, foi tudo virando ninho, protegendo com carinho filhotes que iam nascer. Veludo em trapos, seda em farrapos, coração bordado em fiapos, maciezas boas de se aquecer. E hoje em dia sua palha misturada na terra ajuda a plantaço a crescer. Os trapos de sua seda, o seu forro e bom cheiro, farrapos de seu veludo se espalham desde o galinheiro até a mais alta árvore que tenha um ninho barbudo. E em cada ovo que nasce ali por aquele lugar, cada ninhada que se chega à procura de calor, em cada vida a brotar, em cada marca de amor, seu coração sobrevive num fiapinho de cor. (MACHADO, 2019, p.17)

É interessante que a proposta de Machado e Eich, que poderia ser vista como niilista e até mesmo desesperadora, ao colocar em xeque a possibilidade de uma vida feliz além da vida corpórea, acaba caminhando na direção contrária e até muito próxima do conceito Zen budista de bem-aventurança, que Sahn (2002) defende em *A Bússola do Zen*. A partir da dissolução da ideia de um “eu” fixo e imutável – a grande epifania do conto – há a mudança de paradigma do espantalho, que se liberta de uma vida que o aprisionava justamente no momento de sua morte. Como explica Sahn, “o que pensamos ser o nosso eu, não é nada mais do que uma coleção de pensamentos, sentimentos, percepções, impulsos e consciências que estão constantemente girando”. (SAHN, 2002, p. 64). A passagem da noção de um eu-fixado, para a noção de diluição e de tornar-se parte do todo, assumindo a vivência de um não-eu, é sem dúvida uma proposta ousada para o público infantil, quando pensamos na forma como o mercado editorial acolhe essas obras. Contudo, Machado e Eich são experientes artistas da palavra e da imagem e usam essa experiência para oferecer um conto sobre a morte com grande profundidade simbólica e filosófica.

PODE CHORAR CORAÇÃO, MAS FIQUE INTEIRO

Glenn Ringvet é um conhecido autor dinamarquês de literatura infantil, com uma extensa obra que contabiliza, até agora, quarenta livros destinados às crianças. Ainda não muito conhecido do público brasileiro, ele ganhou recentemente uma tradução, pelo também muito hábil Caetano W. Galindo, de uma de suas mais tocantes histórias – *Pode chorar coração, mas fique inteiro*. Nesta obra, Ringvet narra a história de um grupo de quatro crianças que estão na casa da avó e tentam distrair a Morte de várias formas para impedi-la de levar a senhora adoentada.

Se em *Fiapo de Trapo*, Ana Maria Machado se utiliza de uma metáfora para abordar o tema da impermanência, na obra de Ringvet a morte está representada de forma explícita – mais do que isso, ela é personificada e apresentada como um personagem, logo na abertura da narrativa.

Quatro crianças estavam sentadas em volta de uma mesa, em uma cozinha pequena. Dois meninos e suas irmãs mais novas. Na ponta da mesa estava uma figura assustadora, com uma capa preta. O rosto dela estava escondido pelo capuz, só aparecia um nariz pontudo. Lá fora, do lado da porta estava a foice. Era a Morte. (RINGTVED & PARDI, 2021, p. 4)

Ao colocar logo de saída a Morte sentada na cozinha acompanhada das crianças, Ringved já deixa claro que sua proposta, ao abordar o tema, será direta. A própria forma como ele e a ilustradora Charlotte Pardi escolheram representar a Morte – um ser com formas humanas vestindo uma capa preta e carregando uma foice – remete ao imaginário popular da figura do ceifador.



Fonte: Ringtved & Pardi, 2021, p. 5

Charlotte Pardi trabalhou com Ringvet na criação da obra, assinando

todas as ilustrações que compõem o livro. Ela é uma ilustradora dinamarquesa conhecida pelo seu trabalho com livros infantis e já teve suas obras expostas em grandes eventos, como a Feira do Livro de Bolonha e a Bienal de Bratislava. Em *Pode chorar coração, mas fique inteiro*, Pardi opta por usar cores desbotadas, em um primeiro momento, quando está narrando visualmente o texto de Ringvet. Na ilustração destacada, vemos que a escolha das cores e o próprio método de pintura – que não preenche todos os traços, como se as cores estivessem desaparecendo – é bastante simbólico e sensível ao tema abordado. A Morte está presente. Mais do que isso, ela está sentada com as crianças na cozinha e sabemos que não vai embora sem levar alguém, pois esse é o papel do arquétipo do ceifador, aqui representado de forma bastante explícita. Uma presença tão aterradora deixa as crianças cabisbaixas e tristes, como se a própria vida estivesse perdendo suas cores, que agora estão ausentes ou desbotadas.

Outra estratégia que a ilustradora utiliza é a forma como passa de tons escuros para tons acinzentados, especialmente no manto da Morte e em todos os objetos que a circundam. É como se a personagem Morte estivesse espalhando uma espécie de aura acinzentada que vai tomando conta dos objetos ao seu redor. Quando avançamos para além das questões dos tons de coloração e adentramos o campo da análise simbólica, a cor cinza tem um espectro de significados bastante interessante, como podemos observar.

O cinzento é uma mistura de preto e branco, mas também, como qualquer pessoa que possui uma caixa de aquarelas sabe, o resultado da mistura de quaisquer cores opostas: verde e vermelho, amarelo e violeta, azul e laranja (...) Provavelmente por associação ao cabeça grisalho, o cinzento representa a idade avançada e tudo que está associado a ela: retrospecção, inacção, estreitamento da libido – mas também a sabedoria e a serenidade. No simbolismo cristão é a cor do luto, do tempo ascético da quaresma, de humildade e da ressurreição dos mortos. (RONNBERG & MARTIN, 2012, p. 662)

Chevalier e Cheerbrant (2015, p.247) ainda acrescentam a essa definição simbólica do cinza o seu caráter de associação a um valor residual – “aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o sopro da vida.” Essa associação da cor ao simbolismo da morte dá um sentido mais profundo às ilustrações de Pardi, especialmente porque, em um segundo momento, a artista dará uma guinada visual na obra, alternando para cores vivas e vibrantes. Essa mudança no tom da narrativa visual ocorre quando a Morte resolve contar uma história para as crianças.



Fonte: Ringtved & Pardi, 2021, p. 17

Depois de ser interpelada pela estratégia das crianças, que envolvia servir várias xícaras de café para que ela se distraísse de seu objetivo, a Morte resolve contar uma história ao ser interrogada por uma das meninas.

- Dona Morte, por que nossa vovó tem que morrer, se ela é a pessoa que a gente mais ama no mundo?

Tem gente que diz que o coração da Morte é seco e preto como um pedaço de carvão. Mas não é verdade. Embaixo daquela capa, o coração dela é bem vermelho como o pôr do sol mais lindo do mundo, e o que faz ele bater é um amor imenso pela vida. (RINGTVED & PARDI, 2021, p. 10)

A estratégia de humanizar a morte dando a ela contornos e sentimentos humanos pode ser uma forma de aproximar do público leitor um conceito tão abstrato, que, como já mencionei, baseado na teoria de Durand, só pode ser acessado pela nossa consciência indireta. A Morte é uma personagem gentil que cede aos pedidos de espera das crianças e dá-lhes o tempo necessário para a elaboração do luto. Mais do que isso, ela auxilia os personagens a compreenderem a morte da avó, através da história que lhes narra.

A história trata de dois irmãos, o Sofrimento e o Desconsolo, que viviam uma vida triste em um vale cercado por montanhas aonde o sol nunca chegava. No alto das montanhas que circundavam o vale, viviam duas irmãs, a Alegria e a Risada, que tinham uma vida oposta à dos irmãos. Os irmãos e as irmãs acabam se conhecendo e se apaixonando. A personagem Morte enfatiza que eles descobriram que um não podia viver sem o outro e então acabam promovendo um casamento duplo da Alegria com o Sofrimento e do Desconsolo com a Risada. Na ilustração de Pardi, entendemos que o tom da história é diferente daquele vivido pelas personagens. As cores quentes envolvem o tom acinzentado do personagem masculino, em uma imagem em que tudo parece

estar iluminado e aquecido. Flores vermelhas circundam os personagens, remetendo a simbologias que aquecem como o fogo – um símbolo basilar do princípio da vida.

A Morte tem um objetivo claro com sua narrativa – mostrar às crianças que só conseguimos valorizar a alegria e a risada, porque conhecemos o sofrimento e o desconsolo. O mesmo ocorre com a vida, pois é justamente o fator da impermanência, o fato de sabermos que ela vai terminar, que a torna um bem tão precioso. O par morte e vida não é apresentado na obra em oposição, mas sim como um complemento. Morte e vida são uma coisa só, pois uma depende da existência da outra para que sejam compreendidas. E o que o autor e a ilustradora parecem propor, é que quando atingimos uma compreensão mais profunda sobre a morte, a vida se torna mais colorida e vibrante, mesmo nos momentos tristes, assim como na ilustração de Pardi.



Fonte: Ringtved & Pardi, 2021, p. 24-25

O tom da narrativa visual muda na cena em que as crianças vão ao encontro da avó. Os tons vibrantes estão no centro da narrativa visual e mesmo o manto da Morte, que antes criava uma aura acinzentada ao seu redor, muda para tons claros que se fundem à cortina e à janela do quarto. Esse é o momento de elaboração do luto, no qual a Morte deixa seu último conselho para as crianças.

Quando as crianças subiram até o quarto, a avó estava morta. A janela continuava aberta e as cortinas brancas balançavam com o vento. A morte estava ao pé da cama. Ela olhou para as crianças e disse:

- Pode chorar coração, mas fique inteiro.

Então desceu a escada e desapareceu. (RINGTVED & PARDI, 2021, p. 24)

É interessante perceber que, assim como em *Fiapo de Trapo*, o vento

se faz presente no momento da morte, como se fosse um sopro de vida – de uma nova vida – que na obra de Ringtved e Pardi alcança tons mais metafísicos do que os propostos por Ana Maria Machado, uma vez que a Morte claramente abre a janela e pede que a alma da avó voe através dela. É o vento também que, de uma forma simbólica, será a representação do afago da avó, como fica claro no desfecho da história. A proposta dos autores dinamarqueses parece bastante clara: ao humanizar a morte através de um texto sensível e ilustrações ricamente simbólicas, eles apresentam o caráter da impermanência da vida como indissociável do próprio ato de viver, pois é a finitude que dá um sentido mais vibrante à história de cada um.

PALAVRAS FINAIS QUE NA VERDADE NÃO TERMINAM

É impossível esgotar o tema da morte. Essa é uma temática que atravessa a literatura desde os tempos mais antigos, sem nunca propor respostas definitivas. Mesmo na literatura infantil, já são abundantes as obras que abordam o tema de forma a introduzir, problematizar, discutir ou sensibilizar para a questão da finitude da vida.

Uma das obras que traz essa questão como tema e da qual eu tomei um trecho para o título deste artigo é a obra *Menina Nina* de Ziraldo. Neste livro, Ziraldo conta através de seu texto e suas ilustrações a vida da avó de Nina, que se trata, na verdade, da esposa do autor. O livro foi uma forma encontrada para auxiliar a neta, e talvez o próprio autor, na elaboração de seu luto. O narrador, ao pedir que a neta não chore, apresenta-lhe duas possibilidades que dialogam muito com as obras aqui analisadas. Para o avô da narrativa, se a morte for o fim e não existir mais nada depois dessa experiência, a neta podia ficar feliz, pois a avó estaria dormindo para sempre e “como ela não vai acordar – seja aqui seja em outro lugar – ela está sonhando, Nina.” (ZIRALDO, ANO, p. 41). Uma outra perspectiva também é apresentada à neta,

Se, porém, depois desse sono imenso, Vovó Vivi despertar num outro mundo, feito de luz e de estrelas, veja, Nina, que barato!!! Que lindo virar um anjo. Que lindo voar no espaço! (...) E, de lá onde ela está, vovó vai ver você crescer do jeito que ela sonhava. Portanto, não chore mais, minha querida. Dos dois jeitos desse adeus é que a gente inventa a vida. (ZIRALDO, ANO, p. 43)

Fiapo de Trapo parece representar bem a primeira perspectiva que o avô de Nina apresenta sobre a morte. O espantalho, ao ser levado pelo vento, tem suas partes espalhadas por todo o campo e passa a fazer parte de uma nova vida, ainda que esteja não esteja consciente dela. Uma visão de mundo que é apresentada à criança não de uma forma niilista, mas sim mostrando que

vivemos em um mundo em interrelação com tudo que existe e que, mesmo depois da morte, seguimos fazendo parte do todo de alguma maneira. Já em *Pode chorar coração, mas fique inteiro*, a narrativa está mais alinhada à segunda perspectiva de Ziraldo, que prevê uma nova vida depois desta aqui vivida. A Morte vai até o quarto da avó e abre a janela pedindo que sua alma voe através dela, libertando sua parte mais leve do corpo doente. Essa visão de mundo conforta Nina no livro de Ziraldo, assim como as crianças na obra de Ringtved e Pardi. Esse é o grande mistério – a aventura maior da experiência humana – da qual nada sabemos. A literatura ajuda a especular e explorar simbolicamente esses espaços desconhecidos. E, como bem nos lembrou Ziraldo, é nessas duas formas de adeus que a gente vai inventando a vida e, dentro dela, a literatura também.

REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática*. São Paulo: Moderna, 2014.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MACHADO, Ana Maria & EICH, Cris. *Fiapo de Trapo*. São Paulo: Global Editora, 2019.
- RINGTVED, Glenn & PARDI, Charlotte. *Pode chorar coração, mas fique inteiro*. Tradução de Caetano W Galindo. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021.
- RONNBERG, Ami & MARTIN, Kathleen. *O Livro dos Símbolos: Reflexões sobre imagens arquetípicas*. São Paulo: Taschen, 2013.
- RUIZ, Castor Bartolomé. *Os Paradoxos do Imaginário*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.
- SAHN, Zen Seung. *A Bússola do Zen*. Tradução de Fernanda Ferreira de Ferreira e Enio Burgos. Porto Alegre: Editora Bodigaya, 2002.

SALISBURY, Martin & STYLES, Morag. *Livro infantil ilustrado: A arte da narrativa visual*. Tradução de Marcos Capano. São Paulo: Rosari, 2013.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie Structurale*. Paris: Pocket, 1997.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. São Paulo: Global Editora, 2011.

ZIRALDO. *Menina Nina: Duas razões para não chorar*. São Paulo: Melhoramentos, 2022.

Data de recebimento: 10 jul. 2022

Data de aprovação: 10 set. 2022