PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NAU CATARINETA: uma leitura dialógica

Anelise Meyer Greemland

Orientadora: Prof. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira

Porto Alegre
2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

ANELISE MEYER GREEMLAND

NAU CATARINETA: uma leitura dialógica

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientadora: Prof. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira

Porto Alegre
2007

ANELISE MEYER GREEMLAND

NAU CATARINETA:
UMA LEITURA DIALÓGICA

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 02 de janeiro de 2008

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira - PUCRS

Profa. Dr. Laura Gomes de Castilhos - UFRGS

Profa. Dr. Vera Teixeira de Aguiar - PUCRS

AGRADECIMENTOS

À CAPES e ao CNPQ, pelas bolsas de estudo recebidas ao longo do Curso, em momentos distintos, sem as quais a realização desse trabalho não teria sido possível; e aos contribuintes brasileiros anônimos que possibilitam a existência de subsídios à pesquisa.

À Direção, aos funcionários, docentes e colegas do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e da Biblioteca Central Irmão José Otão.

Às secretárias Isabel e Mara; à Prof. Dr. Vera Teixeira de Aguiar e aos participantes do CLIC; e aos colegas e aos professores com quem tive a sorte de conviver semanalmente: Prof. Dr. Antônio Hohlfeldt, Prof. Dr. Elvo Clemente; Prof. Dr. Juan J. M. Mosquera, Prof. Dr. Maria da Glória Bordini, Prof. Dr. Maria Luiza R. Remédios, Prof. Dr. Maria Tereza Amodeo, Prof. Dr. Regina Zilberman e Prof. Dr. Solange M. Ketzer.

À Orientadora deste trabalho, Prof. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira, por embarcar com seriedade, respeito, atenção, organização, gentileza, bom humor e entusiasmo nesta “nau de brinquedo”.

A todas as pessoas que contribuíram de um jeito ou de outro para criar condições não apenas para a realização desse trabalho, mas para o sossego e a alegria durante esses dois anos (e, às vezes, o desassossego necessário): Dr. Bráulio, Dr. Jussara, Laís, Atenante, Suzana, Hilda, Edu, Renato, Hugo, Paulinho e Marília.

Á Aninha, por tudo (e ao General).

Ao Paz.

Há tantos diálogos
Diálogo com o ser amado
o semelhante
o diferente
o indiferente
o oposto
o adversário
o surdo-mudo
o possesso
o irracional
o vegetal
o mineral
o inominado
Diálogo consigo mesmo
com a noite
os astros
os mortos
as idéias
o sonho
o passado
o mais que futuro
Escolhe teu diálogo
e
tua melhor palavra
ou
teu melhor silêncio
Mesmo no silêncio e com o silêncio
dialogamos.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo descritivo e interpretativo acerca do livro *Nau Catarineta*, de Roger Mello, no qual são analisados os diálogos que o texto verbal e o texto visual do livro estabelecem não apenas entre si, mas também em seus elos com as manifestações artísticas populares brasileiras e com a oralidade, o primitivismo e as artes primitivas em geral. O estudo tem como objetivo contribuir para a instrumentalização de professores e mediadores de leitura interessados em trabalhar com o livro *Nau Catarineta* e com outros livros ilustrados para crianças contemporâneos que, como este, oferecem ao jovem leitor, tanto no texto verbal como no visual, o acesso a tradição de um modo renovador.

Palavras-chave: literatura infantil brasileira; formação de leitores; ilustração do livro infantil; leitura de imagem; dialogismo; oralidade; primitivismo; *Nau Catarineta*

ABSTRACT

This dissertation presents a descriptive and interpretative study about the book *Nau Catarineta*, by Roger Mello, in which the dialogues that the verbal and the visual texts establish are analyzed not only between themselves, but also in its links with the Brazilian popular artistic manifestations and with the orality, the primitivism and the primitive arts in general. The study has as objective to contribute to the instrumentation of teachers and reading mediators interested in working with the book *Nau Catarineta* and with other books as this one that offer to the young reader, both on the verbal and the visual text, the access to the tradition on a renovating way.

Key-words: Brazilian children literature; readers formation; children's books illustration; image reading; dialogism; orality; primitivism; *Nau Catarineta*

SUMÁRIO

RESUMO 4
ABSTRACT 5
1 PARA COMEÇO DE CONVERSA: considerações iniciais 7
1.1 **A *Nau Catarineta***.....10
1.2 **Literatura infanto-juvenil brasileira e cultura popular**.....12
1.3 **O livro literário para crianças hoje: objeto híbrido** 13
2 NAVEGANDO ENTRE A TEORIA E A HISTÓRIA: considerações teóricas e históricas 17
2.1 **Diálogos entre textos, diálogos entre linguagens** 17
2.1. 2 As artes “primitivas” 20
2.1.3 Os primitivismos 34
2. 2 **O desenvolvimento da percepção estética na criança** 62
2.3 **A palavra “primitiva”: primitivismo e tradição oral** 70
3. ENTRANDO NA BARCA: leitura descritiva 79
4.CONVERSAS EM ALTO MAR: leitura dialógica 158
5 CHEGANDO NO PORTO: considerações finais 213
REFERÊNCIAS 226
APÊNDICE 234
ANEXOS 253

1 PARA COMEÇO DE CONVERSA: considerações iniciais

O título do primeiro capítulo do estudo apresentado nesta dissertação antecipa seu primeiro objetivo: estabelecer um diálogo com os mediadores de leitura[1] que atuam junto aos jovens leitores, especialmente com os alfabetizadores e professores de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental. O fato de que esses últimos são o público-alvo central deste trabalho decorre de sua própria natureza e finalidade: uma das principais funções sociais das pesquisas desenvolvidas nos Cursos de Pós-graduação da Faculdade de Letras é a formação continuada de professores capazes de atuar como multiplicadores junto aos demais docentes ou educadores.

Este trabalho partiu da tentativa de reunir duas linhas de estudo: *Literatura, Memória e História* e *Literatura Infantil, Leitura e Ensino*. A união de ambas as linhas é uma decorrência natural de uma série de questionamentos que surgiram ao longo de minha atuação como mediadora de leitura para crianças em três contextos distintos: no cotidiano escolar, em que atuo como professora de Língua Portuguesa e de Séries Iniciais desde 1994, trabalhando sistematicamente com textos literários direcionados ao público infantil e juvenil; no ambiente doméstico, ao longo das leituras compartilhadas com meu filho e meus sobrinhos, desde 1995; e, finalmente, nas oficinas de leitura realizadas no Centro de Literatura Interativa da Comunidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul[2] (CLIC) em 2006 e 2007. Desses questionamentos, dois se destacam em particular:

---

[1] O termo “mediador de leitura” se refere, nesse trabalho, a todos os adultos incumbidos da tarefa de intermediários entre o livro e o jovem leitor, incluindo o professor, o contador de histórias, o bibliotecário, o monitor responsável pela realização de oficinas de leitura e o responsável pela seleção, aquisição e leitura de livros literários para crianças no ambiente doméstico.

[2] O CLIC faz parte do projeto *Leitura da literatura: a escola e as demais agências sociais*, desenvolvido sob a coordenação da Prof. Dr. Vera Teixeira de Aguiar desde 1997. As oficinas de leitura do CLIC são realizadas no Centro de Extensão Universitária Vila Fátima da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); e têm como público-alvo as crianças residentes na Vila Nossa Senhora de Fátima que freqüentam o Ensino Fundamental em escolas do bairro no turno inverso àquele em que ocorrem as oficinas. Os monitores das oficinas são alunos dos Cursos de Graduação e de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.

1. Como o livro literário para crianças pode vir a ser um meio de acesso à história e de recuperação da memória coletiva sem que o didatismo se sobreponha à estética?

2. Como essa recuperação da memória pode ocorrer nas múltiplas linguagens que caracterizam o livro contemporâneo para crianças?

Inicialmente, a idéia era responder a essas questões de um modo panorâmico, através da análise de diversos livros ilustrados contemporâneos cuja temática estivesse relacionada ao folclore brasileiro. Durante o processo de seleção do *corpus*, no entanto, encontrei um livro que acabou "roubando a cena" (na verdade, seria mais adequado dizer que o livro me encontrou): *Nau Catarineta*, de Roger Mello[3]. Há três aspectos que podem ser apontados como determinantes para a restrição do *corpus* a essa única obra literária:

1. A obra resgata uma narrativa originária da cultura popular européia medieval que não se insere no universo dos contos de fadas ou das narrativas populares brasileiras assimiladas pelo sistema literário infanto-juvenil, mas que passou a pertencer à tradição popular brasileira sob a forma de dança dramática. A obra elaborada por Roger Mello reconstrói, assim, uma narrativa ficcional que já tem uma história, registrada por folcloristas brasileiros e europeus. O texto verbal da obra abrange elementos presentes nas encenações populares, nas quais estão inseridos fragmentos de outras manifestações da tradição tais como quadras e contos. O texto visual, por sua vez, apresenta imagens que remetem tanto a manifestações das artes visuais populares ou *naïve* quanto a obras das artes plásticas brasileiras e européias de orientação primitivista. Essa reconstrução possibilita à criança urbana contemporânea, que constitui o público consumidor do livro, o acesso à tradição de uma forma não engessada, mas norteada pela idéia de memória como renovação e pela convivência da multiplicidade de vozes e de espaços-tempo.

---

[3] Roger Mello nasceu em Brasília, em 20 de novembro de 1965. Graduado em Desenho Industrial e Programação Visual pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), atua como escritor, ilustrador, animador, dramaturgo e diretor de arte.

2. A obra conta com a presença simultânea do código verbal e do visual[4]; e, embora o autor se apresente como organizador do texto verbal (e não como escritor), é possível considerá-lo como um escritor-ilustrador, uma vez que o texto não é o mero registro de uma variante. Perry Nodelman (1998) observa que o livro literário para crianças que apresenta um escritor e um ilustrador distintos equivale a um espetáculo teatral, uma vez que requer ao menos dois "autores" com diferentes habilidades[5]. Isso não significa que o livro com dois ou mais autores não seja capaz de estabelecer uma interação dialógica entre imagem e palavra: contudo, nas obras elaboradas por um escritor-ilustrador, essa interação é manifesta.

3. Conforme será visto adiante, a obra possibilita vários níveis de leitura, adequando-se a leitores de diferentes faixas etárias. Além disso, trata-se de um livro cuja edição não está esgotada e que é de fácil acesso aos professores e alunos de escolas públicas brasileiras, já que foi distribuído para muitas dessas escolas no ano de 2005 pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE)[6]

1.1 **A *Nau Catarineta***

---

[4] O escritor, ilustrador e pesquisador brasileiro Ricardo Azevedo aponta os diferentes graus de relação que podem ser estabelecidos entre texto e imagem no livro literário para crianças, classificando-os como "livros texto, livros texto-imagem, livros mistos, livros imagem-texto e livros imagem". Os primeiros consistem em livros sem imagem (exceto por eventuais ilustrações de capa), nos quais "o texto age como artista solo"; os segundos, livros em que as imagens se fazem presentes através de pequenas ilustrações e vinhetas com um papel nitidamente secundário; os terceiros, por sua vez, são aqueles em que o texto escrito e a imagem "atuam sinérgica e dialogicamente", constituindo um único texto através da soma de ambos; os quartos incluem os livros em que o texto verbal tem papel secundário; e os últimos restringem-se aos livros de imagem. (AZEVEDO, 2005, pp. 44-46). A *Nau Catarineta* de Roger Mello se enquadra na terceira categoria proposta por Azevedo, uma vez que a história é contada não apenas através do texto verbal, mas também através do texto visual.

[5] Cf. NODELMAN, 1998, p. 81.

[6] O Programa Nacional Biblioteca da Escola, instituído em 1997 pelo Ministério da Educação e Cultura do Brasil, prevê a distribuição anual de livros a alunos e a bibliotecas escolares.

A *Nau Catarineta* é uma história cuja origem remonta ao romanceiro medieval português, onde aparece sob a forma de xácara (poema narrativo oral composto em quadras); e cujo motivo se repete em outros romances orais de países navegadores[7]. A xácara narra a história de um navio que permanece à deriva durante sete anos e um dia. Sua tripulação já não tem o que comer: a única alternativa que resta para saciar a fome dos marujos é sortear um dos tripulantes para servir de refeição aos demais. O Capitão da nau é o sorteado, mas se recusa a ser morto por seus subordinados; e pede ao Gajeiro que suba ao mastro do navio para observar se há terra à vista. O Gajeiro diz avistar três moças em terra e o Capitão oferece uma delas em casamento a ele, mas o Gajeiro tem outros planos: é o diabo disfarçado, e quer a alma do Capitão e de todos os tripulantes em troca de um retorno seguro. O Capitão se recusa a vender a alma ao diabo, e se atira no mar. Em algumas variantes, a história termina aqui. Em outras, a narrativa é concluída com um *deus ex machina*: um anjo resgata o Capitão, o demônio estoura e todos chegam à terra firme com vida.

No Brasil, o *Romance da nau Catarineta* foi incorporado às *Cheganças de marujos*, danças dramáticas populares que recebem diferentes denominações de acordo com os locais em que são encenadas: na Paraíba, a encenação é chamada de *Barca*; no Pará, de *Marujada*; em Pernambuco, no Rio Grande do Norte, no Ceará, e em Alagoas, de *Fandango*. Nas *Cheganças de marujos* recolhidas por Mário de Andrade (1959), que incluem a *Barca* da Capital paraibana e as variantes do *Fandango* de Recife (PE), de Natal (RN) e de Penha (RN), *Nau Catarineta* é a quinta jornada. Essa jornada é dividida em dez episódios: o *Romance da nau Catarineta* é o nono episódio, de acordo com os registros de Andrade. O número de personagens das *Cheganças* varia entre oito (sem incluir o coro ou a maruja), no *Fandango* de Natal, e vinte e sete (também excluindo o coro), na *Barca* de João Pessoa. Entre os personagens da *Nau Catarineta* de Roger Mello, todos aqueles que participam da quinta jornada das *Cheganças de Marujos* estão presentes: o Mestre (ou Patrão), que atua como narrador, o cozinheiro Ração e o faxineiro Vassoura, o Capitão-de-

[7] Luís da Câmara Cascudo (2002, pp. 416-418) cita, entre as variantes de países navegadores, *Court Paille* (França), *Santa Catalina* e *El marinero* (Espanha), e *Little Bilee* e *The Ship in distress* (Grã-Bretanha).

Mar-e-Guerra (também chamado de Almirante, na *Barca*), o Piloto, o Gajeiro, o Contramestre, o Calafate e os marujos anônimos (que atuam como coro nas encenações); além do Tenente (que aparece apenas na *Barca*) e do Reverendo (também chamado de Capelão); sendo que os dois últimos não têm falas nessa jornada.

No livro *Nau Catarineta*, Roger Mello assume a autoria das imagens; mas não do texto verbal: na capa do livro, o título da obra e o nome do autor são grafados em letras maiúsculas em meio à frase: *Ilustrações de ROGER MELLO sobre os versos populares da NAU CATARINETA*. Embora se trate de uma versão de um texto pertencente à tradição oral, o caráter anônimo do texto verbal é mantido: os versos são apresentados como *versos populares*. No entanto, embora o texto verbal da *Nau Catarineta* de Roger Mello seja composto, predominantemente, por motivos dos episódios da quinta jornada das *Cheganças*, nem todos os episódios dessa jornada são incluídos na obra; por outro lado, são incluídas quadras isoladas da primeira, da segunda e da quarta jornada, muitas vezes deslocadas dos episódios nos quais costumam se situar nas encenações populares; bem como referências a episódios das *Cheganças de Mouros*.

Assim, ainda que o autor se apresente como um organizador do texto verbal, o texto verbal constitui uma reelaboração escrita das *Cheganças de Marujos*; e não de um registro de uma variante. O modo como essa reelaboração é realizada na obra de Roger Mello é o que será investigado no decorrer desse trabalho. Para tanto, é necessário lembrar que, apesar de a narrativa da *Nau Catarineta* não ter sido assimilada, conforme já observado, ao sistema literário infantil[8], a reelaboração de histórias do repertório da tradição oral está na raiz da formação do gênero.

1.2 **Literatura infanto-juvenil brasileira e cultura popular**

---

[8] Embora existam, além da *Nau Catarineta* de Roger Mello, dois textos dramáticos para crianças elaborados com base nesse episódio: *Nau Catarineta*, um texto de teatro de bonecos de Cecília Meirelles, de 1940 (de cuja publicação não há registros); e *O Tesouro da Nau Catarineta*, de Antonieta Dias de Moraes (1991).

A literatura infanto-juvenil tem suas raízes na adaptação, encontrando seu modelo de narrativa nas obras oriundas da cultura popular: de acordo com Zilberman (1998), embora a literatura infantil tenha surgido, no século XVIII, a partir da adaptação tanto de clássicos originalmente destinados ao público adulto quanto de contos de fadas provenientes do folclore europeu, os últimos se tornaram sinônimos de literatura infantil. No Brasil, as primeiras adaptações, realizadas no final do século XIX, seguem o modelo europeu: Carl Jansen traduz e adapta clássicos como *Robinson Crusoé*, *Viagens de Gulliver*, *As aventuras do Barão de Münchausen* e *D. Quixote de la Mancha*; e Figueiredo Pimentel publica coletâneas como *Contos da carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, nas quais contos de fadas de origem européia (especialmente ibérica) encontram-se ao lado de adaptações de narrativas orais contadas por escravas.

No início do século XX, Alexina de Magalhães Pinto publica *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, obra que se destaca entre as demais deste período pelo material selecionado diretamente das fontes populares brasileiras. Monteiro Lobato, a partir da segunda década do século XX, atualiza a tradição folclórica predominantemente européia cristalizada na literatura para crianças ao fazer do Sítio do Picapau Amarelo um espaço em que suas criações convivem com personagens de contos de fadas, do cinema (como Tom Mix e o Gato Félix), da tradição literária (Dom Quixote) e mesmo da mitologia grega (Minotauro). Ao mesmo tempo em que Lobato questiona a idealização da cultura popular, cultivada e apoiada pelo Estado Novo, que marca a proposta do Modernismo brasileiro (ZILBERMAN, 2005, p.93), utiliza-se da oralidade na narrativa, herança do Modernismo.

O aproveitamento da tradição popular na literatura infanto-juvenil pode ser percebido, entre as décadas de trinta e quarenta, em obras como *Histórias da velha Totonha*, de José Lins do Rego, *O boi Aruá*, de Luís Jardim e *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos; e, nas décadas de 70 e 80, na produção de autores como Joel Rufino dos Santos e Haroldo Bruno**.** Atualmente, o aproveitamento do folclore e da tradição oral caracteriza a obra de Ângela Lago, Ricardo Azevedo, Ciça Fittipaldi, Daniel Munduruku e Roger Mello, entre

outros autores e ilustradores. A recuperação da cultura popular, ainda que com diferentes propósitos e orientações ideológicas (seja como parte de um projeto de constituição de uma identidade nacional ou regional, seja como meio de levar a criança a se identificar com personagens que constituem uma minoria social), é uma constante na literatura dedicada à criança desde suas origens até hoje. Em obras da literatura infantil contemporânea, porém, essa recuperação do folclore e da cultura popular pode ser percebida não apenas no texto verbal, mas também nas ilustrações.

1.3 **O livro literário para crianças hoje: objeto híbrido**

Ainda que livro infantil e ilustração tenham sido associados desde os primórdios do gênero, os estudos acerca das relações entre palavra e imagem na literatura para crianças têm um tímido início na primeira metade do século XX, desenvolvendo-se, tal como grande parte da reflexão acadêmica sobre a produção literária para crianças, a partir das décadas de 70 e 80 deste mesmo século. Os autores e compiladores brasileiros dedicados ao estudo da literatura infantil nas primeiras décadas do século XX, de Alexina de Magalhães Pinto a Leonardo Arroyo e Cecília Meireles, já demonstram perceber a importância da ilustração no livro dedicado à criança. Na introdução de *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, Alexina de Magalhães Pinto indica detalhadamente a pais e educadores como se valer das imagens de seu livro (PINTO, 1911, p. 4, grifo da autora):

> Indicando as *figuras* ou ilustrações, com um ponteiro, os pais, os educadores convidarão as crianças a externar simplesmente o que vêem, o que sentem, o que lhes diz o quadro. Em seguida permitir-lhes-ão apontar com os dedos, bem limpinhos, os detalhes das figuras, a fim de que possam eles, assim, guiar os olhos a vê-las, a observá-las melhor. Enquanto o fazem deverão ir mencionando o que conseguem divisar.
>
> Uma história, a propósito do quadro, será narrada pelo educador; nos dias seguintes repetidas pelas crianças, sem exigências de detalhes. Mais tarde virá o exercício de invenção de histórias, com o auxílio de outras figuras e respectivas canções.
>
> É de aconselhar-se a coloração das figuras do livro a aquarela ou a lápis de cor, e o desenho das mesmas em ponto maior. O decalque pode ser, a princípio, permitido.

Leonardo Arroyo dedica um tópico de sua *Literatura infantil brasileira* aos ilustradores, apontando alguns nomes que se destacam pelo trabalho "de alto valor artístico", tais como Nelson Boeira Faedrich, Edgar Koetz e Jean Gabriel Villin (ARROYO, 1968, p. 224). Cecília Meireles, por sua vez, em *Problemas da literatura infantil*, apresenta uma posição ambígua a respeito da ilustração: por um lado, argumenta que se deve oferecer aos pequenos leitores "grandes e boas ilustrações", pois "à criança só se devia dar o ótimo" (MEIRELES, 1984, p. 146); por outro lado, vê a imagem como um recurso auxiliar para a leitura, acrescentando que aos leitores mais velhos a ilustração "talvez se devesse restringir às passagens mais expressivas ou mais difíceis de entender sem o auxílio da imagem" (op. cit., p. 147). Além disso, considera a visualidade do cinema e das histórias em quadrinhos uma ameaça ao desenvolvimento da imaginação.

Entre as décadas de 70 e 80, a ilustradora Regina Yolanda Werneck amplia os debates sobre os papéis da imagem no livro para a criança: a autora argumenta que as "ilustrações simbólicas e não descritivas podem contribuir para desenvolver a imaginação própria do leitor"; e que o acesso a ilustrações de qualidade "desenvolve a percepção e forma no jovem leitor uma espécie de proteção contra o bombardeamento diário de materiais visuais estereotipados" (WERNECK, 1986, p. 153). Werneck atenta, já nas últimas décadas do século XX, ao crescente número de ilustradores do gênero que "abandonam o sentimentalismo, a simples decoração ou a fiel representação do texto" (op. cit., p. 150).

Atualmente, a análise da ilustração e do projeto gráfico já pode ser considerada como parte integrante dos estudos da Teoria Literária que têm como foco a Literatura Infantil: toda a teoria (inclusive a Teoria Literária) precisa se remodelar constantemente de acordo com os problemas propostos pelas práticas que contempla[9].

---

[9] Os estudos acerca da ilustração do livro infantil não se restringem, contudo, à Teoria Literária, estendendo-se aos Cursos de Lingüística, Comunicação, Educação, *Design* e Artes Visuais, entre outros. Entre os estudos contemporâneos da Teoria Literária acerca da ilustração, no Brasil, destacam-se, entre outros, os de Luís Camargo (1995, 1998 e 2006). Os dois primeiros estudos propõem, a partir das seis funções da linguagem propostas por

Se o texto visual do livro literário infantil ilustrado há muito já abandonou a função meramente decorativa, apresentando-se como um elemento responsável por agregar sentidos ao texto verbal; e, muitas vezes, por complementar o sentido desse último[10], já não pode ser decodificado, portanto, sem que a presença concomitante desses dois códigos seja levada em consideração. Por esse motivo, o aproveitamento da tradição oral e das artes primitivas e primitivistas em *Nau Catarineta* será verificado através de uma análise semiótica textual e iconográfica, partindo dos pressupostos da semiótica soviética[11] e de teorias acerca desenvolvimento do pensamento e da percepção estética da criança[12]; da teoria da comunicação visual e da história das artes e primitivas e primitivistas[13] e dos estudos sobre a oralidade[14]; com o apoio de estudos acerca da ilustração do livro infantil[15] e da história da arte[16]. Uma vez que o público ao qual este trabalho se destina está mais familiarizado

---

Jakobson – referencial, conativa, emotiva, fática, poética e metalingüística – oito funções interdependentes que podem predominar na ilustração: a função de pontuação, que destaca aspectos do texto ou assinala seu início e seu fim, correspondendo à função conativa; as funções descritiva e narrativa, desdobramentos da função referencial; a metalingüística e a expressiva (ou ética), que correspondem às funções da linguagem homônimas; função lúdica, "na qual a ilustração se transforma em jogo"; e, finalmente, as funções simbólica, que atrai a atenção para o caráter metafórico da história, e estética, que chama a atenção para a linguagem em que é realizada (CAMARGO, 1995, pp. 33-38). Para dar conta da relação entre texto e ilustração, são estabelecidos, nesses estudos, diferentes graus de coerência intersemiótica. No estudo mais recente, de 2006, são acrescentadas às funções já mencionadas a função representativa, a fática e a conativa; e os recursos da função estética são subdivididos em hipérbole, metáfora, metonímia e personificação.

[10] Além disso, há o caso dos livros de imagens, nos quais o texto visual é responsável pela condução da narrativa e o texto verbal está presente apenas como paratexto (no título, na ficha catalográfica, na folha de rosto, etc.).

[11] Especialmente dos trabalhos de Mikhail M. Bakhtin (2003; 2005), Boris Uspensky (1973) e Yuri Lotman (1978).

[12] Especialmente dos estudos de Michael Parsons (1992) e Lev Vygotsky (2003), com o apoio de Jean Piaget (1990, 1999) e Anton Ehrenzweig (1977). Ainda que cientes dos pontos de divergência entre o pensamento de Vygotsky e de Piaget (bem como dos autores que partem dos estudos piagetianos, tais como Parsons e, em certa medida, Ehrenzweig); foram aproveitados os pontos de convergência entre ambos os pensadores.

[13] Segundo os estudos de Donis A. Dondis (2003), Colin Rhodes (1994) e Robert Goldwater (1986).

[14] Desenvolvidos por Walter Ong (1998) e Paul Zumthor (1993, 1997).

[15] Especialmente de Perry Nodelman (1998) e Maria Nikolajeva e Carole Scott (2006).

com as teorias acerca da história e da leitura do texto verbal do que com as teorias referentes à história e à leitura do texto visual, deu-se relevo ao estudo do texto visual. Espera-se que esse estudo seja útil para o professor ou o mediador de leitura interessado em trabalhar com essa obra e com outras que, como essa, traz a tradição para o mundo da criança de um modo rico, acessível, e que modernizam a tradição sem desrespeitá-la, vulgarizá-la ou torná-la a porta-voz de valores extra-artísticos.

2 UM POUCO DE TEORIA, UM POUCO DE HISTÓRIA

2. 1 **Diálogos entre textos, diálogos entre linguagens**

---

[16] Em particular, dos estudos realizados por Arnold Hauser (1982) e Giulio Carlo Argan (1999).

A par do diálogo entre texto verbal e texto visual, o livro ilustrado de literatura para crianças estabelece diálogos com as produções artísticas que o antecedem e que o cercam. Esses diálogos podem se apresentar tanto através de citações diretas como de alusões, estilizações ou paródias. Ainda que, atualmente, a idéia de diálogo (seja entre linguagens, seja entre a obra de arte e aquelas que a antecedem ou que a cercam) já esteja incorporada ao discurso teórico da Lingüística e da Teoria da Literatura[17], é importante lembrar que essa noção tem origem no conceito de dialogismo de Mikhail M. Bakhtin.

Segundo Bakhtin, todo discurso é dialógico: o autor compreende o diálogo, em seu sentido amplo, como toda comunicação não verbal ou verbal; seja oral ou escrita, seja cotidiana, científica ou artística. Observando que o discurso – assim como o texto que o materializa – dialoga, explícita ou implicitamente, com o outro, com o espaço-tempo em que se situa, com outros discursos e com a história; Bakhtin define as relações dialógicas como relações semânticas entre os enunciados na comunicação discursiva. O autor salienta que essas relações não se restringem à discussão, à polêmica ou à paródia; e que não podem ser reduzidas a uma contradição, luta, discussão ou desacordo; mas que se estendem às diversas variedades de relações de concordância (BAKHTIN, 2003, p. 331), podendo ocorrer entre textos ou dentro de textos.

É da possibilidade da existência de diálogos entre textos apontada por Bakhtin que surge, na Teoria da Literatura, na Lingüística e na Filosofia da Linguagem (estendendo-se, ainda, à História Nova e aos Estudos Culturais), o conceito de *intertextualidade*[18]. Adiante, esse conceito se desdobra em *intervisualidade*[19] e *intervocalidade*[20], a fim de dar conta aos diálogos entre mensagens visuais e orais. Todo o intertexto é uma “conversa” entre textos; e não existe texto que não “converse” com tudo aquilo que o cerca: assim, não

---

[17] Conforme já observado por Luís Camargo. Cf. CAMARGO, 2006.

[18] Cf. KRISTEVA, 1976; GENETTE, 1982.

[19] Cf. MIRZOEFF, 1998.

[20] Cf. ZUMTHOR, 1993.

há como falar em relações intertextuais (ou intervisuais, ou intervocais) sem falar em diálogo.

É importante salientar que o conceito de dialogismo, para Bakhtin, não está exclusivamente ligado à linguagem verbal: as relações dialógicas são possíveis também "entre outros fenômenos conscientizados, desde que estes estejam expressos numa matéria *sígnica*" (BAKHTIN, 2005, p. 184; grifo do autor). Ou seja, essas relações podem ser identificadas tanto no texto verbal quanto no texto visual; assim como na articulação entre ambos.

Em *Nau Catarineta*, de Roger Mello, as características estilísticas apresentam-se como o elo que possibilita observar, desde o primeiro relance, o diálogo entre o verbal e o visual; e serão, portanto, o ponto de partida para a realização de uma leitura dialógica da obra. O que se compreende por características estilísticas, aqui, é o conjunto de traços temáticos, técnicos e formais que constitui o estilo da obra. O estilo não é sinônimo de maneirismo, mas decorre de um conjunto de escolhas conscientes do autor que contribuem para a constituição de significações da obra. Donis A. Dondis define o estilo da mensagem visual (seja artística ou não) como "a síntese visual de elementos, técnicas, sintaxe, inspiração, expressão e finalidade básica" (2003, p. 161).

De acordo com Perry Nodelman, o estilo, na ilustração do livro literário para crianças, é parte do processo de alusão, sendo utilizado em diferentes circunstâncias para evocar associações informativas com suas circunstâncias originais (1998, p. 81). Partindo do princípio de que o estilo é portador de significado, Perry Nodelman observa:

> Porque identificamos o primitivo com o simples e o infantil, inúmeros livros ilustrados fazem uso das imagens convencionais das culturas que chamamos de primitivas, geralmente para acompanhar histórias ou lendas derivadas daquelas culturas. Quando presumimos que tanto essas histórias como suas convenções visuais serão automaticamente compreendidas por e apelativas para a criança, negligenciamos as vastas diferenças entre seus significados originais e

> os significados que agregamos a elas agora[21]. (NODELMAN, 1988, p. 90, tradução nossa).

A ilustração que dialoga com as artes primitivas e com o primitivismo (e, no livro ilustrado contemporâneo, é praticamente impossível dialogar com as primeiras sem dialogar com o segundo) estabelece uma ponte entre o universo cultural erudito e o popular[22] e entre o passado e o presente, colocando ao alcance do jovem leitor um conjunto de significações que demanda a atuação do mediador de leitura no sentido de possibilitar a atualização dessas significações. Para tanto é necessário, em primeiro lugar, observar quais são as circunstâncias originais evocadas pelas ilustrações da obra: ainda que não seja possível apresentar, aqui, todas as formas de arte primitiva ou de primitivismo, será necessário fazer um breve passeio pela história da arte a fim de detectar alguns traços relevantes desses estilos.

Uma vez que se pretende observar de que forma e em que níveis as ilustrações da *Nau Catarineta* de Roger Mello dialogam com as artes primitivas e o com o primitivismo, é necessário, primeiramente, estabelecer uma distinção clara entre esses conceitos: o primeiro diz respeito às manifestações artísticas dos grupos humanos considerados primitivos; o segundo refere-se a um conjunto de tendências artísticas que incorporam características da arte primitiva.

2. 1. 2 As artes “primitivas”

---

[21] Because we identify the primitive with the simple and the childlike, numerous picture books make use of the conventional visual images of the cultures we call primitive, usually to accompany stories or legends derived from those cultures. When we assume that both these stories and those visual conventions will automatically be understood by and appeal to children, we neglect the vast differences between their original meanings and the meanings we now attach to them.

[22] Não se está desconsiderando, aqui, o fato de que “o erudito” e “o popular” consistem em categorias tão problemáticas quanto as categorias “civilizado” e “primitivo”. Adiante, essa questão será tratada.

Na historiografia e na teoria da arte do mundo ocidental[23], a expressão "arte primitiva" pode abranger desde as manifestações pictóricas dos povos da chamada Pré-história[24] até as manifestações artísticas de diferentes civilizações pré-coloniais; passando pela arte popular (ou *folk art*) e pela produção gráfica ou pictórica de crianças e de adultos portadores de patologias psíquicas – essa última também denominada arte bruta. Apresenta-se, assim, como um conjunto de obras de origens heterogêneas; e, conseqüentemente, com diferentes características formais e composicionais. Embora a inclusão de toda essa produção artística em uma mesma categoria seja considerada questionável[25]**,** o fato é que tal produção apresenta um conjunto de traços em comum que podem ser sintetizados, esquematicamente, em três características: a primeira diz respeito a quem produz; a segunda, à finalidade da obra e a terceira, ao modo de representação. Ou seja, trata-se de obras:

a) elaboradas por pessoas que pertencem a grupos humanos considerados "primitivos";

b) produzidas (ao menos originalmente) com uma finalidade pragmática;

c) caracterizadas por um modo de representação mais simbólico do que mimético.

---

[23] Expressão que, embora não seja a mais adequada (já que exclui civilizações "primitivas" também situadas no Ocidente), corresponde aqui à civilização judaico-cristã, e, particularmente, a essa mesma civilização no período pós-industrial. Saliente-se que o termo "mundo ocidental" é, no final das contas, tão reducionista quanto o termo "primitivo": da mesma forma que existem muitas civilizações e muitas formas de arte "primitivas", existem muitos mundos dentro do mundo convencionalmente denominado "ocidental".

[24] Cabe salientar que o conceito de Pré-história como categoria que abrange o período anterior à escrita, embora ainda seja utilizado para fins didáticos, é colocado em discussão pela historiografia do século XX.

[25] Segundo Sally Price (2000), a aproximação entre a arte primitiva (compreendida pela autora apenas como a arte produzida por adultos pertencentes a comunidades consideradas primitivas) e a arte infantil (ou mesmo a arte bruta) deve-se a uma "tendência a se confundir ontogênese com filogênese (ou seja, a transferir idéias do desenvolvimento psicossocial de indivíduos para o desenvolvimento evolutivo da espécie humana)" (2000, p. 76). Tal tendência, contudo, conforme será observado adiante, está na raiz da Antropologia, da Etnografia e das teorias do desenvolvimento humano.

Colin Rhodes (1994) salienta que o “primitivo” é convencionalmente definido em termos negativos, isto é, em oposição às características do mundo ocidental “civilizado” (1994, p. 13). Ser considerado primitivo implica encontrar-se em uma situação de alteridade: das comunidades ágrafas e/ou agrícolas às crianças ou adultos portadores de patologias psíquicas, o primitivo é sempre o outro em relação ao modelo de “civilização” européia. O conceito de primitivo nasce justamente como um meio de legitimação da expansão colonial européia: a noção de povos “selvagens” como contraponto para a “civilização” colonizadora, que encontra apoio na teoria evolucionista de Charles Darwin[26], é útil aos propósitos colonialistas. Segundo Rhodes, tal teoria gerou a hipótese de que diferentes povos evoluem em ritmos diferentes; e de que a Europa provou sua superioridade através da conquista dos territórios habitados pelos povos considerados menos evoluídos (1994, pp. 14-15).

O evolucionismo darwiniano subjaz às teorias antropológicas e etnográficas da segunda metade do Século XIX que procuram decifrar as chamadas sociedades primitivas; definidas, como não poderia deixar de ser, em oposição à sociedade ocidental. As sociedades primitivas constituem, para a Antropologia, uma espécie de elo perdido no qual a “infância da humanidade” é preservada (RHODES, 1994, p. 16).

É graças à Etnografia e à Antropologia, porém, que a Europa tem acesso à produção artística das sociedades primitivas (especialmente àquela das colônias européias), produção que é vista por essas disciplinas não como arte, mas sim como um meio de acesso à mentalidade e à organização social dos grupos “selvagens”. Embora já houvesse uma pequena quantidade de acervos de arte primitiva, tão escassos quanto isolados, entre os séculos XV e XVII, os museus etnográficos surgem, efetivamente, a partir do século XIX (GOLDWATER, 1986, p.13). Nesse período, a obra de arte primitiva é vista como uma curiosidade; e apreciada menos por suas qualidades estéticas do que pelo seu caráter exótico.

---

[26] Cf. DARWIN, 1994.

De acordo com Robert Goldwater, foi apenas a partir da segunda metade do século XX que "as criações das culturas primitivas ingressaram completamente na história mundial da arte, para serem, como aquelas de qualquer outra cultura, compreendidas e apreciadas por seus próprios méritos[27]" (1986, p.13, tradução nossa). No entanto, é difícil estabelecer até que ponto a arte primitiva pode ser, de fato, compreendida por seus próprios méritos, uma vez que a apreciação de tais artes pelos ocidentais é inevitavelmente unilateral: segundo Sally Price (2000), "os ocidentais assumiram a responsabilidade da definição, conservação, interpretação, comercialização e existência futura das artes mundiais" (2000, p. 103).

Atualmente, há espaço, em museus e galerias de arte, tanto para a arte dos indivíduos de comunidades "primitivas" quanto para aquela produzida pelos portadores de doenças mentais; e mesmo para a arte produzida por crianças; sendo que, entre essas, apenas a última não tem valor de mercado[28]. Contudo, o abismo entre o modo de ver e julgar a arte primitiva e a maneira como essa arte é vista por seus produtores não é eliminado com a valoração dessas obras a partir dos critérios ocidentais que determinam o que é arte ou quando uma obra é arte.

Se, por um lado, a apreciação do conteúdo estético das obras de arte primitivas permite ao espectador ocidental observar essas obras como arte – e não como curiosidades etnográficas – por outro lado, o simples fato de que tais obras, elaboradas inicialmente com uma finalidade funcional, sejam julgadas como objetos estéticos, sem que se leve em consideração a finalidade pragmática que motivou sua execução, impede uma apreciação mais ampla dos sentidos presentes nessas obras como uma decorrência dessa finalidade pragmática.

---

[27] "...the artistic creations of the primitive cultures have entered fully into the world history of art, to be, like those of any other culture, understood and appreciated on their own merits" (GOLDWATER, 1986, p. 13).

[28] Quanto à questão do valor material das obras primitivas, Sally Price observa ironicamente, em uma de suas definições da arte dos "povos primitivos", que pode ser considerada como "arte primitiva" qualquer "tradição artística na qual o objeto, ao ser retirado do seu ambiente cultural de origem, tem seu valor de mercado automaticamente inflacionado, alcançando um preço dez ou mais vezes maior" (2000, p. 21).

Por finalidade pragmática compreende-se, aqui, o conjunto de motivações extra-estéticas que levam à criação das obras de arte primitivas, sejam elas religiosas, decorativas, terapêuticas, lúdicas ou mesmo econômicas. Se a arte ocidental só pode ser considerada como arte graças à gratuidade intencional e à autoreferencialidade, as artes primitivas são elaboradas para atender a uma necessidade pragmática, aproximando-se, muitas vezes, das chamadas "artes aplicadas" do Ocidente. As obras dos povos "primitivos" podem servir tanto como objeto de culto religioso quanto como objeto decorativo e/ou de uso diário (da mesma forma que os objetos projetados por *designers* no mundo contemporâneo). Além disso, podem ser produzidas a fim de assegurar a subsistência. Não é preciso ir a uma ilha isolada do Oceano Pacífico para ver exemplos de povos "primitivos" que sobrevivem através da produção e da venda de suas obras de arte (ou de seu artesanato): na cidade de Porto Alegre, os habitantes da reserva indígena da Lomba do Pinheiro têm como principal fonte de renda a venda de objetos decorativos e utilitários produzidos em palha e madeira.

Embora as obras criadas por crianças e por portadores de patologias psíquicas sejam aparentemente gratuitas, isto é, produzidas sem outra finalidade além do próprio ato da produção, tais obras também podem ser consideradas pragmáticas. Ainda que não sejam produzidas com uma finalidade econômica, religiosa, utilitária ou decorativa, servem como meio de contato entre o criador e a realidade e como veículo de expressão e de elaboração simbólica das vivências internas. Se, por um lado, ambas se aproximam devido ao caráter lúdico (e, portanto, até certo ponto gratuito) da atividade de criação, as obras de portadores de patologias psíquicas servem como meio terapêutico, ao passo que as obras de crianças servem para o desenvolvimento da capacidade de simbolização, capacidade que será observada com maior atenção a seguir.

A finalidade pragmática se faz presente desde as primeiras obras primitivas de que se tem notícia; "descobertas" pelo Ocidente no Século XIX: as

pinturas e esculturas dos períodos Paleolítico e Neolítico[29]. As primeiras pinturas do período Paleolítico encontradas pelos Ocidentais (em 1879) estão localizadas na gruta de Altamira, na Espanha[30].

Figura 1: Bisão em pé. c. 15.000-10.000 a.C. Altamira, Espanha

Figura 2: *Guerreiros*. c. 8.000 – 3.000 a.C. Castellón, Espanha.

Ainda que existam, entre as representações decorativas e pictóricas paleolíticas, esculturas e pinturas esquemáticas (fig. 2), nem todas as pinturas

---

[29] Considere-se aqui a divisão do período anterior à escrita em Paleolítico, Mesolítico (ou Paleolítico Tardio) e Neolítico.

[30] No século XX, foram encontradas pinturas rupestres ainda mais antigas do que as da gruta de Altamira, tais como as de Lascaux (em 1940), e as de Chauvet (em 1994). Estima-se que essas últimas, até então consideradas as mais antigas pinturas rupestres conhecidas, tenham cerca de 27.000 anos.

rupestres do Período Paleolítico podem ser consideradas primitivas no que diz respeito ao modo de representação: segundo Arnold Hauser (1982), não existe qualquer paralelismo entre as representações de animais do período Paleolítico (fig. 1) e a pintura produzida por crianças ou por povos classificados como primitivos; já que, ao passo que a primeira consiste em uma representação ótica e orgânica (na qual o objeto é representado a partir da percepção visual, e não do conhecimento sobre o mesmo), as duas últimas apresentam-se, ao contrário, como manifestações racionais e não sensoriais, nas quais o objeto é representado não a partir dos dados da percepção visual, mas de uma concepção teórica e sintética (1982, pp. 13-14).

No que se refere ao seu caráter funcional, contudo, as pinturas paleolíticas miméticas tornam a se aproximar das demais manifestações da arte primitiva, já que os historiadores da área presumem que essas pinturas tenham sido elaboradas com uma finalidade essencialmente pragmática, servindo como um meio mágico de obter a caça[31]. Hauser observa que, naquele período, realidade e representação não eram, aparentemente, distintas. Assim,

> ...os desenhos constituíam simultaneamente a representação e a coisa representada; eram simultaneamente o desejo e a realização do desejo. O caçador e o pintor da era paleolítica supunham encontrar-se na posse do próprio objeto desde que possuíssem a sua imagem; julgavam adquirir poder sobre o objeto por intermédio de sua representação. Acreditavam que o animal verdadeiro sofria, no mesmo preciso momento, a morte do retratado em efígie. (...) Quando o artista paleolítico pintava um animal na rocha, *produzia* um animal real (1982, pp. 16-17).

Na transição entre o período Paleolítico e o Neolítico, a representação fiel à percepção visual dá lugar à representação simbólica: segundo Hauser, essa primeira transformação estilística na história da arte decorre de uma transformação radical no modo de vida do homem da época, que deixa de sobreviver através da caça e da coleta de alimentos e começa a viver da agricultura e da pecuária. Isto é, o homem passa de uma economia extrativa,

---

[31] A. F. Janson e H. W. Janson observam que tal suposição se deve ao fato de que essas pinturas, além de representarem animais atingidos por dardos ou lanças e de terem sido encontradas nos recônditos das cavernas, em locais de difícil acesso (caso possuíssem uma função decorativa, seriam localizadas nas entradas das cavernas), são dispostas de modo desordenado e sobrepostas umas às outras. Cf. JANSON, 1996, pp. 14-15.

na qual a sobrevivência depende diretamente do desenvolvimento dos sentidos (não apenas da visão, mas também da audição, do olfato e do tato) a uma economia produtiva, na qual os sentidos já não são tão necessários à sobrevivência quanto a capacidade de abstração.

Além disso, ao tentar dominar o meio em que vive através de atividades produtivas, o homem passa de uma concepção monista da existência a uma concepção dualista: a partir do momento em que percebe sua dependência em relação à natureza, torna-se capaz de distinguir homem e meio, realidade e supra-realidade, e, conseqüentemente, realidade e representação. A magia sensualista é substituída pelos cultos animistas, que exigem a criação de objetos de culto, tais como ídolos, amuletos, votos e monumentos funerários. Não é por acaso que, a partir do final da Era Paleolítica, já é possível observar a divisão entre a arte religiosa (fig. 3) e a arte secular decorativa (fig 4).

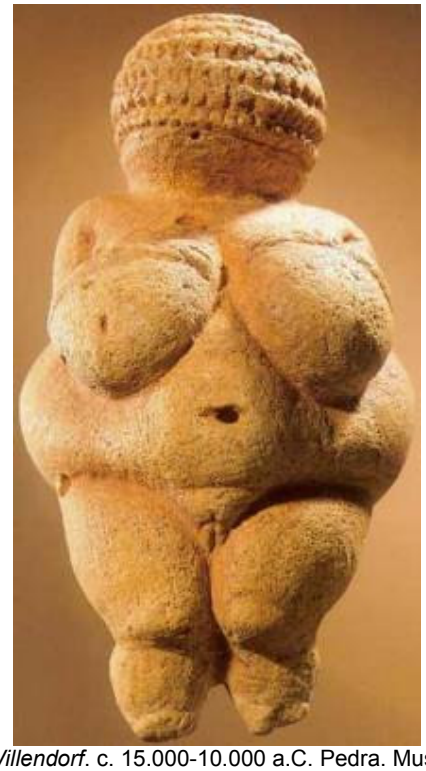


Figura 3 *Vênus de Willendorf*. c. 15.000-10.000 a.C. Pedra. Museu de História Natural, Viena.

Figura 4: potes com motivos decorativos. C. 4500 – 2.500 a.C. Cerâmica. Museu Ulster, Irlanda.

De acordo com Hauser, é nesse período que

> ...os elementos não sensoriais e conceptuais da imaginação do artista substituem os elementos sensíveis e irracionais. E, desta maneira, a pintura vai-se gradualmente transformando numa linguagem de simbolismo pictográfico; a abundância pictórica vai-se reduzindo a uma espécie de taquigrafia totalmente ou quase não pictórica. (1982, p.27)

Ou seja, é entre o período Paleolítico e o Neolítico que o homem começa a "escrever com imagens": é nesse momento que o modo de representação simbólico, sem o qual nem a arte nem a escrita existiriam, surge como possibilidade. A partir desse momento, é possível estabelecer pontos de contato entre o modo de representação das pinturas dos homens do Paleolítico Tardio e do Neolítico e o modo de representação do desenho das crianças no início de seu desenvolvimento. Tal como entre esses homens, é a partir do momento em que passa a distinguir realidade e representação que a criança começa a desenvolver, efetivamente, a capacidade de simbolizar.

A capacidade de simbolização não se restringe, é claro, ao desenvolvimento da expressão gráfica da criança, mas diz respeito à capacidade de exercer o que Jean Piaget denomina "atividade representativa simbólica", ou seja, à capacidade de reunir "significantes que permitem evocar objetos ausentes com um jogo de significação que os une aos elementos presentes" (1990, p. 351). No entanto, o desenvolvimento da expressão gráfica não apenas está diretamente relacionado, na criança, ao desenvolvimento da

simbolização, mas também se apresenta como um dos meios através do qual a simbolização se desenvolve. Por esse motivo serão observadas, aqui, as fases de desenvolvimento do desenho da criança apresentadas por Lev Vygotsky, com ênfase na primeira etapa, que será relacionada ao segundo período de desenvolvimento da simbolização da criança apresentado por Jean Piaget[32].

Vygotsky divide o desenvolvimento do desenho da criança em quatro etapas, sem levar em consideração a etapa da garatuja, que corresponde ao período sensório-motor de Piaget, no qual o ato de desenhar não é, ainda, um meio de simbolização, mas um ato realizado, fundamentalmente, pelo prazer do movimento e de perceber que esse movimento resulta traços e cores. A primeira é a etapa do esquema, na qual a criança representa os objetos a partir dos princípios do realismo esquemático, e não do realismo visual, da mesma forma que os homens do Paleolítico Tardio. Nesse período, a criança desenha exclusivamente a partir do esquema mental do objeto: mesmo que seja solicitado à criança que desenhe uma pessoa que está ao seu lado, a criança não a utilizará como modelo, mas a desenhará a partir dos dados de sua memória. A criança desenha a partir do que sabe acerca do objeto, sem se importar com seu aspecto visual: um rosto desenhado de perfil terá seus dois olhos, já que as pessoas têm dois olhos. É comum observar, nessa fase, desenhos “radiográficos”, nos quais a figura é representada, ao mesmo tempo, em seu aspecto exterior e interior. Em suma, é nessa primeira etapa que se insere o modo de representação simbólico: a criança produz enumerações ou “relatos gráficos” sobre os objetos representados, “escrevendo com imagens”.

Na etapa seguinte, o desenho da criança ainda não deixa de ser simbólico, mas já existe um esboço de tentativa de representação mimética: a

---

[32] É importante salientar que as faixas etárias a que se Piaget se refere em relação a cada etapa do desenvolvimento não devem ser encaradas de um modo estanque. Lev Vygotsky e Alexander Luria verificam que o desenvolvimento do comportamento humano não é apenas uma reprodução do desenvolvimento da história da humanidade, mas que percorre três caminhos paralelos que se relacionam dialeticamente: o evolutivo, o ontogenético e o sócio-cultural (Cf. LURIA; VYGOTSKY, 1996). Assim, ainda que seja possível postular faixas etárias nas quais cada período do desenvolvimento costuma ocorrer, via de regra; existem diferenças no desenvolvimento individual de cada criança tanto devido a fatores de ordem biológica e de personalidade quanto devido ao contexto sócio-cultural em que a criança está inserida.

criança passa a estabelecer relações de forma entre as partes dos objetos representados. Na terceira etapa a criança já procura elaborar uma representação mimética, mas ainda não é capaz de representar a perspectiva e o volume do objeto: é a representação plástica do volume e da perspectiva do objeto que marca a passagem para a quarta e última etapa.

Piaget divide o desenvolvimento da formação da simbolização da criança em quatro etapas: o período da atividade sensório-motora, que abrange os primeiros anos de vida, nos quais a criança ainda tem contato com o mundo a partir de suas percepções sensoriais; o período simbólico ou de atividade representativa egocêntrica, no qual tem início a atividade de simbolização, que se divide na fase do pensamento pré-conceitual (que abrange, via de regra, o período pré-escolar) e na do pensamento intuitivo (que abrange o período entre o final da idade pré-escolar e o início da idade escolar); e, finalmente, o período da atividade representativa operatória, em que a criança abandona, gradualmente, o egocentrismo e o animismo, e passa a ser capaz de realizar operações mentais abstratas a partir de elementos concretos. É possível estabelecer um paralelo entre as primeiras etapas do desenvolvimento do desenho da criança apresentadas por Vygotsky, que se caracterizam pela representação simbólica; e o período simbólico de Piaget.

O pensamento da criança, no período simbólico, é caracterizado pelo egocentrismo e pelo animismo: a criança interpreta o mundo exterior a partir dos dados de sua própria experiência e, tal como os homens das cavernas, associa a idéia de movimento físico à idéia de atividade intencional, acreditando, por isso, que tudo aquilo que se move ao seu redor é dotado de vida. Nesse período, a criança já é capaz de se utilizar da linguagem verbal e de se valer de símbolos para compreender o mundo ao seu redor; bem como de realizar o que o autor chama de jogo simbólico, que corresponde ao jogo de faz-de-conta, no qual a criança cria uma história através da imitação ou da reprodução de atividades e sons que observa no mundo ao seu redor em um contexto fictício, atribuindo diferentes funções simbólicas a um mesmo objeto. O desenho é, nesse período, uma forma de jogo simbólico: daí a construção de

narrativas orais realizada pela criança a partir das imagens representadas (tanto para si própria como para os espectadores de suas produções gráficas).

Donis A. Dondis identifica uma série de técnicas visuais que se caracterizam os modos de representação visual simbólicos, constituindo o estilo que a autora denomina como "primitivo" ou "primitivista": a **simplicidade**; a **espontaneidade**; a **rotundidade**; o **colorismo**; a **distorção**, o **exagero** e a **planura**; e a **atividade** e a **irregularidade**.

A **simplicidade**[33] se opõe à complexidade, apresentando formas ordenadas e em seu estado elementar, sem elaborações secundárias. As formas figurativas das obras caracterizadas pelo realismo esquemático são predominantemente simples devido à tendência a representar apenas os elementos considerados relevantes para a constituição da figura: só é colocado no papel aquilo que interessa. Vygotsky relata o diálogo entre um pesquisador e uma criança que estava pintando uma figura humana composta apenas por um círculo e dois palitos (a cabeça e os pés), no qual o pesquisador pergunta à criança como é possível que essa figura tenha apenas cabeça e pés. A criança responde prontamente que é, sim, possível, pois cabeça e pés são o suficiente para ver, andar e passear[34]. Seja nos desenhos de figura humana encontrados nas cavernas, seja no desenho de crianças, o "boneco palito" (fig. 5) é um bom exemplo de aplicação, ainda que não autoconsciente, dessa técnica visual[35].

Figura 5: bonecos palito desenhados por criança de 5 anos no *Paintbrush*. Acervo pessoal.

A **espontaneidade** se opõe à previsibilidade, caracterizando-se pela falta de planejamento (aparente ou não). Está relacionada à composição, ou

[33] Simplicidade, aqui, não é sinônimo de simplismo ou de simploriedade: para se obter intencionalmente uma forma simples, pode ser necessária uma grande capacidade de síntese.

[34] Cf. VYGOTSY, 2003, p. 94.

[35] Note-se a semelhança entre o "boneco palito" (fig. 5) e os guerreiros pré-históricos (fig. 2).

seja, à distribuição das formas no espaço do papel ou da tela. Da mesma forma que nas pinturas rupestres, nas quais as figuras foram aparentemente justapostas nas paredes da caverna, nas narrativas gráficas das crianças nas primeiras etapas de desenvolvimento de seu desenho, as figuras tendem a ser projetadas aleatoriamente no espaço do papel (ou até mesmo ao longo da mesa e das paredes da sala, para o desespero dos pais). Em ambos os casos, o espaço do papel serve apenas como suporte para a figura, e ainda não como pano de fundo. Nas obras em que a espontaneidade aparente é planejada, a composição aleatória serve para expressar impulsividade e liberdade.

A **rotundidade** se opõe à angularidade, caracterizando-se pelo predomínio de formas circulares em detrimentos das formas angulosas: enquanto as últimas denotam instabilidade, as primeiras denotam equilíbrio. As formas circulares são mais freqüentes, na natureza, do que as formas angulosas; e são as formas mais harmoniosas para o olho humano: não é por acaso que as formas arredondadas predominam nos desenhos animados (e mesmo em outros produtos de consumo) destinados às crianças pequenas.

O **colorismo** se caracteriza pelo predomínio de cores predominantemente primárias e pela ausência de variação tonal (responsável, conforme já observado, pelo efeito visual de profundidade). Pode se opor ao monocromatismo. A cor, ou, mais especificamente, o contraste entre cores, é a primeira informação visual percebida pelo olho humano. Além disso, é um dos elementos que apresenta a maior quantidade e as mais variadas significações simbólicas em diferentes contextos sócio-culturais.

A **distorção** se opõe à exatidão, afastando a imagem representada do modo como a imagem real é percebida visualmente. A planura e o exagero podem ser considerados modos de distorção da perspectiva e da figura, respectivamente. No realismo esquemático, a distorção das relações de proporção decorre da tentativa de representar o que é percebido intelectualmente, e não visualmente: se a cabeça for o elemento mais importante da figura desenhada, será maior do que o restante do corpo (fig. 6).

O **exagero** está relacionado à profusão de elementos; e se opõe à minimização, caracterizada pela economia de elementos. Pode ter um efeito de amplificação da imagem ou do elemento que o produtor da imagem pretende enfatizar.

Figura 6: desenho elaborado por criança de 7 anos com o título “eu estou com dor de cabeça” (LOWENFELD, 1977, p. 120). Note-se a ausência de proporção entre a cabeça e o restante do corpo.

A **planura**, ou bidimensionalidade, opõe-se à profundidade ou à tridimensionalidade; e está diretamente vinculada à ausência de volume. Nas representações gráficas caracterizadas pelo realismo visual, a ilusão de profundidade é obtida tanto através das relações de proporção entre as figuras representadas e da distribuição das mesmas em relação ao fundo quanto através da imitação de efeitos de luz e sombra através da variação tonal das cores. Nos desenhos denominados “radiográficos” por Vygotsky, não há uma

distinção entre exterior e interior do objeto desenhado: todos os elementos são justapostos no espaço bidimensional (fig.7).

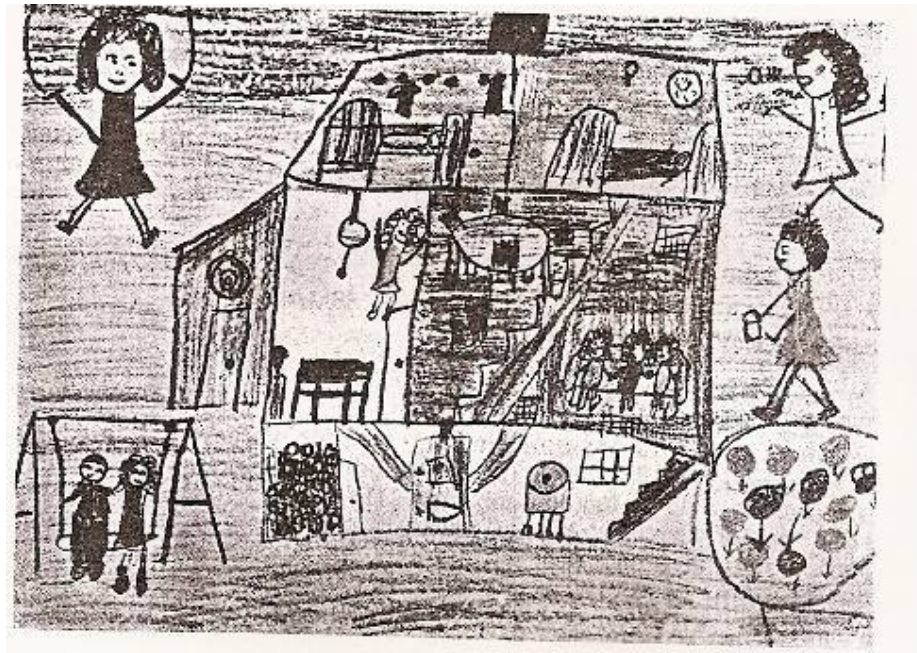


Figura 7: desenho radiográfico produzido por criança de 7 anos (LOWENFELD, 1977, P. 148).

A **atividade** se relaciona ao dinamismo e à representação do movimento. A sugestão ou a expressão de movimento relaciona-se ao modo de representação do espaço-tempo. A **irregularidade**, por sua vez, contribui para a sugestão de movimento na imagem fixa, enfatizando o inesperado e, em contraste com a regularidade (a que se opõe), o rompimento com as expectativas do observador. No desenho da criança, a irregularidade pode ser uma conseqüência da espontaneidade.

Conforme já observado, essas técnicas estão presentes tanto nas artes primitivas, nas quais o modo de representação simbólico resulta de um modo de pensamento igualmente simbólico, quanto nas artes em que esse modo de representação resulta de uma escolha consciente do criador. Essas últimas serão apresentadas a seguir.

2. 1. 3 Os primitivismos

Robert Goldwater define o primitivismo como uma atitude produtiva em arte (1986, p. XXIV): não se trata de uma "escola" ou movimento, mas de uma tendência a questionar a civilização ocidental através da busca pelos modos de representação artística considerados "primitivos" por essa mesma civilização. Rhodes (1994) salienta que o próprio ato de valorizar o "primitivo", considerando-o como um pólo oposto ao mundo europeu pós-industrial, é realizado a partir de uma perspectiva ocidental. Ou seja, o primitivismo implica, necessariamente, um distanciamento entre o artista e mundo a que faz referência – seja essa referência formal, iconográfica ou temática.

Em uma tentativa de mapear as diferentes atitudes das vanguardas artísticas da Europa do século XX em relação à assim chamada arte primitiva e as diversas formas de aproveitamento dessa mesma arte na produção artística das vanguardas européias, Goldwater distingue quatro direções do primitivismo do século XX: o primitivismo romântico, o primitivismo emocional, o primitivismo intelectual e o primitivismo do subconsciente[36].

Entre os primitivistas românticos, Goldwater inclui artistas cuja produção situa-se entre o final do século XIX e o início do XX, tais como Paul Eugène-Henri Gauguin (e os representantes da Escola de Pont-Aven, especialmente Maurice Denis e Emile Bernard) e os fauvistas (dentre os quais destaca Henri Matisse, Andre Derain e Maurice de Vlaminck). A fim de esclarecer o que Goldwater compreende por primitivismo romântico, é interessante verificar suas observações acerca da produção artística de Paul Gauguin (1848-1903). A trajetória desse pintor é marcada por períodos de "exílio voluntário" nas ilhas do Pacífico Sul (na Martinica, no Taiti e na Ilhas Marquesas, onde permaneceu até sua morte), o que o leva a ser considerado pela historiografia da arte como um herdeiro da idéia de valorização da vida natural como alternativa à corrupção do mundo civilizado postulada por Jean-Jacques Rousseau. A dicotomia entre o "civilizado" e o "bárbaro" está presente, ainda que de maneiras distintas, tanto na vida quanto na obra do pintor: Goldwater observa que, em seus diários e

[36] Tais direções serão apresentadas, aqui, a partir do ponto de vista de Goldwater. Cf. GOLDWATER, 1986, pp. 63-224.

correspondências, Gauguin utiliza o termo “bárbaro” ao invés de “primitivo”, possivelmente porque o primeiro se opõe de um modo mais direto ao termo “civilizado”.

Na pintura de Gauguin, contudo, o elemento primitivo está menos presente nas formas do que na temática. Ainda que os traços faciais dos nativos retratados em suas obras possam ser relacionados à estilização característica da arte produzida nas Ilhas Marquesas, Goldwater observa que a estilização realizada por Gauguin é mais suave e menos angulosa do que aquela apresentada nas obras dos nativos: ou seja, trata-se de uma tipificação desenvolvida pelo pintor. O uso de cores chapadas e contrastantes é influenciado pela gravura tradicional japonesa e pelas gravuras populares de Epinal; e não pela produção dos habitantes dos Mares do Sul. Além disso, Goldwater destaca a influência da arte popular da Bretanha, com a qual o pintor entrou em contato durante o período em que viveu em Pont-Aven. Ainda assim, o uso da cor não deixa de refletir, para Goldwater, uma busca pela simplificação da forma.

No que diz respeito à ausência de profundidade (isto é, da ausência de representação de perspectiva segundo os princípios do realismo visual, associada à arte primitiva), Goldwater observa que a pintura de Gauguin não chega a ter sua representação de perspectiva reduzida a um único plano: apresenta-se, antes, como uma sucessão de planos paralelos, sem construção de volume, que se assemelham às composições dos pintores quatrocentistas. As alusões mais diretas à arte primitiva na obra de Gauguin se encontram, segundo Goldwater, em suas esculturas e xilogravuras, nas quais tanto o material quanto as formas de partes do rosto de suas figuras (especialmente os olhos e as narinas) e os motivos decorativos remetem à produção artística da Polinésia.

Quanto à temática, Goldwater salienta que se, por um lado, Gauguin retrata a paisagem e o homem das ilhas dos Mares do Sul (fig. 8), por outro lado o pintor, em diversos momentos, insere elementos da iconografia cristã em suas cenas (fig. 9), recorrendo a elementos simbólicos de uma das

instituições mais emblemáticas da “civilização” tantas vezes condenada em seus escritos.

Figura 8: Paul Gauguin. *Fatata te miti.* 1892. Óleo sobre tela. Galeria Nacional, Washington/ DC, EUA

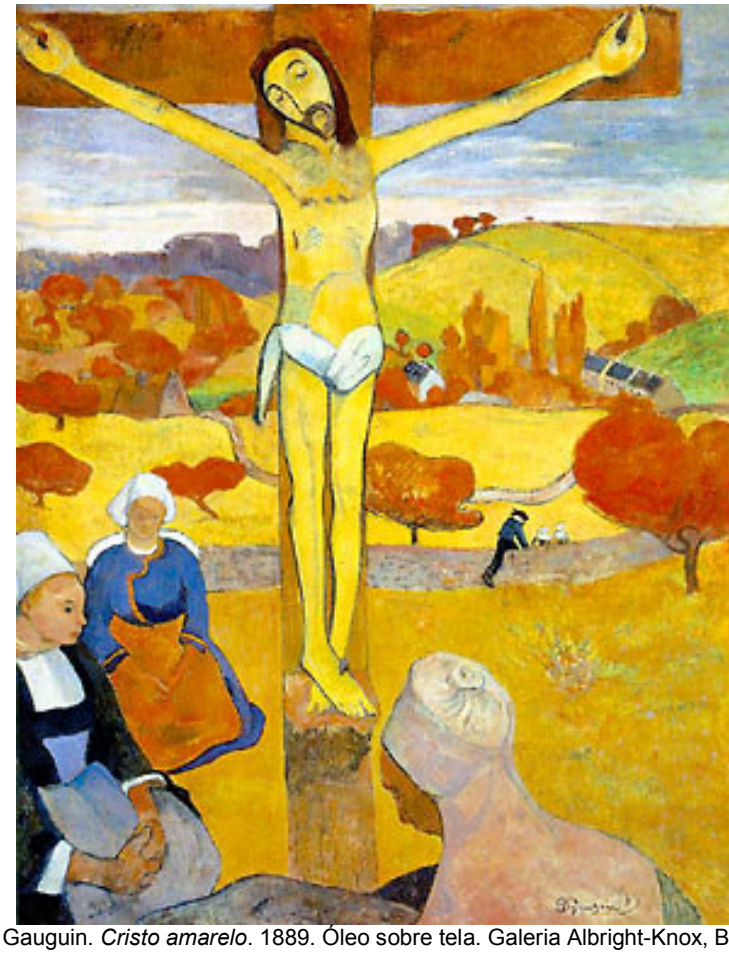


Figura 9: Paul Gauguin. *Cristo amarelo*. 1889. Óleo sobre tela. Galeria Albright-Knox, Buffalo, NY, EUA.

Em suma, Gauguin vê o “primitivo” através de um olhar estrangeiro, incapaz de se desvencilhar totalmente da cosmovisão ocidental: guardadas as devidas proporções, o olhar de Gauguin sobre os nativos da Polinésia em muito se assemelha ao olhar dos pintores da Missão Francesa que retrataram as “exóticas” paisagens brasileiras no século XIX. Por outro lado, o pintor não deixa de buscar um retorno a uma simplicidade primordial idealizada, seja no exotismo das paisagens do Pacífico Sul, seja no aproveitamento de características formais das artes populares européias.

Quanto à produção artística dos *fauves*[37], Goldwater observa que, embora não apresente alusões explícitas a paisagens “exóticas” (tal como se verifica na pintura de Gauguin), a atitude romântica dos artistas em relação à arte primitiva permanece. Os fauvistas entram em contato com a arte primitiva africana e com as artes populares européias (Maurice de Vlaminck, por exemplo, coleciona desde esculturas africanas até gravuras de Epinal): se, por um lado, apreciam as artes africanas fora de seu contexto etnográfico e admiram essas artes por sua expressividade e pelas soluções formais que as mesmas apresentam, por outro lado mantêm uma atitude de observadores de curiosidades diante das peças africanas.

Se as pinturas fauvistas não apresentam empréstimos diretos da arte primitiva, tais obras podem ser consideradas primitivistas no que se refere aos temas escolhidos e ao tratamento desses temas, que é marcado pela ênfase na cor e pela integração entre a figura e o fundo: a ausência de perspectiva decorre, em grande parte, dessa assimilação da figura à paisagem (fig. 10). No que diz respeito à cor é necessário salientar que, ainda que seu uso remeta às gravuras populares devido à saturação cromática e ao predomínio de cores primárias, a simplicidade obtida através da cor decorre de um uso extremamente consciente da mesma. Na obra de Matisse, por exemplo, a cor é

---

[37] O termo *fauves*, que significa “feras”, foi atribuído pelo crítico de arte Louis Vauxcelles ao se deparar com a exposição de pinturas do grupo francês que incluía Henri Matisse (1869-1954), Andre Derain (1880-1954) e Maurice de Vlaminck (1876-1958), entre outros, no Salão de Outono de 1905.

utilizada tanto como recurso decorativo quanto como um elemento responsável pela sugestão de espaço e de volume (fig.11).

Figura 10: Maurice de Vlaminck. *Colheita.* 1904. Óleo sobre tela. Museu de Arte Metropolitano, Nova York, NY, EUA.

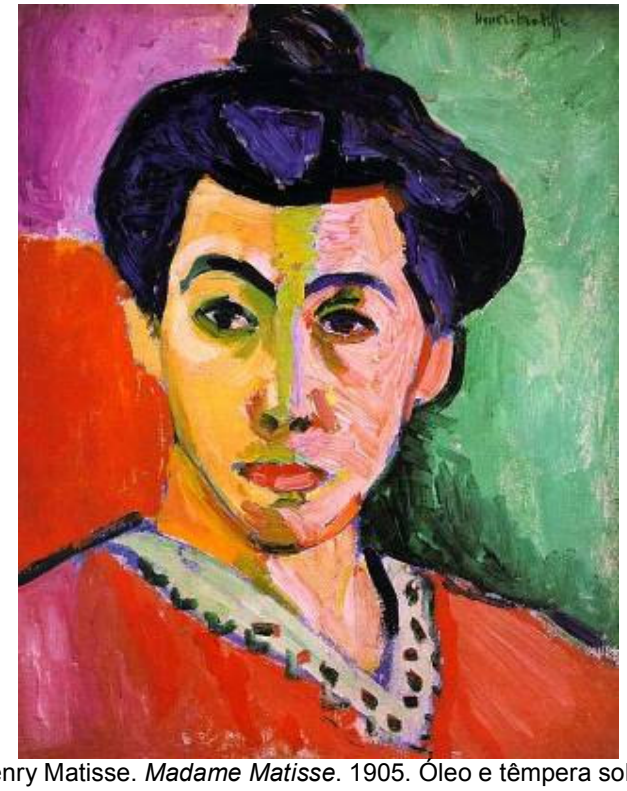


Figura 11: Henry Matisse. *Madame Matisse*. 1905. Óleo e têmpera sobre tela. Royal Museum of Fine Arts, Copenhagen, Dinamarca.

O primitivismo emocional é associado aos artistas de grupos expressionistas, tais como o *Die Brücke*[38] e do *Der Blaue Reiter*[39]. Os artistas que constituíram o grupo *Die Brücke*, apesar de ainda manter uma certa dose de admiração pelo caráter exótico das artes da África e da Oceania, interessam-se principalmente pelo caráter intenso e direto das formas simples da Arte primitiva; o que, para eles, possibilitaria alcançar o máximo de expressividade com o mínimo de meios técnicos. Além disso, o grupo não se interessa apenas pelas artes africanas e da Oceania, mas também pelas xilogravuras alemãs dos Séculos XV e XVI e pelos desenhos de crianças.

A concepção de primitivo dos integrantes do *Die Brücke* é, segundo Goldwater, mais interiorizada do que a concepção presente, por exemplo, na obra de Gauguin (pintor cuja obra, diga-se de passagem, era admirada pelos integrantes do grupo). As características das artes primitivas são aproximadas, nas pinturas do *Die Brücke*, ao contexto em que os artistas vivem, conforme é possível perceber através da escolha dos temas: ao invés de recorrer a paisagens exóticas, têm como cenário desde as florestas alemãs até casas noturnas urbanas. Os tipos humanos mostram-se mais relevantes do que as paisagens.

Se, entre os fauvistas, a assimilação entre a figura e o fundo não chega a tornar a paisagem imperceptível, nas obras de Kirchner, por exemplo, o fundo pode ser considerado quase como uma abstração (fig. 12). A ênfase na tipificação da figura humana é, para Goldwater, uma forma de criar símbolos de situações humanas básicas; ou seja, pode-se dizer que os tipos humanos presentes nas pinturas do *Die Brücke* simbolizam situações humanas "primitivas".

---

[38] O nome do grupo, que significa "A ponte", deve-se à proposta de estabelecer uma "ponte", através da arte, entre o passado e o futuro. A produção dos artistas do *Die Brücke* tem início em Dresden, em 1905 – ou seja, no mesmo período em que os *fauves* iniciam sua produção. Entre os representantes do *Die Brücke* destacam-se, entre outros, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Erich Heckel (1883-1944), e Otto Mueller (1874-1930).

[39] O grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), que tem seu início oficial em Munique, em 1911, encontra, entre seus representantes, Wassily Kandinsky (1866-1944), Auguste Macke (1887-1914) e Franz Marc (1880-1916).

Figura 12: Ernst Ludwig Kirchner. *Rua, Dresden*. 1908. Óleo sobre tela. Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova York, NY, EUA.

Os representantes do *Der Blaue Reiter*, por sua vez, levam adiante o processo de interiorização da concepção de primitivo. Além de mencionarem, no manifesto que deu origem ao grupo, a apreciação de diferentes modalidades de arte primitiva – desde máscaras brasileiras e xilografias japonesas até gravuras populares da Rússia e da Alemanha, passando por marionetes egípcias e esculturas do México e da África – associadas diretamente, pela primeira vez, à arte das crianças.

Ainda que os artistas do *Die Brücke* tenham sido influenciados pelas técnicas da arte infantil, os representantes do *Der Blaue Reiter* dão um passo adiante, através da manifestação expressa e justificada da admiração das qualidades dessa arte e de sua importância para o artista moderno. Para os integrantes do *Der Blaue Reiter*, o elo que une todas as manifestações artísticas consideradas primitivas – da arte dos camponeses à arte infantil, passando pelas demais manifestações acima mencionadas – é o fato de que estas eram consideradas as “artes das pessoas simples”.

No que diz respeito às influências diretas, é possível observar uma relação com a arte popular européia no que se refere aos temas rurais (fig. 13 e 14). Ainda que o posicionamento dos pintores em relação à arte popular esteja distante da interpretação romântica dessa arte, presente, por exemplo, em Paul Gauguin, ainda é possível observar, nas figuras acima mencionadas, a integração entre o homem e a natureza (representada, nesses exemplos, através da integração entre homens e animais). De acordo com Goldwater, na obra de Franz Marc (fig. 14), essa integração entre homem e natureza resulta de uma visão de mundo panteísta, que leva o autor ao desejo de pintar o ponto de vista e os sentimentos dos animais e dos objetos.

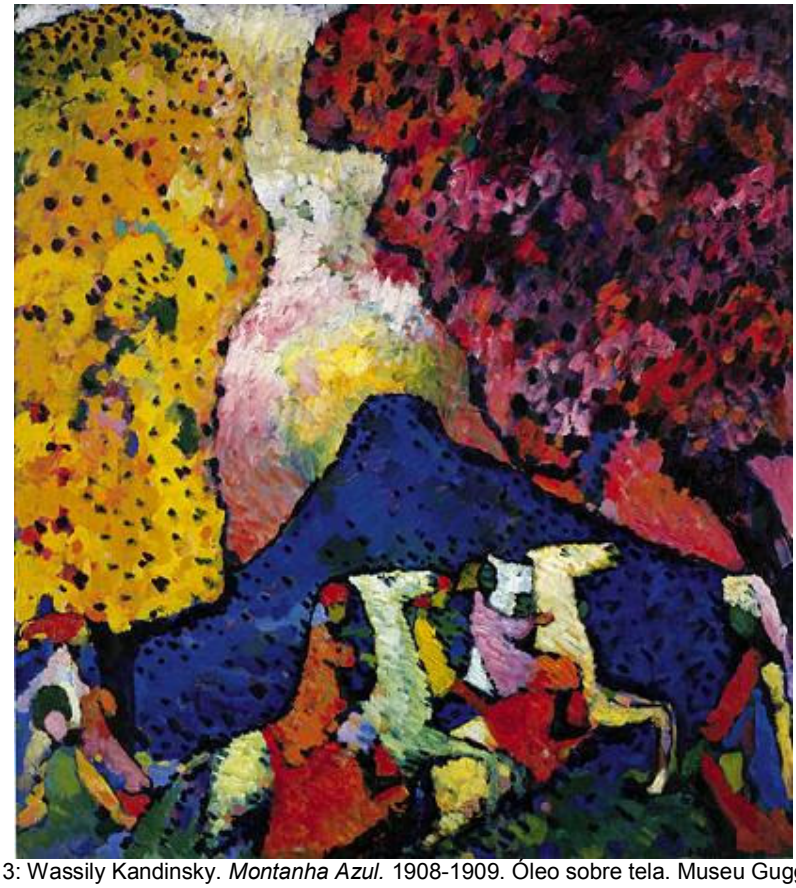


Figura 13: Wassily Kandinsky. *Montanha Azul.* 1908-1909. Óleo sobre tela. Museu Guggenheim, Nova York, NY, EUA.

Figura 14. Franz Marc. *Vaca Amarela*. 1911. Óleo sobre tela. Museu Guggenheim, Nova York, NY, EUA.

Entre os representantes do primitivismo intelectual, Goldwater destaca os artistas do Cubismo, tais como Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963), e a abstracionistas, como Piet Mondrian (1872-1944). É nesse momento que as características da arte primitiva são conscientemente e intencionalmente assimiladas, apresentando-se como fruto de pesquisa sistemática.

Para os cubistas, como Picasso e Braque, o contato com esculturas africanas foi particularmente significativo: esse contato se distingue daquele realizado pelos artistas dos grupos anteriormente observados, contudo, porque esses artistas interpretam as esculturas africanas à luz de seus próprios problemas estéticos. De acordo com Goldwater, não há, em Picasso ou Braque, uma preocupação com a significação iconográfica das esculturas africanas, tampouco com as sugestões poéticas ou os efeitos emocionais gerados pelas mesmas; mas sim com seus aspectos formais. É a pesquisa formal realizada a partir do contato com a arte africana (com as máscaras e esculturas, em particular) que leva Picasso à reelaboração de *Les demoiselles d'Avignon* (fig. 15), considerada pela historiografia da arte como o ponto de ruptura a partir do qual Picasso começa a desenvolver o Cubismo.

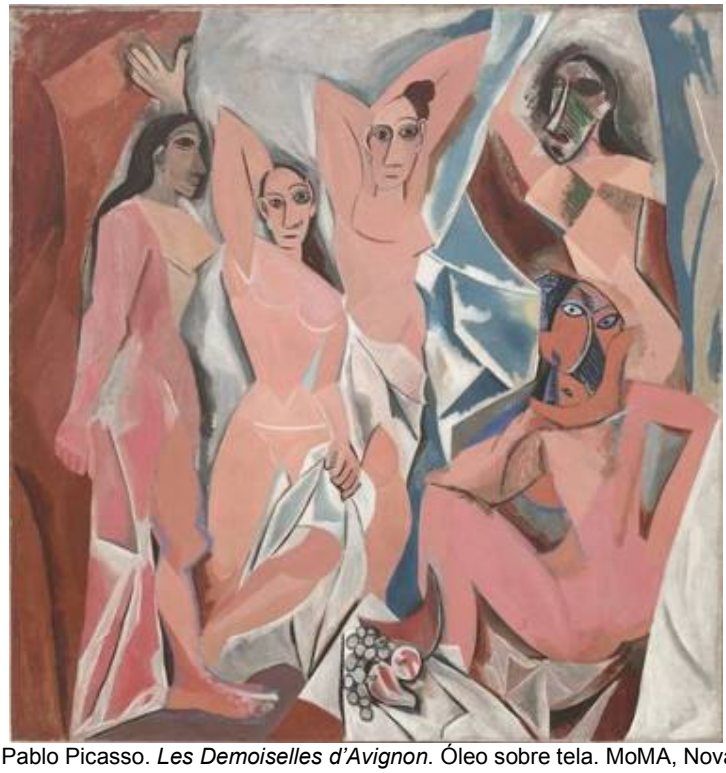


Figura 15: Pablo Picasso. *Les Demoiselles d'Avignon*. Óleo sobre tela. MoMA, Nova York, NY, EUA.

Além disso, Picasso valoriza a obra *naïf* de Henry Rousseau[40] e dos "pintores de domingo": a pintura de Rousseau, definida por Giulio Carlo Argan[41] como "regressiva", é vista por Picasso (e por seus pares) como um contraponto ao "progresso" aclamado pela sociedade industrial do início do século XX. Segundo Goldwater, o elo que une as obras primitivas e *naïve*, para Picasso, é a aceitação de uma tradição artística não-acadêmica que permite aos artistas concentrarem-se na expressão desejada: na obra de Picasso, existe uma busca intencional e consciente pela forma espontânea e desprovida de autoconsciência presente na tradição artística não acadêmica.

Nesse sentido, é possível dizer que o Cubismo alcança uma síntese (ainda que aparentemente paradoxal) entre o "primitivo" e o "civilizado": é através da análise da espontaneidade e da simplicidade formal das obras

---

[40] Henry Rousseau (1844-1910), conhecido como O aduaneiro Rousseau, é um pintor autodidata que abandona seu emprego aos quarenta anos para si dedicar à pintura. Ainda que seja retratado pela história de arte como uma figura ridicularizada pelos seus contemporâneos, sua obra exerceu uma considerável influência sobre artistas das vanguardas parisienses tais como Pablo Picasso, Paul Signac e Guillaume Appolinaire.

[41] Cf. ARGAN, 1999, pp. 134-136.

“primitivas” que o Cubismo alcança a busca autoconsciente pela pintura enquanto forma-objeto (isto é, como uma realidade autônoma), caracterizada pela não diferenciação entre figura e fundo; pela eliminação da ilusão de profundidade; pela decomposição dos objetos; pela sobreposição e justaposição de múltiplos pontos de vista; pela apresentação simultânea, em um mesmo espaço, de imagens sucessivas no tempo (que leva ao desenvolvimento do espaço em torno, dentro e através do objeto); e pela identificação entre a luz e a cor, que decorre da integração entre objeto e espaço e leva à criação de um espaço-objeto[42].

Entre os pintores considerados por Goldwater como abstracionistas, a busca pela simplicidade formal é levada às últimas conseqüências, tornando-se uma busca pela forma pura: ao invés de deformar e exagerar o objeto para alcançar sua forma, tal como Picasso; Mondrian, por exemplo, em suas obras, restringe-se às formas em si, reduzindo a escala cromática às cores primárias, eliminando as curvas e buscando o equilíbrio entre linhas horizontais e verticais (fig. 16). O projeto estético de Mondrian, influenciado, segundo Goldwater, por doutrinas filosóficas esotéricas, tem como objetivo desvencilhar-se da representação do objeto a fim de alcançar a representação do universal.

Figura 16: Piet Mondrian. *Composição com vermelho, azul, preto, amarelo e cinza*. 1921. Óleo sobre tela. MoMA, Nova York, NY, EUA.

[42] Cf. ARGAN, 1999, pp. 303-304.

Para Goldwater, a busca pela simplificação através dos processos de eliminação, redução e purificação é análoga à busca pelo retorno à simplicidade característica do primitivismo romântico. Mesmo as obras abstratas que têm como ponto de partida temático as formas mecânicas presentes na sociedade Moderna, tais como aquelas produzidas por Fernand Léger (1881-1955), reduzem as máquinas a formas geométricas, criando um padrão de unidades básicas simples para representar a complexidade do mecanismo da máquina (fig. 17).

Figura 17: Fernand Léger. *Propulsores*. 1918. Óleo sobre tela. MoMA, Nova York, NY, EUA.

O primitivismo do subconsciente está diretamente relacionado ao culto ao inconsciente e ao “infantil”, isto é, aos aspectos “primitivos” presentes no homem “civilizado”. Goldwater inclui, entre os representantes do primitivismo do subconsciente, desde os chamados “primitivos modernos” (isto é, os pintores *naïve*, como Henri Rousseau, e os “pintores de domingo”) até os

pintores do Surrealismo e do Dadaísmo[43], passando por pintores como Paul Klee (1879-1940), Joan Miró (1893-1983) e Jean Dubuffet (1901-1985), entre outros, que recorrem a empréstimos da arte infantil. Nos representantes do Dada e do Surrealismo, não é possível encontrar empréstimos diretos da arte dos povos "primitivos" ou da arte infantil. Contudo, ambos os grupos se interessam pelos aspectos pré-racionais da arte primitiva, e pelo espontaneísmo que caracteriza a arte produzida pelas crianças.

Entre os pintores considerados como os "primitivos modernos" Henri Rousseau é incluído entre o grupo autodenominado "pintores de domingo", ao lado de Camille Bombois, André Bauchant e Louis Vivin, entre outros, diferindo dos demais por ter passado a se dedicar exclusivamente à pintura. Contudo, embora esses pintores não dependessem de sua produção artística como meio de subsistência, a pintura não era encarada por eles como um mero passatempo ou como atividade secundária. Goldwater considera adequado, sob o ponto de vista puramente técnico, denominar esses pintores como *naïve*; já que existe, em suas obras, um ideal de representação pictórica realista, aos moldes da pintura acadêmica do século XIX, não alcançado graças à inadequação técnica. Mesmo os quadros de Rousseau que consistem em representações de mundos e paisagens oníricas (fig. 18), fugindo aos temas da pintura naturalista do século XIX, buscam realizar uma representação acurada da realidade. Por outro lado, o autor só considera possível denominar a pintura de Rousseau e de seus colegas como arte popular no que diz respeito à ausência de autoconsciência, uma vez que esses artistas aparentemente têm como meta (ainda que não alcançada) o realismo acadêmico.

---

[43] O Dadaísmo, ou Dada, surge como um movimento de contestação dos valores do mundo ocidental, inclusive da arte, sendo conhecido por manifestações como o poema aleatório (formado por fragmentos de palavras escolhidas ao acaso) e o *ready made* (objeto pronto exposto em galeria como meio de questionar os critérios ocidentais de seleção e valoração da arte). O Dadaísmo tem início quase simultaneamente, durante o período da I Guerra Mundial, em Zurique (onde é fundado por Tristan Tzara) e nos Estados Unidos (com Marcel Duchamp, Alfred Stieglitz e Man Ray). O Surrealismo é um movimento dissidente do Dadaísmo, que surge, na década de 20 do século XX em busca não da ruptura absoluta entre a arte e a sociedade, mas da aproximação entre a arte e o inconsciente. Entre seus representantes estão incluídos André Breton (1896-1966), Guillaume Appolinaire (1880-1918), Max Ernst (1891-1976) e Salvador Dali (1904-1989). Alguns historiadores da arte situam Joan Miró entre os surrealistas, embora Robert Goldwater o considere um pintor com atitude surrealista mas sem o aparato do movimento.

Figura 18: Henri Rousseau. *O sonho.* 1910. Óleo sobre tela. MoMA, Nova York, NY, EUA.

Embora a tendência à valorização da arte infantil já esteja presente entre os artistas do *Die Brücke* e do *Die Blaue Reuter*, é na obra de Paul Klee, artista associado ao último grupo, que se observa a maior influência dos modos de representação característicos da arte infantil (fig. 19). A arte infantil não é a única fonte de arte primitiva presente nas pinturas de Klee: em algumas de suas obras, é possível perceber alusões a máscaras africanas e a utilização de padrões geométricos presentes em obras de tecelagem da Oceania. Além disso, em algumas pinturas, é possível estabelecer analogias com a arte de portadores de patologias psíquicas. Ainda assim, seu trabalho é mais diretamente permeado por empréstimos diretos da arte feita por crianças. No que se refere à técnica, Klee utiliza os contornos circulares característicos do desenho infantil; no que se refere ao modo de representação, opta pelo realismo intelectual em detrimento do realismo visual. Tais empréstimos não são um mero maneirismo estilístico: se, por outro lado, o artista não renuncia ao controle sobre seus meios técnicos, não se deixando cair no espontaneísmo, por outro lado, vale-se dessa arte, segundo Goldwater, como um meio de trazer à tona e tornar visível a memória inconsciente.

Para Goldwater, Joan Miró, em comparação a Klee, apresenta uma relação ao mesmo tempo mais próxima e mais distante em relação à arte produzida pelas crianças (e talvez também em relação à arte primitiva de um modo geral). Para o autor, a atitude de consciência analítica de Klee não está presente em Miró, cuja obra é, de certa forma, mais primitiva. Embora a obra de Miró apresente vários empréstimos da arte primitiva, sua relação com a arte infantil está mais presente no tom e nas técnicas do que no modo de representação. Nas obras em que o modo de representação da arte infantil pode ser identificado trata-se de uma representação característica dos primeiros estágios do desenho da criança, nos quais o corpo humano é representado através de uma forma oval irregular com linhas representando braços e/ou pernas, de um modo que se assemelha, até certo ponto, à *Máscara de Medo* de Klee (fig. 19 e 20). Goldwater observa que, ao contrário do que ocorre em Klee, contudo, não há em Miró uma tentativa de transferir os métodos do desenho infantil para novas configurações de espaço e de cor, mas sim uma fusão dos signos característicos do desenho da criança com uma série de outros signos.

Figura 19: Paul Klee. *Máscara de medo*. 1932. Óleo sobre tela. MoMA, Nova York, NY, EUA.

Figura 20: Joan Miró. *O pregador*. Gravura em água tinta, carbureto de silício e ponta seca sobre papel. 1981. Galeria Lelong, Paris, França/ Fundação Miró.

Interessado, tal como Paul Klee, na arte das crianças e na dos portadores de patologias psíquicas, além de outras formas de arte amadoras, Jean Dubuffet busca, através dessas, desvencilhar-se das convenções artísticas tradicionais de proporção e de representação da perspectiva (fig. 21). Nas obras desses três artistas, a evocação da arte das crianças pode ser vista como um meio de escapar do convencional e da repetição do familiar e, quem sabe até, de tentar observar o mundo com um olhar que se aproxima ao olhar da criança; ou seja, de tentar ver o mundo como se fosse pela primeira vez.

Figura 21: Jean Dubuffet. *Ciclista com cinco vacas.* 1943. Guache, aquarela e nanquim sobre papel. MoMA, Nova York, EUA.

Em suma, da mesma forma que não se pode considerar toda a arte primitiva como um grupo homogêneo de obras, não é possível falar em um primitivismo, mas sim em primitivismos. Ainda assim, há dois elos de ligação entre as tendências apresentadas por Goldwater:

a. o empréstimo direto ou indireto de obras consideradas primitivas;

b. a busca pela simplicidade (seja formal, seja temática) como contraponto à complexidade do mundo "civilizado" e dos valores estéticos e convenções artísticas tradicionais desse mundo.

No Brasil, as formas artísticas que podem ser consideradas primitivistas surgem discretamente no século XIX, afirmando-se no século XX como um meio de reação à condição colonial. Na literatura, a busca temática pelo primitivo (como uma forma de afirmação da identidade nacional) já pode ser observada desde o Romantismo, nas obras indianistas de José de Alencar. Na pintura do século XIX, a busca temática pelo primitivo está presente nas obras dos pintores da Missão Artística Francesa, grupo de artistas europeus trazidos ao Rio de Janeiro por D. João em 1816 a fim de aprimorar o ensino de Artes na Corte. As obras de Nicolas-Antonine Taunay (1775-1830) e de Jean-Baptiste

Debret: (1768-1848), que retratam desde os membros da Corte até as paisagens, os escravos e os indígenas brasileiros em um modo de representação naturalista, até hoje ilustram nossos livros didáticos de História do Brasil (fig.22).

Figura 22: Jean-Baptiste Debret. *Uma senhora brasileira em seu lar*. 1834. Ilustração publicada em *Viagem pitoresca e histórica pelo Brasil* (DEBRET, 2007).

É a partir da Semana de Arte Moderna de 22, contudo (e, mais especificamente a partir do Movimento Antropofágico e do Pau-Brasil) que a produção artística brasileira (ou, ao menos em um primeiro momento, a produção artística paulistana) passa a incorporar os temas e as formas das artes primitivas presentes no Brasil. Ainda que o Modernismo de 22 tenha como propósito "acertar o relógio império da cultura nacional"[44], conforme Oswald de Andrade propõe em seu Manifesto da Poesia Pau-Brasil, o movimento não deixa de ser, sob um certo ponto de vista, tão transplantado quanto o Indianismo de José de Alencar, já que decorre do contato dos artistas brasileiros com as vanguardas artísticas européias.

A arte primitiva brasileira (seja a arte popular, a arte indígena ou a afro-brasileira) só passa a ser valorizada a partir do momento em que essa

[44] Cf. ANDRADE, 1970, p. 9.

valorização do primitivo é, por assim dizer, legitimada pelas vanguardas européias. Ainda assim, Antonio Candido defende:

> No campo da pesquisa formal os modernistas vão inspirar-se em parte, de maneira algo desordenada, nas correntes literárias de vanguarda na França e na Itália. Assinalemos, porém, que esse empréstimo se reveste de caráter bastante diverso dos anteriores. Com efeito, o Brasil se encontrava, depois da Primeira Guerra Mundial, muito mais ligado ao Ocidente europeu do que antes; não apenas pela participação mais intensa nos problemas sociais e econômicos da hora, como pelo desnível cultural menos acentuado. Além disso, alguns estímulos da vanguarda artística européia também agiam sobre nós: a velocidade, a mecanização crescente da vida nos impressionavam em virtude do grande surto industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional. (...) Finalmente, não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academicismo. Ora, no Brasil, as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Marc Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro (1980, pp. 120-121).

Embora não se tenha, aqui, a intenção de alongar ainda mais o pequeno passeio pela história da arte proposto no início desse capítulo[45], é interessante observar algumas obras de artistas do Modernismo que recorrem a empréstimos temáticos e formais da arte primitiva, tais como as pinturas do pintor e ilustrador Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), que, partindo de um modo de representação que remete ao cubismo, têm como tema recorrente mulheres brasileiras das classes populares em situações cotidianas (fig. 23).

---

[45] Para aqueles interessados em estender o passeio pelas artes plásticas no Modernismo de 22, ver AMARAL, 1979. Para um estudo sobre o Movimento Antropofágico, ver BOAVENTURA, 1985. Para estender o passeio rumo às relações entre as vanguardas européias e o Modernismo de 22, ver BRITO, 1978. Ver, ainda, CANDIDO, 1980.

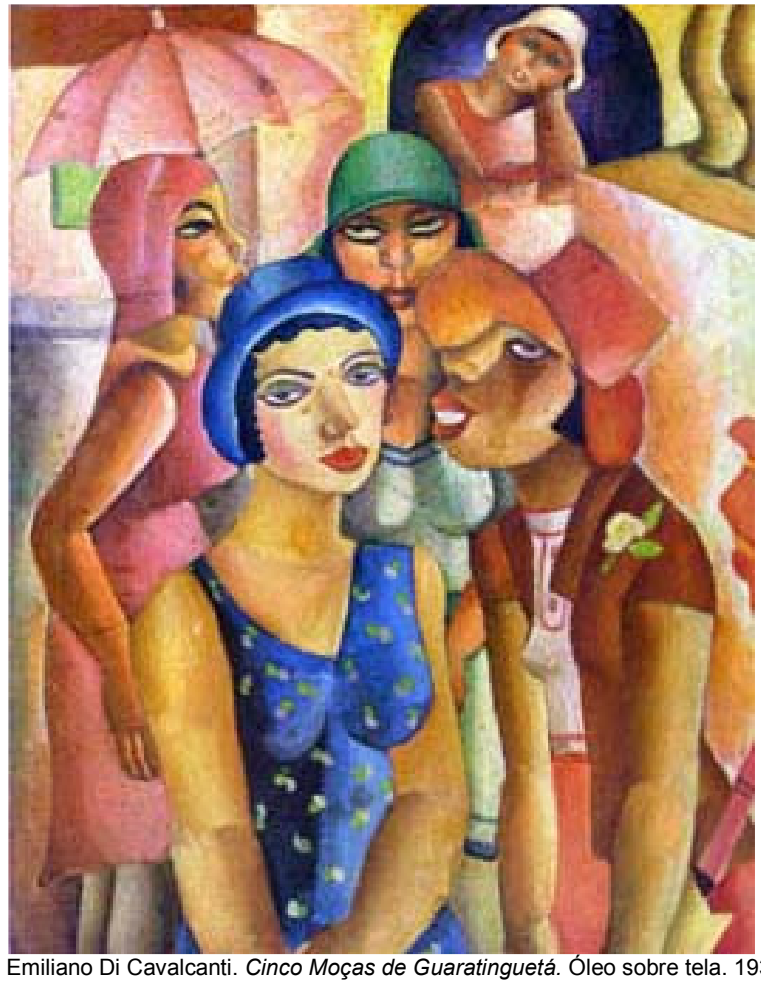


Figura 23: Emiliano Di Cavalcanti. *Cinco Moças de Guaratinguetá.* Óleo sobre tela. 1930. Museu de Arte de São Paulo (MASP). São Paulo, SP, Brasil.

Além disso, a pintura nativista de Tarsila do Amaral não pode deixar de ser mencionada: embora a artista se integre ao movimento após a Semana de 22, sua obra *Abaporu* (fig. 24) é praticamente um ícone do Movimento Antropofágico (é difícil encontrar um livro didático de Literatura Brasileira que não apresente uma reprodução do *Abaporu* no capítulo referente ao Modernismo de 22). A pintura de Tarsila vale-se de temas e de cenas da arte e do cotidiano popular, reelaborando-os em cores saturadas e contrastantes e em formas geométricas simples.

Figura 24: Tarsila do Amaral. *Abaporu*. Óleo sobre tela. 1928. Museu de Arte Latino-Americano (MALBA). Buenos Aires, Argentina.

Não se pode deixar de incluir, ainda, as obras de Candido Portinari (1903-1962), que retratam os personagens, o cotidiano e as manifestações culturais do povo brasileiro através de um modo de representação figurativo que, em alguns momentos, “flerta” com o cubismo, (fig. 25 e 26).

Figura 25: Candido Portinari. *Festa de Iemanjá*. 1959. Óleo sobre papel. Museu de Arte Moderna (MAM), São Paulo, SP/ Fundação Portinari. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Figura 26: Candido Portinari. *Ronda infantil*. 1932. Óleo sobre tela. Coleção particular, São Paulo, SP, Brasil / Reprodução Fundação Portinari. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Da mesma forma que os artistas das vanguardas européias, os pintores do Modernismo Brasileiro valem-se da nossa arte "primitiva" para desafiar as convenções estéticas vigentes: no entanto, o aproveitamento das manifestações artísticas populares (ou dos nossos "primitivos modernos") não é exclusividade dos participantes da Semana de Arte Moderna. Entre os pintores contemporâneos ao Modernismo de 22 que não participaram do movimento mas que se valem, igualmente, do universo da cultura e do cotidiano popular em seus trabalhos, destaca-se o pintor ítalo-brasileiro Alfredo Volpi (1896-1988), considerado por alguns historiadores da arte brasileira como um representante da segunda geração do Modernismo[46]. Mesmo na obra de Alfredo Volpi (fig. 27 e 28), que resiste às tentativas de aproximação com as vanguardas européias, a ruptura com as convenções estéticas "civilizadas" se dá através da aproximação ao universo cultural popular.

[46] Juntamente com os demais integrantes do Grupo Santa Helena, tais como Fúlvio Pennacchi (1905-1922), Humberto Rosa (1908-1948) e Mário Zanini (1907-1971), entre outros. Ver ZANINI, 1991.

Figura 27. Alfredo Volpi.*Casas.* 1953. Têmpera sobre tela. MAM, São Paulo, SP, Brasil.

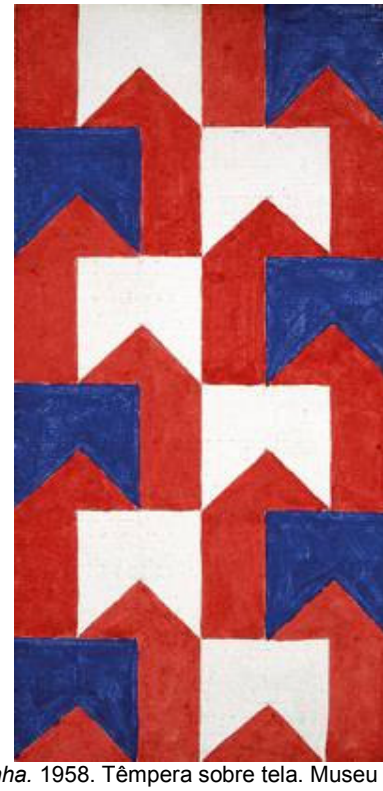


Figura 27. Alfredo Volpi. *Bandeirinha.* 1958. Têmpera sobre tela. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC), São Paulo, SP, Brasil.

No entanto, o aproveitamento das artes populares e a busca pelo resgate do “primitivo” não se esgotam no período do Modernismo brasileiro. Na década de setenta do século XX, por exemplo, um grupo de artistas nordestinos que inclui escritores, dramaturgos, artistas plásticos e músicos cria o Movimento Armorial. O escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, um dos principais representantes do movimento, define-o como uma tentativa de “realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura” (SUASSUNA, 1974, p. 9).

Por brasileira, contudo, leia-se especialmente nordestina, já que as principais fontes do grupo estão no Romanceiro, nas xilogravuras e nos versos da literatura de cordel e nas danças dramáticas populares do Nordeste brasileiro; e muitos dos artistas autodenominados armoriais vivem nessa região. Não se trata, porém, de um movimento regionalista. Segundo Suassuna, os artistas desse movimento têm consciência “da unidade cultural de toda a América Latina, e, mais, do parentesco que nos une à Arte hindu, à etíope, etc.”, mas, ao mesmo tempo, não prega “nenhuma uniformidade cultural monótona”: ao contrário, busca “preservar as peculiaridades nacionais e a independência individual de cada artista” (op. cit., p. 19). O resgate das fontes “primitivas” da arte brasileira, aqui, não consiste em uma tentativa de ruptura com os padrões estéticos “civilizados” vigentes, mas sim em uma recuperação de identidade através do retorno autoconsciente às raízes da arte brasileira. Segundo Suassuna (op. cit., p. 68):

> Nenhum de nós pretende ser “primitivo”: o que procuramos é mergulhar nessa fonte inesgotável, em busca das raízes, para unir nosso trabalho aos anseios e ao espírito do nosso Povo, fazendo nosso sangue pulsar em consonância com o dele e revigorando nosso pulso ao contato com aquilo que tais artes e espetáculos têm de festa – entendida no sentido latino-americano de celebração e sagração dionisíaca do mundo.

Entre os representantes do movimento nas artes plásticas, destacam-se Francisco Brennand e Gilvan Samico. Na produção de Samico, destacam-se as xilogravuras que agregam a técnica e os motivos das ilustrações de folhetos de cordel à arte “erudita” (fig. 28). Francisco Brennand é conhecido principalmente por suas esculturas em madeira e cerâmica: da mesma forma que Samico se

utiliza da xilogravura, técnica característica da produção artística popular brasileira que ilustra as capas dos folhetos de cordel, Brennand vale-se das duas principais técnicas da escultura popular (a cerâmica e o entalhe em madeira); e agrega, com a mesma liberdade observada na obra de Samico, temas e motivos da arte popular e da arte erudita (fig. 29).

Figura 28: Gilvan Samico. *O sagrado.* Xilogravura. 1997. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), Recife, PE.

Figura 29: Francisco Brennand. *Joana D'Arc de Orléans*. Madeira. 1978. MAMAN, Recife, PE/ Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, PR.

Ainda que com propósitos e em contextos distintos, o aproveitamento das artes populares se faz presente, na arte brasileira, desde o Modernismo de 22 até o Movimento Armorial; persistindo até o Século XX. Mas, afinal de contas, o que são as artes populares brasileiras?

Não se pode falar em artes populares brasileiras sem parar, por um momento, para observar o conceito de “popular”; e em sua oposição ao “erudito”. Roger Chartier (1995) observa que o popular nada mais é do que uma categoria erudita criada para definir relações entre os intelectuais ocidentais e os “mundos exóticos”. Considera-se como arte popular brasileira aqui, no entanto, todas as manifestações das artes plásticas e/ou gráficas realizadas fora do contexto das Escolas e Academias de Artes, cujas técnicas são ensinadas e aprendidas em um contexto informal e através da prática, muitas vezes através de mestres que pertencem à família do aprendiz ou à mesma comunidade.

No Brasil, a diversidade e a variedade das manifestações artísticas populares é tal que não seria possível, aqui, apresentar mais do que uma pequena parte de seus representantes. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de destacar algumas das técnicas de produção artística que tornam as artes populares brasileiras conhecidas e valorizadas em todo o mundo ocidental, tais como a xilografia, através da qual os folhetos de cordel são reproduzidos e ilustrados (fig. 30), a cerâmica (fig. 31), e os fantoches e figuras de Mamulengo (fig. 32); além dos brinquedos de miriti ou de madeira, da tecelagem manual e da cestaria, entre outras.

Figura 30: capa do folheto de cordel *A ciranda dos bichos*, do pernambucano José Francisco Borges. s/d.

Figura 31: Mestre Vitalino. *Retirantes*. s/d. Cerâmica. Museu Casa do Pontal, RJ, Brasil.

Figura 32: Joel. *Mané Pikinino* (figura de Mamulengo). Museu Casa do Pontal, RJ, Brasil

Não se pode esquecer que o trânsito entre as artes populares e as artes acadêmicas (ou "eruditas") não é de mão única: assim como os movimentos artísticos acadêmicos se apropriam de elementos temáticos e de composição das artes populares, os artistas populares acabam por ter contato com esses mesmos artistas acadêmicos, especialmente hoje em dia, quando reproduções de obras de arte servem como elemento decorativo de objetos de uso diário, vendidos a custos acessíveis. Há poucos meses era possível, para qualquer brasileiro que comprasse uma determinada revista de entretenimento, adquirir um jogo de chá decorado com uma reprodução de *O beijo*, de Gustaf Klimt. Há poucos anos, reproduções de quadros de artistas brasileiros (tais como Cândido Portinari, Alfredo Volpi e Tarsila do Amaral) decoravam copos de requeijão de uma determinada indústria de laticínios.

Se, no início do século XX, o aproveitamento das artes populares, das artes dos povos "primitivos" ou da arte infantil mostrou-se como um meio de ruptura com os padrões estéticos estabelecidos, atualmente, o primitivismo, por si só, já não é capaz de provocar estranhamento. Isso não significa que as obras primitivistas já não sejam esteticamente relevantes, mas sim que as

inovações por elas propostas já foram assimiladas: atualmente, a incorporação de elementos temáticos, iconográficos e formais das artes primitivas é utilizada até mesmo pela publicidade. Além disso, conforme observado, as artes primitivas são, atualmente, valorizadas como obras de arte (ainda que a partir de critérios de valoração ocidentais e, muitas vezes, tendo sua exibição restrita ao público ocidental da classe média). Rhodes, no entanto, questiona até que ponto o esgotamento do primitivismo na arte moderna não está sendo substituído por "uma nova invenção pluralista de uma 'diferença' que pode ser consumida mas que não pode ser digerida"[47] (RHODES, 1994, p. 202).

Para que as nossas manifestações artísticas "primitivas" e populares (e os ecos dessas manifestações que ressoam nas ilustrações de obras da literatura contemporânea tais como a *Nau Catarineta* de Roger Mello) possam ser não apenas consumidas, mas apreciadas e digeridas pelo jovem leitor, o mediador de leitura precisa conhecer e respeitar o desenvolvimento da percepção estética da criança.

2. 2 **O desenvolvimento da percepção estética na criança**

Cecília Meireles, em *Problemas da literatura infantil* (1984), opõe-se categoricamente ao primitivismo na ilustração do livro para crianças, afirmando:

> Que certos desenhos de crianças se assemelhem aos dos artistas modernos não é razão para que a criança os prefira. De uns para outros vai grande distância. No desenho infantil, a impossibilidade de resolver certos pormenores técnicos obriga a simplificação que a criança, com a sua autocrítica, considera imperfeições. Sua intenção é realista; mas, por deficiência de meios, recorre a certas convenções, para exprimir-se. O artista, exausto de técnicas e nostálgico da ingenuidade primitiva, chega a esses resultados por um caminho oposto, pela renúncia à maestria, reconstituindo o mundo de memória, com uma visão purificada, que o aproxima artificialmente da infância. Por seu gosto realista, e sua curiosidade pelas minudências de um mundo que recentemente começou a conhecer, é natural que a criança goste dos desenhos prolixos, que reproduzem os objetos com todos os seus fulgores e caprichos, seu caráter e sua expressão (MEIRELES, 1984, pp. 147-148).

No início da década de 50 do século XX, em um momento em que a ilustração do livro para a criança ainda não é objeto de estudos acadêmicos

---

[47] a new pluralist invention of a 'difference' that can be consumed, but which can not be digested.

sistemáticos, Meireles intui, em sua afirmação acerca da apreciação visual da criança, o que as pesquisas de Michael Parsons (1992) revelam quanto ao desenvolvimento da percepção estética. A partir da observação das reações e das respostas de crianças, adolescentes e adultos diante de oito reproduções de quadros dos mais variados estilos e produzidos em diferentes contextos históricos[48], Parsons estabelece cinco estádios de desenvolvimento da percepção estética, que serão apresentados, aqui, resumidamente.

Cabe salientar que, embora alguns estádios sejam encontrados com maior freqüência em pessoas de determinadas faixas etárias, a idade não é um fator decisivo no desenvolvimento da apreciação da obra de arte visual: os estádios apresentados por Parsons constituem etapas individuais do desenvolvimento da percepção e da avaliação da obra de arte, as quais, tal como os demais aspectos do desenvolvimento humano, seguem um percurso orientado no sentido da dependência à autonomia (1992, p. 38). Além disso, não se tratam de categorias estanques: é possível que um observador esteja situado, em determinados momentos, entre um estádio e outro. Por outro lado (e, mais uma vez, da mesma forma que em todo o desenvolvimento humano), dificilmente seria possível deixar de passar por uma dessas etapas, já que cada uma delas apresenta um avanço em relação à etapa anterior.

O primeiro estádio está associado à fruição, caracterizando-se por "um gosto intuitivo pela maioria dos quadros, uma forte atração pela cor, e uma reação ao tema do quadro consistindo numa série de associações livres" (1992, p. 39). Parsons considera o primeiro estádio como um grau zero teórico, isto é, como uma etapa que corresponde à percepção estética dos primeiros anos de vida. Ainda assim, o autor inclui, no primeiro estádio, as reações características das crianças pré-escolares. Nessa etapa, o observador ainda não é capaz de perceber que a experiência do outro é diferente da sua; e suas preferências em relação a determinados quadros se devem a associações com

---

[48] Os quadros *Guernica* (1936) e *Cabeça de Mulher Chorando com Mãos* (estudo para o *Guernica*), de Pablo Picasso; a gravura *Lo Mismo*, da série *Os Desastres da Guerra* (1810-1820), de Goya; *A Menina e o Cão*, detalhe de *Les Déjeneur des Canotiers* (1881), de Renoir; *nto the World Came a Soul Called Ida* (1930), de Ivan Albright; *Cabeça de Homem* (1922), de Paul Klee; *Le Grand Cirque* (1927), de Marc Chagall; e *Dempsey and Firpo* (1924), de George Bellows. Cf. PARSONS, 1992, pp. 18-25.

gostos pessoais: o observador pode preferir uma obra em que predomina o uso do azul simplesmente porque o azul é a sua cor favorita. Não existe, ainda, uma distinção “entre o prazer daquilo que vemos e o prazer daquilo que recordamos; e essa indistinção torna a nossa fruição ainda mais intensa” (1992, p. 50).

É interessante observar que, nesse período, não há juízos de valor negativos; uma vez que os juízos estéticos ainda são associados aos juízos morais. Todo o quadro é, em princípio, bom; e é difícil para a criança pequena compreender com um quadro poderia ser “mau”: um quadro só poderia ser “mau” se representasse uma figura fazendo, explicitamente, uma “maldade”; ou dizendo “palavras feias”. A expressão tende a ser concebida em termos concretos, de comportamentos; e só é percebida a partir da expressão das figuras retratadas: um quadro é triste se retratar uma pessoa chorando. Caso a criança não reconheça, na tela, uma figura concreta, permite-se inventar livremente uma figura, associando as formas abstratas com objetos e seres conhecidos em sua experiência de vida. Mesmo diante de uma figura concreta que poderia ser considerada desagradável ou violenta, a criança pode se permitir inventar uma imagem agradável.

No segundo estádio, que pode ser associado àquele ao qual Meireles se refere, em seu comentário acerca das preferências da criança, a percepção está centrada no tema: o quadro é visto como “uma janela, através da qual olhamos para outra coisa” (1992, p. 56). Por esse motivo, a preferência dos observadores que se encontram nesse estádio recai sobre os quadros figurativos realistas; que apresentam o tema de uma forma mais transparente. No início desse estádio, o observador pode considerar suficiente para a apreciação de um quadro o realismo esquemático. Posteriormente, porém, o realismo fotográfico passa a ser mais apreciado. Assim como a semelhança com os dados da percepção visual, a riqueza de detalhes é valorizada como índice da habilidade do artista.

Diferentemente do estádio anterior, no qual o modo como os quadros são feitos não é levado em consideração[49], no segundo estádio o observador já percebe que as obras de arte são feitas por artistas. Apesar de preferir obras realistas, o observador desse estádio tem consciência de que outros observadores podem gostar de obras não realistas: nesse período, o observador já reconhece o ponto de vista do outro, que é justamente o que permite a compreensão de que um quadro representa algo. Já não é possível, como no estádio anterior, inventar uma imagem diante de uma obra abstrata; mas é necessário, primeiramente, descobrir o que o quadro representa para, depois, gostar ou não dele. Um quadro será considerado belo se o seu tema for considerado belo; já que os juízos de valor estético ainda estão associados aos juízos morais.

A emoção só pode ser representada, tal como no estádio anterior, através das emoções das figuras retratadas: contudo, o observador do segundo estádio já é capaz de observar os sentimentos representados mais objetivamente; e de associar as cores aos sentimentos representados. Parsons salienta que em todos os estádios a cor proporciona prazer por si mesma; e que, no segundo estádio, o prazer proporcionado pelas cores pode se sobrepor ao prazer proporcionado pelo realismo da representação (1992, p. 68).

O terceiro estádio é marcado pela ênfase na expressividade: o tema e o realismo artístico, ou a habilidade do artista, já não são tão relevantes quanto a experiência que o quadro pode proporcionar. O realismo fotográfico deixa de ser considerado como um valor: o que importa não é o que a pintura representa, mas como a pintura expressa. Ou seja, o realismo fotográfico é substituído pelo que Parsons denomina realismo emocional, que diz respeito à expressão de aspectos da realidade subjetiva humana. Assim, ao contrário do observador da etapa anterior, o observador do terceiro estádio não considera um tema desagradável, necessariamente, como um mau tema: os juízos de valor estético já não se relacionam com os juízos morais. As obras abstratas tendem a ser as preferidas; e, muitas vezes, as obras realistas são

[49] Segundo Howard Gardner (1999), as crianças pré-escolares, quando interrogadas sobre a origem de um quadro, tendem a responder que os quadros são produzidos em fábricas. Cf. GARDNER, 1999, pp. 97-101.

consideradas aborrecidas ou enfadonhas. Parsons observa que a transição entre o segundo e o terceiro estádio é marcada pela compreensão da subjetividade do artista; e, conseqüentemente, pela capacidade que um quadro possui de expressar sentimentos.

O observador desse estádio procura interpretar o quadro; seja tentando descobrir “o que o artista tentou dizer” (1992, p. 89), associando a expressividade do quadro ao estado de espírito do artista; seja tentando observar “o que o quadro diz”, através de sua experiência enquanto observador. Nesse estádio, a associação entre cores e sentimentos representados é ainda mais evidente do que no estádio anterior; e já é percebida como um meio de expressão intencionalmente utilizado pelo artista. No entanto, o observador ainda não relaciona diretamente os demais meios de expressão, a forma e o estilo com a expressividade do quadro.

É apenas no quarto estádio que o interesse pelo estilo e pela forma começa a se fazer presente. É nessa etapa que a forma e o meio de expressão passam a ser relacionados à significação do quadro: ou seja, é aqui que a forma passa a ser considerada como conteúdo. Ao passo que, no estádio anterior, apenas a cor era percebida como meio de expressão, no quarto estádio são considerados também elementos como a textura, a perspectiva, o tipo de pincelada, o jogo de luz e sombras, a saturação e a distribuição das cores, etc. Se, no terceiro estádio, o que importa é o significado do quadro para o indivíduo; no quarto estádio a significação do quadro é considerada sob uma perspectiva social. A obra é vista não mais como símbolo de um estado de espírito, mas como uma imagem arquetípica, ou seja, como um símbolo da humanidade em geral.

Além disso, o quadro já não é visto como um objeto artístico isolado, e sim como um bem cultural integrado em uma tradição. Nesse sentido, o estilo da obra e o contexto histórico em que a mesma foi produzida passam a contribuir para a compreensão do sentido da obra. O observador desse período permite-se compartilhar suas interpretações com outros observadores, e, a partir de discussões do grupo de observadores, reformular suas interpretações. Além disso, leva em consideração, em seu julgamento estético, a história da

interpretação da obra, isto é, as interpretações da crítica e da historiografia da arte.

No último estádio, o observador é capaz não apenas de observar as características formais e expressivas de um quadro e sua relação com a tradição em que se insere, mas também de desafiar as convenções de interpretação da obra. É nesse estádio que ocorre a síntese entre a experiência subjetiva e a experiência cultural: nesse período, o observador é capaz de transcender o ponto de vista cultural e de discutir racionalmente os juízos estéticos. A obra de arte passa a ser vista não como um meio de dizer verdades, mas como um meio de levantar questões.

Para os professores responsáveis por indicar livros ilustrados a seus alunos; e que não possuem em seus currículos Universitários, via de regra, uma formação específica em Artes Visuais, a observação das etapas da percepção estética apresentadas por Parsons pode ser uma ferramenta útil no sentido de que possibilita descobrir em que etapa de percepção estética o jovem leitor está situado. Não se trata de determinar que espécie de ilustração é mais adequada a que etapa, mas sim de verificar o que se pode esperar, em termos de leitura e compreensão de imagem, do leitor que se encontra em diferentes estádios de percepção. Além disso, através da observação das características das etapas postuladas por Parsons, o mediador de leitura pode perceber em que estádio de percepção ele mesmo se encontra; e que caminhos precisa percorrer a fim de estabelecer critérios estéticos para a seleção de livros ilustrados e para proporcionar uma experiência de leitura de imagem adequada ao jovem leitor.

É interessante observar que os depoimentos apresentados por Parsons para exemplificar os dois últimos estádios são, exclusivamente, de adultos com formação acadêmica em Belas Artes (graduandos, pós-graduandos e professores universitários de Arte), o que permite chegar à conclusão de que grande parte dos adultos sem formação na área não chega a ultrapassar o terceiro estádio de percepção estética. De fato, alguns adultos sequer cruzam a fronteira entre o segundo e o terceiro estádio, ainda que tal passagem ocorra, muitas vezes, na adolescência (o que é possível depreender através da

observação da faixa etária característica dos depoimentos apresentados pelo autor como exemplo da passagem entre o segundo e o terceiro estádio). Assim, a preferência pelo realismo fotográfico (ou seja, pelo realismo visual) observada por Cecília Meireles reflete uma preferência característica da criança escolar; mas também pode dizer respeito a uma preferência do mediador de leitura (que é, em última análise, o responsável por levar o livro ilustrado à criança).

O que se pretende argumentar, aqui, não é que as ilustrações que seguem os princípios do realismo visual sejam ou não boas ilustrações, mas sim que o realismo fotográfico (assim como o realismo esquemático ou o realismo emocional) não é, por si só, um critério suficiente para a escolha de ilustrações. Além disso, a preferência por um determinado estilo de representação por parte do mediador de leitura pode restringir o leque de informação visual oferecido ao jovem leitor. Ainda que essa dissertação tenha seu *corpus* restrito a uma obra que apresenta imagens com determinadas características estilísticas e formais[50], é importante esclarecer que quanto mais amplo for o leque de informações visuais oferecido pelo mediador de leitura através de diferentes livros literários ilustrados, mais ampla será a formação do leitor em termos de leitura de imagem, da mesma forma que o trabalho de mediação de leitura restrito a um único modo ou gênero literário não é suficiente para a formação do leitor em termos de leitura verbal.

A passagem entre o segundo e o terceiro estádio de percepção estética constitui um período crítico na apreciação da imagem artística, uma vez que coincide com a etapa do desenvolvimento da percepção estética na qual o jovem, muitas vezes frustrado pela sua incapacidade de executar uma representação de acordo com os princípios do realismo fotográfico por ele prezados, abandona o desenho e deixa de se interessar pelas artes visuais.

Acredita-se aqui que se a criança tem contato, desde os primeiros anos de vida, com diferentes modos e estilos de representação artística, seu olhar

---

[50]Um dos motivos para a seleção desse *corpus* foi, contudo, o fato de apresentar um estilo de representação que, conforme será observado posteriormente, permite diversos níveis de leitura tanto no plano visual quanto no verbal.

poderá ser educado para apreciar até mesmo as suas próprias criações gráficas não como desenhos “errados”, mas como criações que fazem parte de um processo que deve proporcionar mais prazer por si mesmo do que pelo produto final. Logicamente, o ideal é que a criança, além de aprender a ver, aprenda a fazer. No contexto escolar, cabe aos arte-educadores o ensino das técnicas de representação gráfica e plástica. Mas o simples aprendizado de técnicas de desenho, pintura e escultura sem a educação do olhar não será tão infrutífero quanto o aprendizado de regras gramaticais sem o contato com a literatura?

Anton Ehrenzweig, considerado por Dondis como um defensor da visão sincrética que caracteriza o estilo primitivo[51], argumenta que o contato com as artes caracterizadas pela visão de mundo sincrética é essencial para a educação do olhar. O autor, tomando emprestado o termo “visão sincrética” do conceito de pensamento sincrético de Jean Piaget[52], opõe a visão sincrética, característica da criança (e presente na arte primitiva) à visão analítica do adulto; definindo como sincrética a visão que não distingue figura e fundo e não diferencia os detalhes abstratos, o que permite a distorção das formas que se faz presente, por exemplo, na caricatura.

Ehrenzweig salienta que pintores como Pablo Picasso só atingiram o grau de maturidade artística porque sua visão sincrética foi preservada; e que um dos meios de incentivar a preservação desse modo de ver é proporcionar à criança um ambiente no qual ela tenha a oportunidade de observar obras de artistas espontâneos. O autor argumenta que se deve evitar a destruição da visão sincrética, sem desencorajar, no entanto, o despertar da visão analítica: esse primeiro modo de ver é um primeiro passo necessário para que a criança seja capaz de alcançar, posteriormente, uma visão analítica da obra de arte. Para o autor, “se a criança tiver encontrado um apoio adequado aos seus padrões estéticos num nível sincrético, o despertar posterior de sua autocrítica analítica já não será tão prejudicial” (EHRNEZWEIG, 1977, p. 26): ou seja, a

---

[51] Cf. DONDIS, 2003, p. 170.

[52] Cf. PIAGET, 1999.

criança será capaz de apreciar os trabalhos realizados por ela mesma sem considerá-los "feios" ou "errados" e, assim, não se desinteressará pela apreciação e criação artística. Em suma, desenvolver a visão analítica sem permitir que o jovem espectador faça uso de sua visão sincrética é como tentar ensinar uma criança a ler antes que ela tenha adquirido a fala.

2.3 **A palavra "primitiva": primitivismo e tradição oral**

Até o momento, foram verificadas algumas das características que serão observadas durante a análise da linguagem visual da obra, bem como algumas das ferramentas que serão utilizadas para a leitura e a análise do texto visual. Mas o que faz com que o livro literário para crianças que será analisado aqui seja considerado como um objeto cultural híbrido é a presença do diálogo estilístico em ambos os planos: o verbal e o visual. Assim, é necessário examinar, ainda que brevemente, algumas características da linguagem oral com as quais (segundo a hipótese de trabalho aqui levantada) a obra dialoga; bem como alguns dos traços distintivos mais relevantes entre a palavra falada e a palavra escrita. Além disso, é preciso observar até que ponto é possível aproximar as artes visuais primitivas e as artes verbais orais (identificando, assim, o que corresponde ao "primitivismo" das artes visuais na relação entre palavra escrita e oralidade).

Da mesma forma que Colin Rhodes verifica, conforme já observado, que o "primitivo" costuma ser definido em termos negativos, opondo-se à arte considerada "erudita" ou "civilizada" (1994, p. 13); as narrativas e os poemas da tradição oral são definidos sob uma perspectiva que parte do modo de ver o mundo característico da cultura escrita: Walter Ong destaca que a definição da tradição oral como "literatura oral" equivale a uma definição de cavalo como "automóvel sem rodas" para seres motorizados que nunca viram um cavalo. (1998, p. 21)[53]. A "literatura" – a letra – é o parâmetro para as pessoas do

[53] Paul Zumthor vai mais além, observando que o próprio termo "oralidade" é, assim como o "primitivo" em relação ao "civilizado", uma definição em termos negativos; uma vez que une as sociedades e as produções artísticas orais do oriente ao ocidente, dos mais diversos períodos históricos, através de uma só característica: a ausência de escritura. Além disso, o autor considera a expressão oralidade excessivamente abstrata; e defende que a mesma seja substituída pelo termo "vocalidade". Cf. ZUMTHOR, 1993, p. 9.

mundo ocidental urbano contemporâneo, que vivem em uma sociedade na qual a escrita desempenha um papel preponderante.

Para essas pessoas, as formas poéticas ou narrativas puramente orais (da oralidade primária) são mesmo irrecuperáveis: assim como um dinossauro ou qualquer outro animal extinto, que se dá a conhecer apenas através dos fósseis encontrados por arqueólogos e reunidos até formar um esqueleto, grande parte dos poemas e das narrativas da chamada tradição oral são conhecidos apenas através de seus registros escritos. As vozes que os constituíram, em seu contexto original de produção e circulação, não podem ser recuperadas. De acordo com Ong, apenas "as palavras escritas são resíduos. A tradição oral não tem tais resíduos ou depósitos" (1998, p. 20).

Eis a primeira diferença entre as artes plásticas e as artes da palavra falada das culturas ágrafas: as primeiras, graças ao seu suporte material, chegaram até nós em uma forma definitiva; ao passo que as últimas só chegam a formas "definitivas" através do registro escrito. Ou seja, adquirem formas "definitivas" produzidas artificialmente. Afinal, a palavra falada é móvel; e não definitiva: uma das características que Paul Zumthor (1993) atribui à oralidade é justamente a movência, que se opõe ao caráter de fixação da palavra escrita. Como diz o dito popular, "quem conta um conto aumenta um ponto" (ou diminui, ou modifica um ou mais pontos).

Assim como não se pode falar em uma arte primitiva, e sim em artes primitivas, não se pode falar em apenas uma tradição oral; ou mesmo em uma só cultura oral: cada cultura oral apresenta seus prórpios traços distintivos; e seria impossível, aqui, desvendar as peculiaridades de cada uma dessas culturas. Só o que se pode fazer é observar as características gerais que permitem agrupar todas as produções artísticas orais do passado sob o rótulo de "tradição oral". Walter Ong[54] aponta algumas características do pensamento e da expressão fundados na oralidade, isto é, da linguagem oral, levando em

---

[54] Cf. ONG, 1998, pp. 47-70.

consideração as expressões das culturas orais primárias[55] (sem acesso à escrita). Segundo o autor, o pensamento a linguagem oral tendem a ser:

a. **Mais aditivos do que subordinativos**, isto é, marcados pelo predomínio de relações de coordenação entre as orações.

b. **Mais agregativos do que analíticos**; devido, em parte, à utilização de fórmulas para facilitar a memorização. A presença de epítetos junto aos nomes de personagens, que pode ser observada, por exemplo, na *Odisséia*, é um bom exemplo dessa forma de pensamento e expressão.

c. **Redundantes ou copiosos**, já que na linguagem oral, diferentemente da escrita, é necessário reaproximar o ouvinte constantemente dos dados já apresentados.

d. **Conservadores ou tradicionalistas**. O conceito de originalidade não é o mesmo nas culturas escritas e nas orais. Nessas últimas, ser original não é criar novas histórias, mas criar uma nova forma de interação com a audiência e inserir novos elementos nas velhas histórias.

e. **Próximos ao cotidiano da vida humana** na verbalização e na conceituação do conhecimento; já que as culturas orais não apresentam categorias analíticas complexas para a organização desse mesmo conhecimento.

f. **De tom agonístico**, isto é, caracterizados pela presença de descrições explícitas e entusiásticas de violência física ou, por outro lado, de

---

[55] Walter Ong (1998) divide a oralidade em primária (anterior à escrita) e secundária (posterior à escrita). Paul Zumthor (1997), por sua vez, aponta a existência de quatro tipos de oralidade. A primeira é, tal como em Ong, a **oralidade primária** e imediata; aquela na qual não há nenhum contato com a escrita: essa forma primária de oralidade pode ser encontrada apenas em sociedades nas quais não há nenhum sistema de simbolização gráfica ou em grupos humanos ágrafos isolados. A segunda, denominada **oralidade mista**, é aquela na qual a influência do escrito é externa, parcial e atrasada (tal como na Europa medieval). A terceira é a **oralidade segunda**, que existe dentro do mundo letrado; e a última é a **oralidade mediatizada**, presente nos meios eletrônicos contemporâneos que se valem da oralidade (tais como o rádio, a televisão e o cinema). Qualquer pessoa que esteja lendo essa dissertação pertence, inevitavelmente, ao mundo da oralidade mediatizada: logo, dificilmente poderá deixar de observar as características das culturas orais primárias sob uma perspectiva que Zumthor (1993) chama de *moderno-cêntrica*.

expressões exageradas de louvor. O tom agonístico da linguagem oral reflete, segundo Ong, o mundo polarizado característico das culturas orais; dividido entre o bem e o mal, o herói e o vilão, a virtude e o vício.

g. **Mais empáticos e participativos do que objetivamente distanciados**, já que, de acordo com o autor, aprender ou saber, nas culturas orais, é identificar-se com o conhecido e se deixar levar pelo mesmo.

h. **Homeostáticos**, ou seja, centrados em um presente mantido em equilíbrio (ou homeostase). Ong salienta que apenas os significados correntes das palavras são mantidos nas culturas orais: os significados do passado, que caíram em desuso, já não são reconhecidos.

i. **Mais situacionais do que abstratos**, uma vez que as culturas orais tendem a utilizar conceitos em quadros de referência situacionais, ou seja, concretos e próximos ao cotidiano; e não em abstrações.

Ainda que as características levantadas por Ong digam respeito ao pensamento e à linguagem das culturas orais primárias, é possível observá-las diante de registros escritos de obras originariamente pertencentes à tradição oral. É óbvio (mas sempre bom lembrar) que a própria existência de um registro escrito já pressupõe um distanciamento em relação às culturas orais primárias. Mesmo assim, as palavras, capturadas no espaço através da escrita, conservam o que Zumthor define como índices de oralidade, que permitem observar “a intervenção da voz humana (...) na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos” (1993, p. 35).

Alguns desses índices são mais explícitos, tais como as notações musicais ou a alusão ao acompanhamento instrumental (que pode estar presente, por exemplo, no título de uma cantiga). Outros são menos explícitos, tais como a presença de fórmulas de introdução que evocam a existência prévia de acompanhamento musical (tais como “vou cantar para vocês” ou “vocês vão escutar uma canção”); a presença da rima e da metrificação ou da prosa ritmada (e rimada), de fórmulas como “eu quero dizer” ou “eu direi” e de

verbos como “dizer”, “falar” e “contar” (complementados por verbos referentes à recepção, como “ouvir” e “escutar”).

O **predomínio da adição sobre a subordinação** pode ser percebido, nos registros escritos de obras da tradição oral, tanto através do já mencionado uso de orações coordenadas (geralmente assindéticas ou sindéticas aditivas) em detrimento das subordinadas como pelo recurso à enumeração. O **caráter mais agregativo do que analítico** da linguagem oral é exemplificado por Ong justamente através dos epítetos que qualificam os personagens presentes nos registros escritos da *Odisséia*; mas a presença desse caráter se estende a toda uma série de fórmulas que se conservam na escrita mesmo tendo perdido sua função original de facilitar a memorização.

Zumthor chama a atenção para o **formulismo** que caracteriza a oralidade, compreendendo por formulismo tudo aquilo que “tem a tendência de incessantemente redizer-se em termos bem pouco diversificados, de reproduzir-se com ínfimas e infinitas variações” (1993, p. 193). O formulismo se relaciona, assim, tanto ao caráter agregativo da linguagem oral quanto ao seu **caráter redundante ou copioso**. A presença do refrão, que até hoje caracteriza tanto as canções de gesta registradas por escrito quanto as canções contemporâneas que ouvimos no rádio, é um bom exemplo do formulismo; embora não seja o único, já que esse inclui todas as fórmulas que se repetem ao longo de várias narrativas ou poemas, desde o “era uma vez” até o “entrou por uma porta e saiu pela outra”, passando pela presença do metro fixo ou de esquemas rímicos. O formulismo se relaciona, ainda, ao **caráter conservador ou tradicionalista** apontado por Ong.

A **proximidade ao cotidiano da vida humana** na verbalização e na conceituação do conhecimento pode ser observada através da tendência a um vocabulário familiar ao ouvinte ou leitor, da presença de lugares-comuns e frases feitas e mesmo através do uso de uma sintaxe marcada, por exemplo, pelo uso de períodos simples, de orações coordenadas e de enumerações. O **tom agonístico** é facilmente identificável no registro escrito da linguagem oral; e persiste nas formas artísticas orais contemporâneas (basta assistir por alguns

minutos a um filme de ação de Hollywood para ver e ouvir as descrições explícitas de violência mencionadas por Ong, não é mesmo?).

O tom agonístico está diretamente relacionado ao que Zumthor define como a **teatralidade** característica da linguagem oral. Embora não haja lugar para a *performance* do trovador ou do aedo no registro escrito de uma narrativa ou de um poema oral, a presença de verbos factivos (especialmente aqueles ligados à emissão e à recepção da palavra falada, tais como “dizer”, “contar” ou “falar”) e do discurso direto assegura a permanência da teatralidade na palavra escrita.

A teatralidade está relacionada ao **caráter mais empático e participativo do que objetivamente distanciado** da linguagem e do pensamento oral: embora esse caráter seja uma conseqüência da presença, do gesto e da voz do narrador (e seus improvisos a cada *performance* não possam ser capturados pela palavra escrita), pode se tornar visível no registro escrito, por exemplo, através das exortações ao público. A **homeostase**, ou seja, a capacidade de descartar memórias já não relevantes para o presente, talvez não possa ser percebida diante de um único registro de um poema ou de uma narrativa oral: ao se comparar mais de um registro elaborado em diferentes períodos históricos, contudo, é possível perceber pequenas transformações (como substituições de palavras, por exemplo). A **homeostase** se relaciona ao nomadismo ou à **movência** das formas artísticas orais. O **caráter mais situacional do que abstrato** também é revelado através do predomínio da narração sobre a descrição (e, mais ainda, da presença de conflitos externos em detrimento aos conflitos internos dos personagens); de frases apresentadas na voz ativa sobre frases na voz passiva; e do uso de substantivos concretos sobre o uso de substantivos abstratos.

A aproximação entre as formas artísticas orais e as artes primitivas é perigosa: corre-se o risco de cair em uma simplificação equivocada. No entanto, é possível estabelecer, apenas em torno das características estilísticas, um paralelo entre os traços do estilo “primitivo” ou “primitivista” apontados por Donis A. Dondis e os traços da oralidade (bem como os índices de oralidade que permanecem nos registros escritos de obras da tradição oral)

apontados por Ong e Zumthor que, juntos, formam o que se poderia chamar de “estilo oral” ou o estilo caracterizado pela “oralidade”.

A simplicidade das formas da arte primitiva relaciona-se à proximidade ao cotidiano da vida humana na verbalização e na conceituação do conhecimento, isto é, na cotidianidade aparente através da presença de vocabulário simples, familiar ao ouvinte ou leitor; de lugares-comuns e de frases feitas: logo, a simplicidade também está associada ao formulismo. Além disso, o realismo esquemático de que decorre a simplicidade que caracteriza o estilo “primitivo” relaciona-se com a agregação, ou seja, com o caráter mais agregativo do que analítico da oralidade, visível, por exemplo, no uso de epítetos para caracterizar os personagens e no recurso a fórmulas fixas de introdução e fechamento. A redundância pode ser relacionada tanto à simplicidade quanto ao exagero: por um lado, está associada à repetição de motivos que é própria das representações gráficas caracterizadas pelo realismo esquemático; e, por outro, à profusão que pode decorrer justamente dessa repetição de motivos.

Tal como a simplicidade, a rotundidade também se relaciona à cotidianidade: assim como as formas esquemáticas são facilmente reconhecidas, as formas circulares são as mais comuns na natureza, e mais confortavelmente recebidas pelo olhar do ser humano. Além disso, é possível vincular o equilíbrio proporcionado pela presença de formas circulares à homeostase no que se refere à finalidade dessa última (a busca pela manutenção do equilíbrio). A espontaneidade, por sua vez, pode ser aproximada à empatia (ao caráter mais empático e participativo do que objetivamente distanciado) característica da oralidade que permanece apenas de um modo muito discreto no registro escrito, através, por exemplo, de exortações ao público. A presença de um vocabulário próximo ao cotidiano, muitas vezes até mesmo com expressões vulgares ou escatológicas, também pode ser percebida como uma marca de espontaneidade.

O colorismo, ou seja, o predomínio de cores primárias e/ou chapadas (isto é, sem variação tonal) pode ser relacionado, também, ao formulismo: da mesma forma que o contraste entre as cores se revela ao olho humano antes

mesmo do que as próprias formas figurativas da imagem, as fórmulas narrativas permitem situar o leitor imediatamente no universo ficcional apresentado pelo narrador. A distorção está relacionada ao caráter mais situacional do que abstrato, ou seja, à situacionalidade revelada, na escritura da voz, através do predomínio da narração sobre a descrição, por exemplo. O que importa, no realismo intelectual, é justamente a narração, e não a descrição: a distorção das relações de perspectiva e de proporção decorre da tentativa de representar o que é percebido intelectualmente, e não visualmente.

A planura e o exagero estão, assim, igualmente relacionados à situacionalidade (e, logo, ao predomínio do narrativo sobre o descritivo); uma vez que também se apresentam como modos de distorção. A planura, vinculada à bidimensionalidade, também está ligada ao predomínio da adição sobre a subordinação: tanto em uma enumeração ou em uma série de orações coordenadas como em um desenho no qual todos os elementos são dispostos lado a lado no espaço bidimensional do papel, o que está em jogo é a justaposição dos elementos; e não a relação de subordinação entre eles. O exagero, por sua vez, está vinculado, ainda, ao agonismo e à teatralidade: a profusão de elementos pode ter como efeito a amplificação e a explicitação da mensagem visual.

A atividade e a irregularidade, relacionadas ao dinamismo e à representação do movimento (e, logo, à representação espácio-temporal) estão vinculadas à teatralidade (que se revela, nos vestígios da oralidade que permanecem na escrita, através da presença de verbos factivos e do discurso direto). Além disso, o caráter dinâmico e irregular da expressão gráfica “primitiva” pode ser associado ao nomadismo ou à movência que caracterizam a oralidade: apesar da repetição de motivos e de esquemas de representação, caso seja solicitado a um artesão ou um artista “primitivo” a produção em série de um determinado número de obras (sejam esculturas, pinturas, tapeçarias, etc.), essas obras não serão exatamente iguais umas às outras. Essa impossibilidade de reprodução em escala industrial é, aliás, um dos principais fatores responsáveis pela valorização econômica do artesanato como um produto “único” ou “exclusivo” para o consumidor.

O paralelo entre o estilo “primitivo” e o “estilo oral” pode ser sintetizado através do seguinte esquema:

Estilo “primitivo”/ “primitivismo”	“Estilo oral”/ “oralidade”
Simplicidade (formas simples, realismo esquemático)	**Cotidianidade**: proximidade ao cotidiano da vida humana (simplicidade vocabular, lugares-comuns e frases feitas) **Redundância**: caráter redundante ou copioso **Agregação**: caráter mais agregativo do que analítico **Formulismo** (epítetos, fórmulas de introdução e fechamento, refrões)
Espontaneidade (falta de planejamento ou aparente falta de planejamento)	**Empatia**: caráter mais empático e participativo do que objetivamente distanciado (poucas marcas verbais no registro escrito, como exortações ao público) **Cotidianidade**
Rotundidade (predomínio de formas circulares, naturais ao olho humano, que levam ao equilíbrio da composição visual)	**Cotidianidade** **Homeostase** (equilíbrio através da modificação da memória)
Colorismo (predomínio de cores primárias e/ou chapadas)	**Formulismo**
Distorção (predomínio do realismo intelectual sobre o realismo visual)	**Situacionalidade**: caráter mais situacional do que abstrato (predomínio da narração sobre a descrição)
Exagero (profusão de elementos muitas vezes de caráter enfático)	**Situacionalidade** **Agonismo** (presença de descrições explícitas de violência e/ou de exaltações a heróis) **Redundância** **Teatralidade** (verbos factivos, discurso direto)
Planura (ausência de representação de perspectiva de acordo com os princípios do realismo visual ocidental, bidimensionalidade)	**Situacionalidade** **Adição**: predomínio da adição sobre a subordinação (orações coordenadas e enumerações)
Atividade e **Irregularidade** (expressão de movimento)	**Teatralidade** (verbos factivos, discurso direto) **Movência** (nomadismo)

Ainda que não seja possível conhecer um romance como o da *Nau Catarineta* em seu contexto original de circulação, mas apenas através de seus registros escritos (somente aqueles que têm contato com os locais em que esse romance circula sob a forma de dança dramática podem dizer que o conhecem em sua forma oral) é possível observar, na *Nau Catarineta* de Roger Mello, como os índices de oralidade se fazem presentes tanto no texto verbal quanto no texto visual. Antes disso, porém, é necessário conhecer esse livro, para só então observar os diálogos nele presentes.

3 ENTRANDO NA BARCA: leitura descritiva

Livros são papéis pintados com tinta
Fernando Pessoa

Não é possível realizar uma leitura dialógica de *Nau Catarineta* sem fazer, antes, uma leitura descritiva: afinal, não se pode dialogar com alguém que não se conhece ao menos minimamente. Além disso, não se pretende realizar, aqui, uma descrição exaustiva da obra, mas sim estabelecer um contato inicial com suas potencialidades de sentido: o mediador de leitura interessado em levar o outro a concretizar os sentidos possíveis de um livro precisa, antes de tudo, apropriar-se dos sentidos ali presentes, para só então adaptar a leitura às necessidades e ao nível de maturidade do leitor.

Antes de começar essa primeira etapa de leitura é preciso lembrar que a obra literária é constituída por um objeto feito de papel e pigmentos – o livro – com um tamanho, um formato e um modo específico de composição gráfica que orientam os caminhos da leitura. *Nau Catarineta*, de Roger Mello, é um livro encadernado em brochura, com capa em papel cartão e 40 páginas em papel *couché*. A capa e o miolo são ilustrados em cores; e, entre as 39 páginas ilustradas do livro, 24 apresentam ilustrações de página dupla. As dimensões do livro são de 22 cm x 30 cm; e suas páginas não são numeradas. O livro é editado pela Manati Produções Editoriais LTDA.; e o volume que está sendo observado neste trabalho (2005) é a primeira reimpressão da primeira edição (2004).

Para descrever esse objeto, não é possível discriminar o texto visual e o verbal: da mesma forma que o leitor, em seu primeiro contato com a obra,

tende a realizar uma leitura sincrética (ou seja, uma leitura que abrange, mesmo que de uma maneira superficial, o texto verbal e o visual), ambos o níveis textuais serão observados, aqui, concomitantemente. Além disso, e, mais uma vez, tal como o leitor que toma o livro em suas mãos em um primeiro momento, é preciso observar esse livro página a página, começando, como não poderia deixar de ser, pela primeira página da capa (fig. 1A).

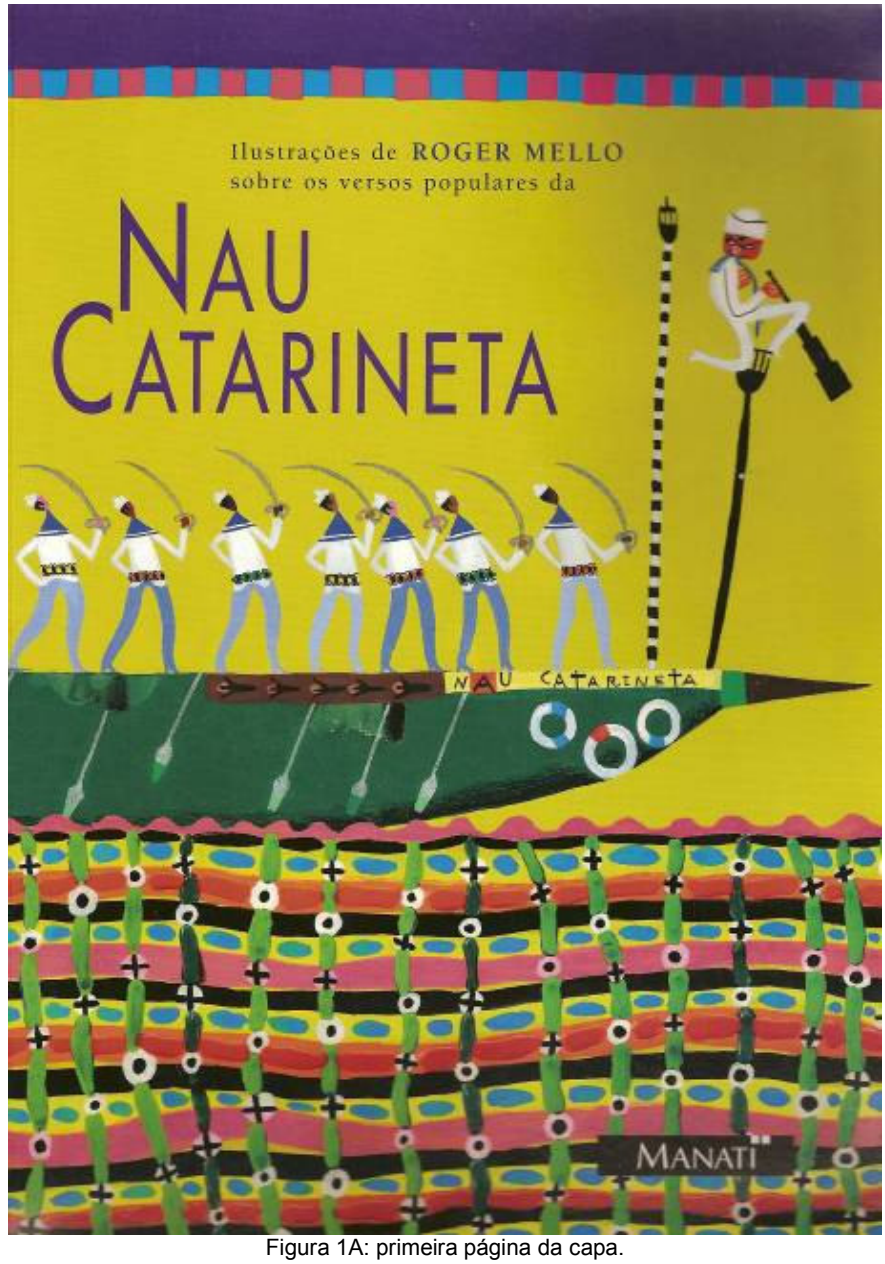


Figura 1A: primeira página da capa.

A primeira página da capa é emoldurada, no topo, por duas barras horizontais em cores, conforme é possível observar na imagem a seguir (fig. 1B). Abaixo dessa moldura, o nome do autor e o título da obra são introduzidos, em caixa alta, em meio à frase “Ilustrações de ROGER MELLO sobre os versos populares da NAU CATARINTETA”. Note-se que, embora o nome do autor preceda o título da obra, esse último é grafado em uma fonte maior e ocupa uma posição de destaque na página. Ao pé da página, à direita, o logotipo com o nome da editora está posicionado em meio aos grafismos que representam o mar. Esses grafismos desempenham a função de parte inferior da moldura (fig. 1C).

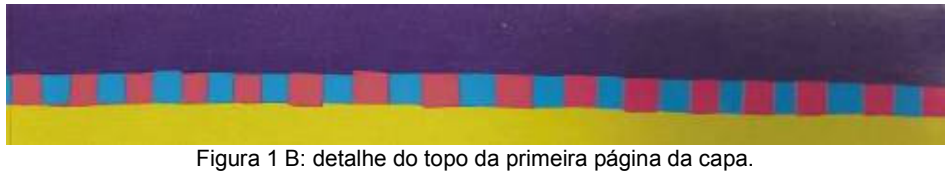


Figura 1 B: detalhe do topo da primeira página da capa.

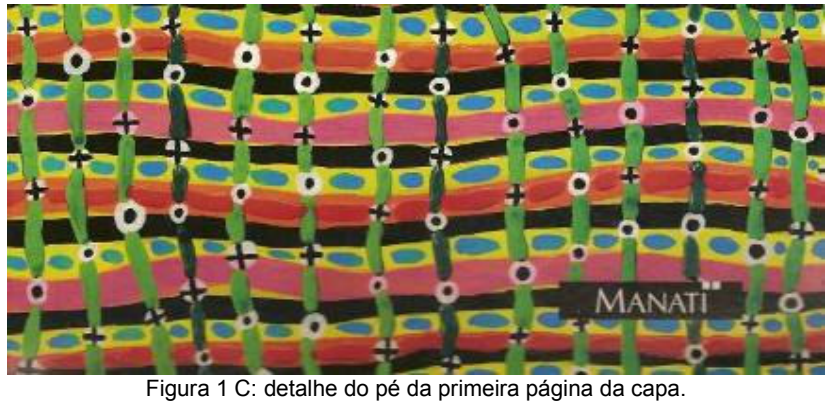


Figura 1 C: detalhe do pé da primeira página da capa.

Conforme será verificado no decorrer da leitura, os elementos centrais da narrativa estão representados visualmente na capa: o mar, que abriga a nau; a barca; e os marinheiros de espada em punho e o gajeiro, que constituem sua tripulação. O nome da barca está grafado na parte superior do casco, à direita, reiterando o título da obra e levando o leitor à possibilidade de identificar aquela embarcação como “personagem-título”: note-se que o nome da barca não é simplesmente “Catarineta”, mas “Nau Catarineta”.

Da mesma forma que os personagens, a nau está voltada da esquerda para a direita, convidando o leitor a virar a página do livro. Para o leitor ocidental, que lê as palavras da esquerda para a direita, a direção de leitura da imagem é a mesma: assim, as imagens figurativas voltadas para essa direção podem funcionar como o que Maria Nikolajeva e Carole Scott definem como *pageturners*[56], ou seja, como um dos recursos que estimula o leitor a virar a página e dar continuidade à leitura. Considerando que, no mundo ocidental, a barca é associada simbolicamente à idéia de travessia entre dois mundos, a presença da barca voltada para a direita (i.e., para o interior do livro), na capa, pode ser percebida como um convite para que o leitor viaje junto com a nau[57].

A segunda e a terceira páginas da capa não são ilustradas, apenas coloridas em um tom alaranjado vibrante que contrasta com as imagens da primeira e da segunda guarda, respectivamente (fig. 3A e 4A). A ilustração da quarta página da capa (fig. 2A) complementa a da primeira: a popa da nau ocupa o lado direito dessa página, na qual é possível observar, ainda, uma breve resenha crítica assinada por Alexei Bueno (que, supõe-se, tem a função de apresentar o livro aos adultos responsáveis pela aquisição do mesmo ou ao jovem leitor) e o código de barras do produto, situado ao pé da página à direita. Ajoelhado sobre a popa da nau se encontra um marinheiro (que, mais tarde, será reconhecido como o capitão do navio), com o corpo voltado para a direita e o rosto voltado para o leitor. À esquerda da popa da nau, sobre os grafismos que representam o mar, observa-se a imagem de um tubarão, também com a face voltada em direção ao leitor. O tubarão se destaca entre os demais elementos das páginas de capa por não estar presente, ao longo da narrativa, no texto verbal; mas apenas no texto visual.

---

[56] O termo *pageturner*, em uma tradução literal para o Português, seria o equivalente a "virador de página"; correspondendo ao "gancho" da narrativa verbal. Cf. NIKOLAJEVA; SCOTT, 2006, p. 152.

[57] Ainda que a associação entre barca e viagem – e ente viagem e leitura – já seja um lugar comum (sendo utilizada, inclusive, em diversas campanhas de incentivo à leitura), é interessante observar que a barca simboliza tanto um meio de passagem entre mundos como um meio de proteção da existência em meio à travessia da vida (o episódio da Arca de Noé, por exemplo, apresenta a barca com essa função de proteção e preservação da existência). Sobre a simbologia da barca, ver CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, pp.121-122.

Figura 1A e 2A: primeira e quarta páginas da capa.

Figura 2B: detalhe da quarta página da capa (tubarão).

Todas as figuras observadas nas páginas de capa são compostas, conforme será observado mais detalhadamente adiante, de acordo com os princípios do realismo esquemático. Na figura do tubarão (fig. 2B), porém, o esquematismo é ainda mais saliente: embora o corpo e as feições do animal sejam compostos por uma série de formas geométricas simples (triângulos, círculos e elipses), a representação do animal denota um caráter ameaçador graças ao predomínio de ângulos agudos e do semicírculo em diagonal voltado para baixo no esquema da boca.

Na página de guarda dianteira (fig. 3A), a figura de uma mulher vista de perfil, vestindo uma cachopa que denota suas raízes portuguesas, ocupa o

primeiro plano. No topo da página, à direita, os versos de uma quadra em redondilha maior, posicionados ao lado direito da figura, espalham-se em tiras que remetem às fitas de Nosso Senhor do Bonfim. Ao mesmo tempo, compreende-se que se trata de uma fala da mulher ali retratada, graças à familiaridade do leitor contemporâneo com os balões de fala das histórias em quadrinhos, posicionados diante da face dos personagens. No detalhe da figura (fig. 3B), é possível observar que uma linha vermelha faz as vezes de travessão; ao passo que a primeira letra da quadrinha tem seu fundo também em vermelho, destacando-se das demais.

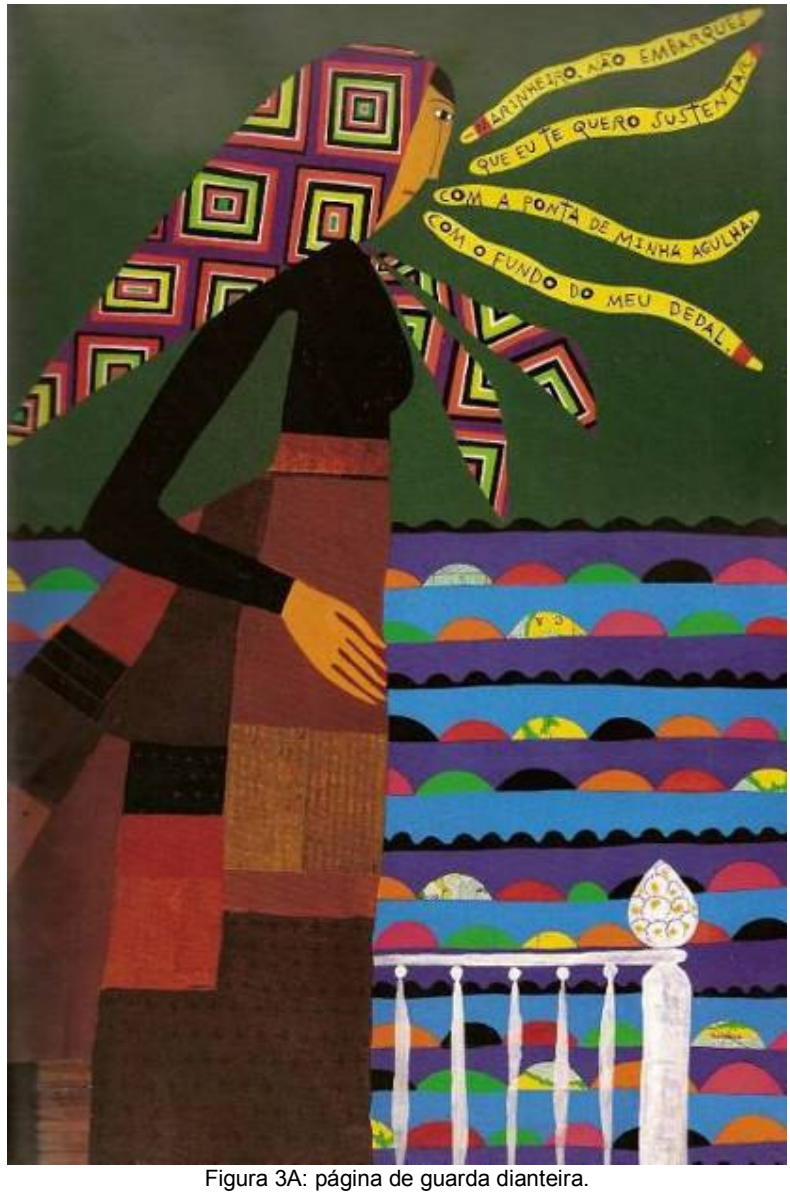


Figura 3A: página de guarda dianteira.

Figura 3B: detalhe do diálogo da página de guarda dianteira (travessão).

Da mesma forma que as páginas da capa, as páginas de guarda estabelecem uma relação de complementaridade. Na página de guarda traseira (fig. 3A), a figura de um marinheiro acena, tendo em sua mão direita o lenço que está na cabeça da mulher, na outra guarda (é possível reconhecer que se trata desse mesmo lenço devido à repetição dos grafismos).

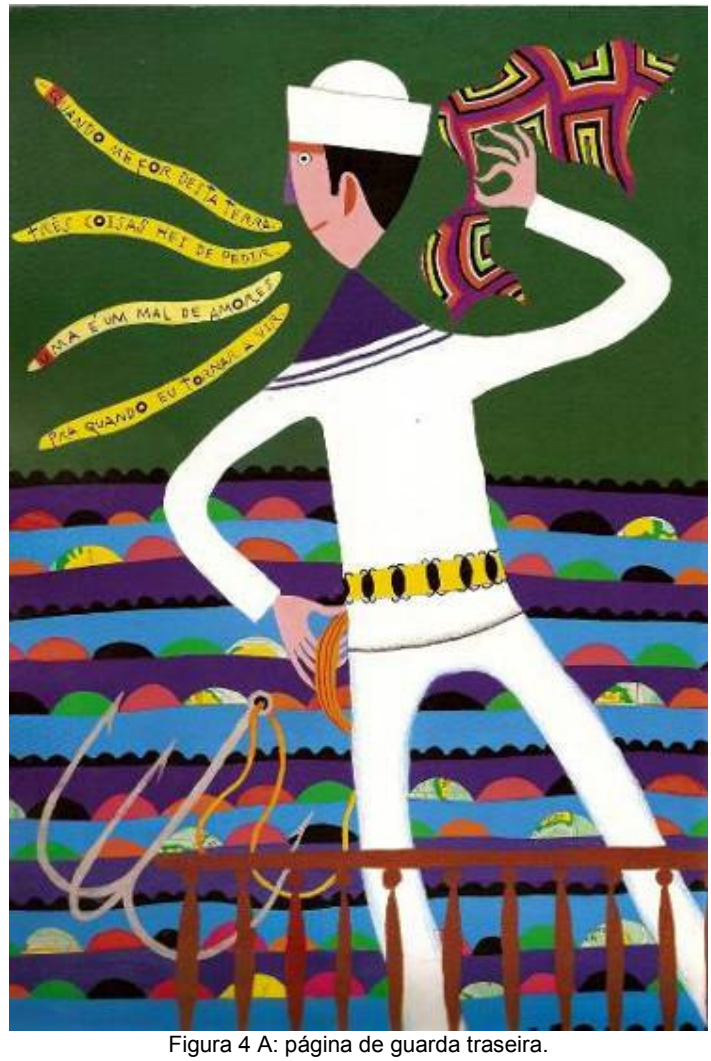


Figura 4 A: página de guarda traseira.

No topo, à esquerda, quatro versos também em redondilha maior, posicionados ao lado esquerdo da figura, igualmente espalham-se em tiras. A figura do marinheiro está voltada para a esquerda; a da mulher, para a direita. Ambas estão separadas pelo miolo do livro da mesma forma que estão separadas pelo mar: se não houvesse as páginas entre eles, poderiam encarar um ao outro (fig. 3A e 4A).

– MARINHEIRO, NÃO EMBARQUES
QUE EU TE QUERO SUSTENTAR.
COM A PONTA DA MINHA AGULHA,
COM O FUNDO DO MEU DEDAL.

– QUANDO ME FOR DESTA TERRA,
TRÊS COISAS HEI DE PEDIR.
UMA É UM MAL DE AMORES
PRA QUANDO EU TORNAR A VIR.

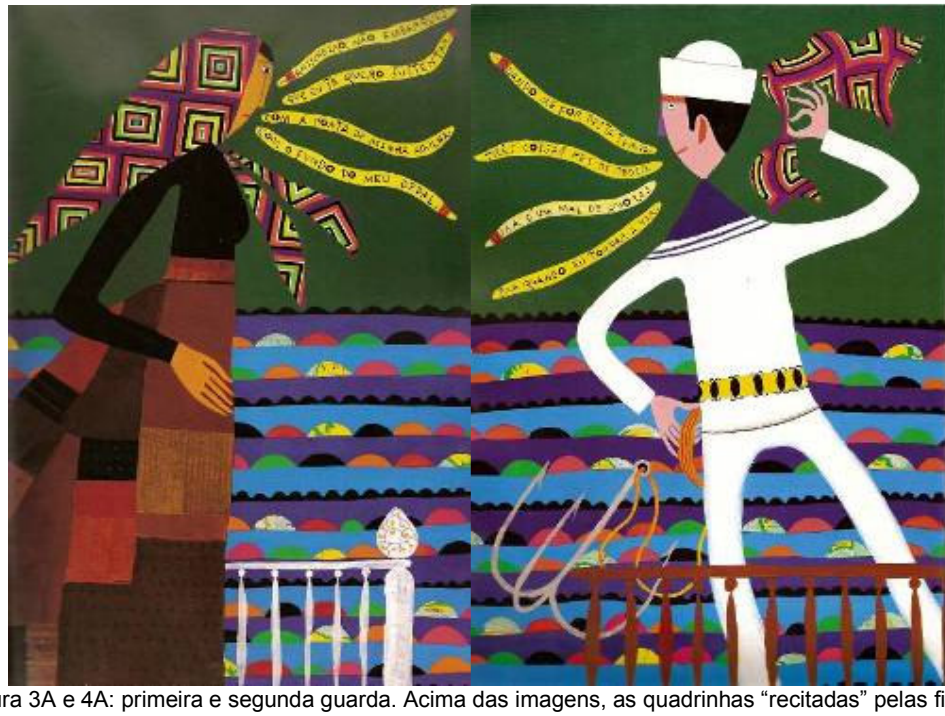


Figura 3A e 4A: primeira e segunda guarda. Acima das imagens, as quadrinhas “recitadas” pelas figuras (MELLO, 2005).

Os grafismos presentes em ambas as imagens tornam as figuras correlatas: na metade inferior das páginas a representação do mar é a mesma (fig. 3C); e, ao fundo, o mesmo tom de verde escuro faz as vezes de céu. Ao pé dessas páginas, na altura das pernas de cada uma das figuras, há uma grade que configura uma espécie de parapeito, branca atrás da mulher que está em terra; e marrom sustentando a âncora do barco, na frente do marinheiro. Além disso, o modo como a quadrinha está disposta, com balões de fala, é de tal forma que a quadra “recitada” pela moça é “respondida” com

outra quadra pelo marinheiro. Ambas as páginas formam uma pequena narrativa paralela que não interfere diretamente na narrativa apresentada no miolo do livro; mas que está, de algum modo, vinculada à mesma: afinal, trata-se de uma narrativa sobre o destino dos homens que partem para o mar e que inclui o destino das mulheres que esperam em terra.

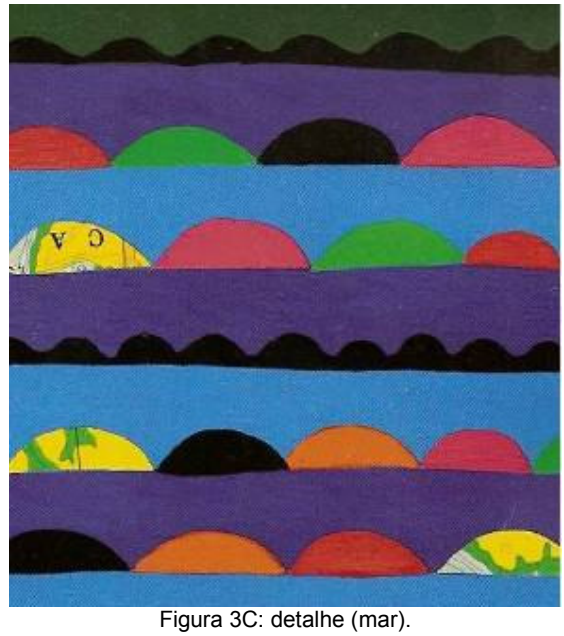


Figura 3C: detalhe (mar).

Passando a guarda dianteira, o leitor encontra a folha de rosto (fig. 5A), na qual os dados da capa são reiterados: o nome do autor, da obra e da editora. Na edição aqui descrita constam, ainda, as duas premiações recebidas pela obra no ano de 2005: o Prêmio Jabuti de Ilustração infantil ou juvenil e o Prêmio FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) de melhor livro de reconto e melhor ilustração. Acima do título, à direita, a nau aparece em um tamanho reduzido (fig. 5B). Curiosamente, a miniatura junto ao título não está voltada para a esquerda, mas sim para a direita, com os marinheiros de costas para o leitor, como se já estivessem no mar, a sotavento.

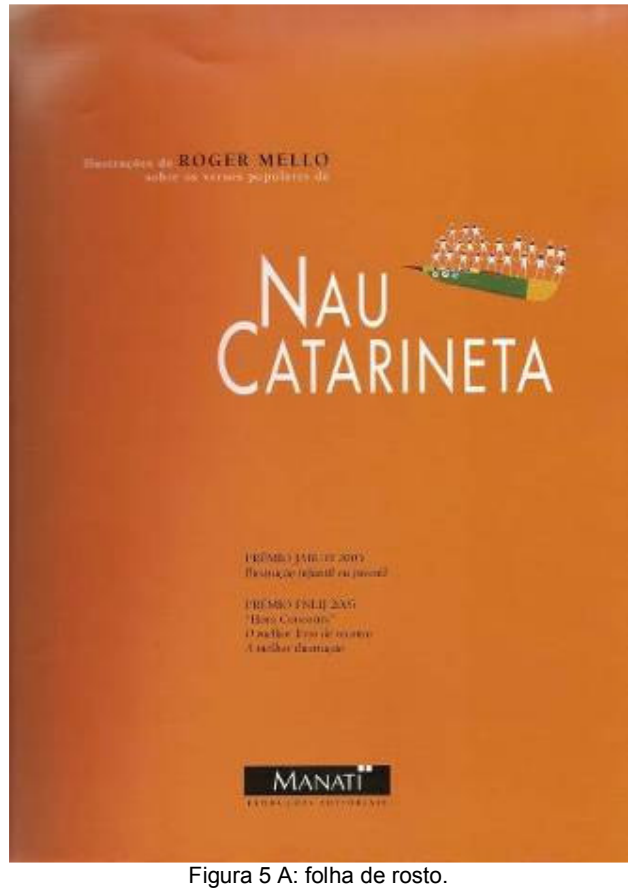


Figura 5 A: folha de rosto.

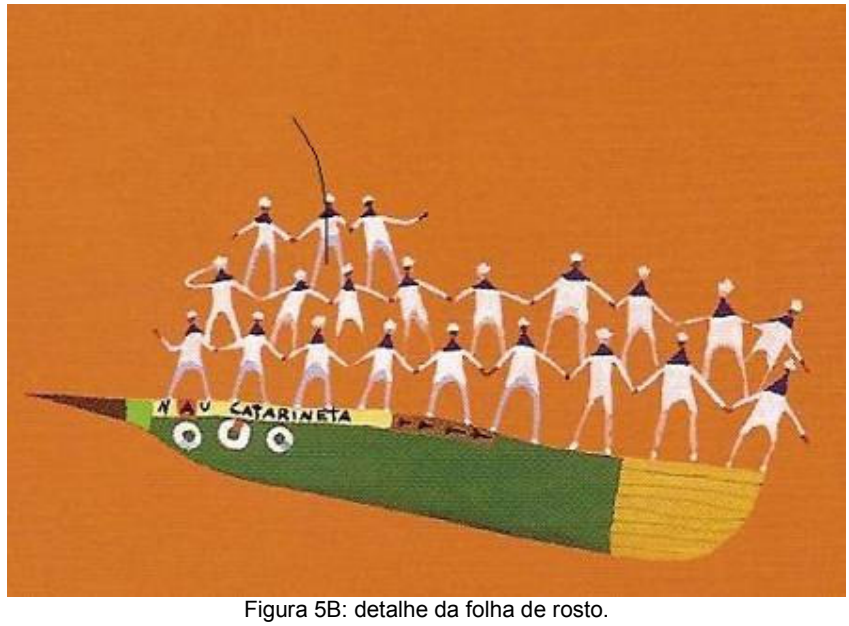


Figura 5B: detalhe da folha de rosto.

No verso da folha de rosto, em uma página com o fundo da mesma cor, uma dedicatória ladeada pela representação de uma Arraia-Viola voltada para a direita ocupa o centro da página (fig. 6A). Note-se que os contornos do animal se assemelham aos contornos de uma seta, que, aqui, aponta em direção à próxima página do livro. Novamente, a imagem convida o leitor a dar continuidade à leitura: dessa vez, para conhecer a tripulação da nau Catarineta que será apresentada a seguir.

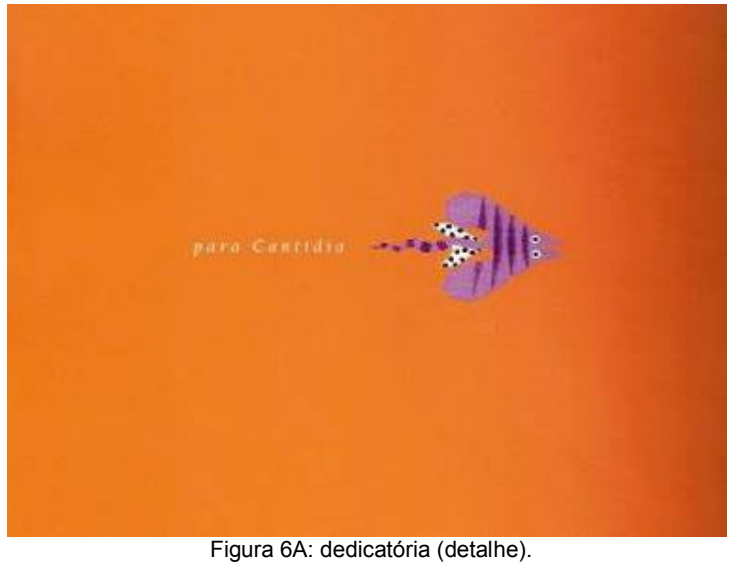


Figura 6A: dedicatória (detalhe).

Os personagens que constituem os principais membros da tripulação da barca são distribuídos na página seguinte (fig. 7A), abaixo do subtítulo em caixa alta: TRIPULAÇÃO DA NAU CATARINETA. A relação de personagens, característica do texto teatral, é apresentada, aqui, como a relação dos membros da tripulação. Os dez tripulantes são apresentados em três colunas com imagens superpostas: na primeira coluna estão o Piloto, o Contramestre, o Calafate e o Mestre; na segunda, o Reverendo e Ração; e, na terceira, o Tenente, o Capitão-de-mar-e-guerra, Vassoura e o Gajeiro.

Figura 7A: TRIPULAÇÃO DA NAU CATARINETA.

É interessante observar que, apesar de estarem distribuídos sobre um fundo chapado em verde, todos os personagens se encontram em posições que denotam movimento; como se houvessem sido flagrados em meio a uma coreografia. O Piloto (fig. 7B) encontra-se com os braços e as mãos voltadas para a esquerda; e seu rosto é retratado em perfil, com a boca aberta, representada através de uma concavidade bidimensional em semicírculo, através da qual é possível ver o fundo em verde. Em sua mão esquerda, o Piloto segura um leme, também circular: o objeto é um ícone da função do personagem na nau.

Da mesma forma que o Piloto, o Capitão-de-mar-e-guerra (fig. 7F), o cozinheiro Ração (fig. 7G), o Calafate (fig. 7H), o zelador Vassoura (fig. 7I), o Gajeiro (fig. 7J) e o Mestre ou Patrão (fig. 7L) trazem em suas mãos, ou junto a si, objetos que indicam suas funções dentro da nau: o Capitão empunha uma espada; Ração segura uma panela nas mãos e tem uma colher equilibrada sobre um dos pés; o Calafate carrega um balde e um pincel; o zelador, uma vassoura; o Gajeiro equilibra-se na ponta de um mastro e segura uma luneta; e o Mestre, sustenta uma barca de brinquedo com ambas as mãos, tendo a seu lado um megafone. Conforme será observado no decorrer da leitura, o Mestre ocupa o papel de narrador da história: a presença do megafone já insinua a função de narrador que será exercida pelo personagem. Além disso, é interessante observar que, entre todos os personagens, o Mestre é o único que se encontra sentado: é nessa posição, afinal, que se costuma contar e ouvir histórias. Entre os personagens da tripulação apresentados, o Tenente (fig. 7C), o Reverendo (fig. 7D) e o Contramestre (fig.) são os únicos que não carregam objetos: o que destaca tais personagens dos demais são os traços e as cores de seus rostos e a indumentária, especialmente em se tratando do reverendo.

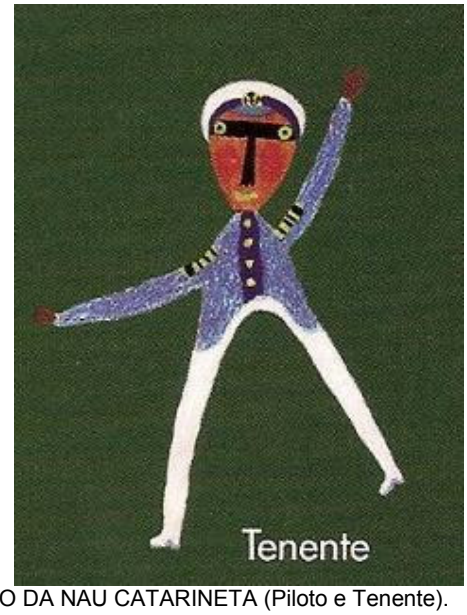
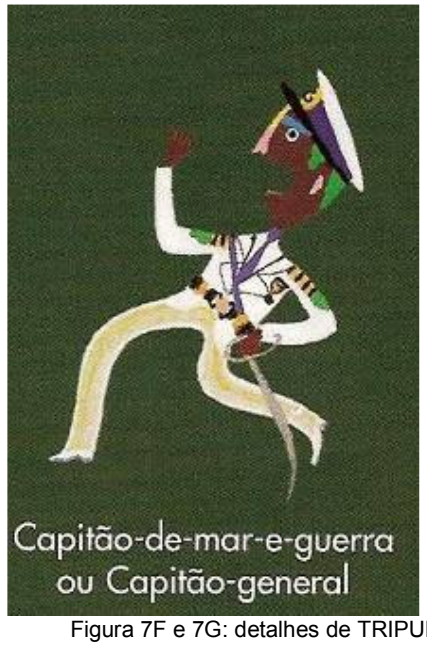


Figura 7B e 7C: detalhes de TRIPULAÇÃO DA NAU CATARINETA (Piloto e Tenente).

Figura 7D e 7E: detalhes de TRIPULAÇÃO DA NAU CATARINETA (Reverendo e Contramestre).

Todos os personagens têm as cabeças cobertas por quepes, lenços ou chapéus, inclusive o Calafate, que porta um chapéu de jornal. Deve-se destacar, ainda, que Ração e Vassoura são os únicos tripulantes da nau que não são nomeados por sua função na barca, mas sim por objetos relacionados à função que ocupam; rompendo, assim, com o padrão de nomenclatura dos personagens.



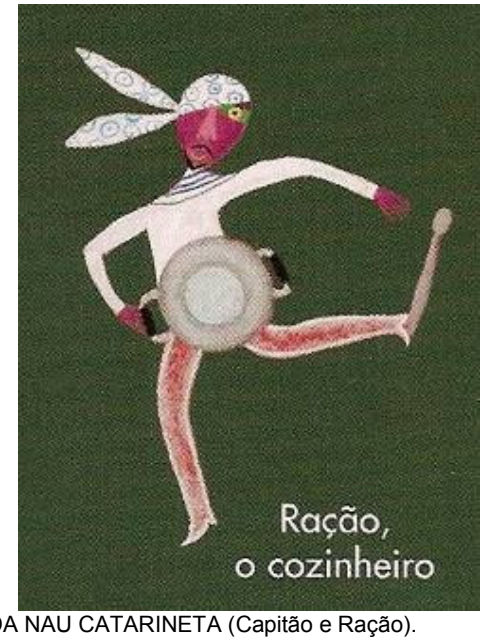


Figura 7F e 7G: detalhes de TRIPULAÇÃO DA NAU CATARINETA (Capitão e Ração).

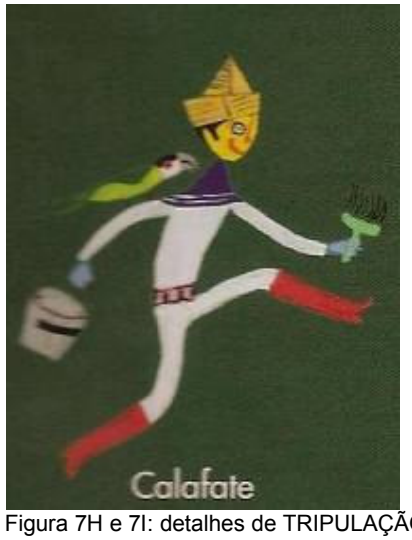


Figura 7H e 7I: detalhes de TRIPULAÇÃO DA NAU CATARINETA (Calafate e Vassoura).

Figura 7J e 7L: detalhes de TRIPULAÇÃO DA NAU CATARINETA (Gajeiro e Mestre).

A narrativa tem início nas duas páginas seguintes: as quatro primeiras estrofes do texto verbal estão posicionadas na quarta página do livro, sobre um fundo verde emoldurado por linhas coloridas que representam fachadas de casas (fig. 8A). É interessante observar que a cor verde pode ser associada, ao mesmo tempo, à terra e ao mar: o fundo sobre o qual os versos estão situados remete a um cenário em terra firme (que pode ser visto como um gramado), a “rua” em que a barca e os marinheiros estão “navegando”, conforme os versos anunciam.

Essas quatro estrofes introdutórias e o cenário em que as mesmas estão localizadas estabelecem o limite entre a encenação que será apresentada nas próximas páginas e os espectadores, entre os quais o próprio leitor será incluído. Ou seja, as duas primeiras páginas da narrativa, situadas na quarta e na quinta página do livro (e, conforme será observado adiante, nas duas páginas finais), funcionam como uma moldura para a narrativa.

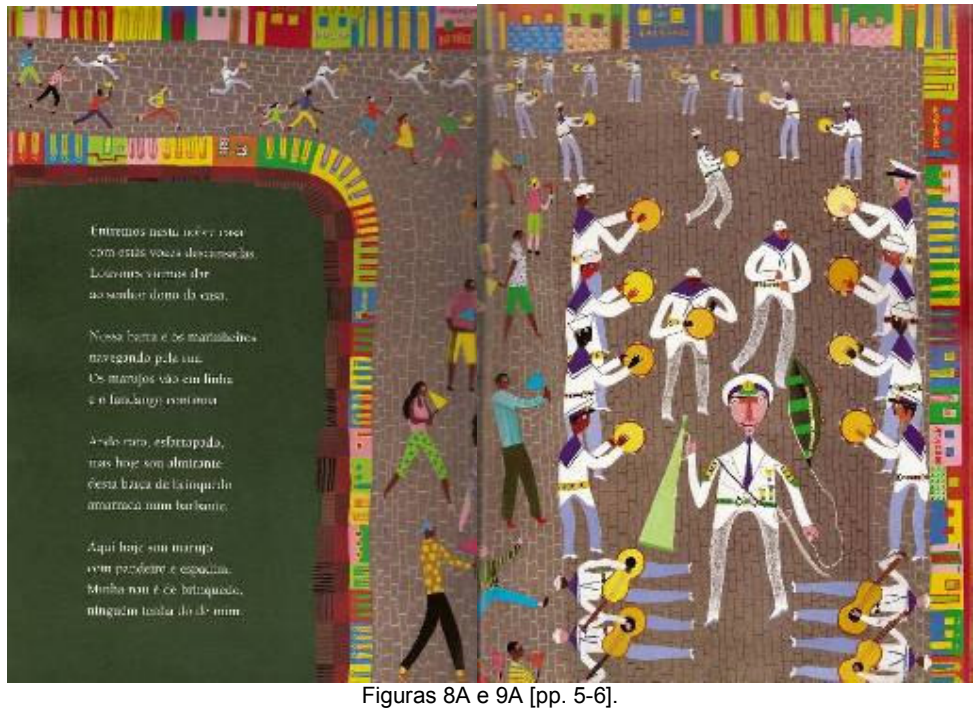
Aqui se impõe abrir um parêntese, a fim de esclarecer o sentido de moldura empregado no decorrer desta leitura: Boris Uspensky (1973), que define como moldura os recursos utilizados, na arte, para demarcar os limites entre o mundo da representação artística e o mundo da experiência do dia-a-dia, tais como o abrir e fechar de cortinas do teatro. O autor observa que, em qualquer que seja a obra de arte, é apresentado um mundo especial, com seu espaço e tempo, seu sistema ideológico e seus padrões de comportamento próprios; e que o espectador, ou o leitor, assume a princípio uma posição exterior a esse mundo, ingressando nele gradualmente, familiarizando-se com seus padrões e acostumando-se a tal mundo de modo a percebê-lo como se estivesse dentro dele, isto é, assumindo um ponto de vista interno em relação à obra[58].

No livro de literatura, o próprio movimento de virar a página, transpondo a capa e ingressando nas páginas em que a narrativa é apresentada, já permite o ingresso à realidade da representação. Aqui, porém, a abertura da representação está situada dentro do livro e faz parte da narrativa: o episódio da *Nau Catarineta* é apresentado ao leitor como a encenação de um folguedo. Para Yuri Lotman[59], toda a linguagem verbal é um sistema de modelização primária, uma vez que constitui um modelo primário de mundo. As artes, por sua vez, inserem-se entre os sistemas de modelização secundários: sobrepõem-se à língua natural, criando um modelo simulado de mundo a partir do primário. Em *Nau Catarineta*, um modelo secundário é constituído dentro de um modelo secundário, em uma relação metalingüística que salienta o caráter lúdico da encenação situada no papel; apresentando a narrativa como um “jogo

[58] Cf. USPENSKY, 1973, pp. 137-151.
[59] Cf. LOTMAN, 1978.

de faz-de-conta" inserido no jogo de faz-de-conta do livro[60]. A introdução ao jogo é reiterada, na obra, graças à presença concomitante da "barca de brinquedo", ou seja, do modelo reduzido da barca, no texto visual (conforme é possível observar, por exemplo, nas figuras 7L e 9A) e no texto verbal, que é composto por quatro quadras em redondilha maior com rimas externas nos versos pares (MELLO, 2005, [p. 4], grifos da autora):

> Entremos nesta nobre casa
> com estas vozes descansadas.
> Louvores viemos dar
> ao senhor dono da casa.
>
> Nossa barca e os marinheiros
> **navegando pela rua**.
> Os marujos vão em linha
> e o fandango continua.
>
> Ando roto, esfarrapado,
> mas **hoje sou almirante**
> desta **barca de brinquedo**
> amarrada num barbante.
>
> Aqui **hoje sou marujo**
> com pandeiro e espadim.
> **Minha nau é de brinquedo**,
> ninguém tenha dó de mim.



Figuras 8A e 9A [pp. 5-6].

[60] O que, conforme será observado posteriormente, aproxima a narrativa ao jogo simbólico da criança e, por extensão, ao universo infantil.

É interessante observar que os espectadores representados na quarta página do livro (fig. 8A) estão voltados para a direita, dirigindo-se à página seguinte. Ao fundo, cinco figuras trajadas como marujos, tocando pandeiros, dirigem-se também para a direita, como se estivessem chegando atrasadas para a encenação que já tem início na quinta página (ver fig. 8A e 9A). As pernas dessas figuras estão flexionadas e afastadas em ângulo obtuso, o que indica visualmente ao leitor que os marinheiros estão correndo, e não caminhando. Apresentam, assim, uma breve narrativa paralela; exclusivamente visual.

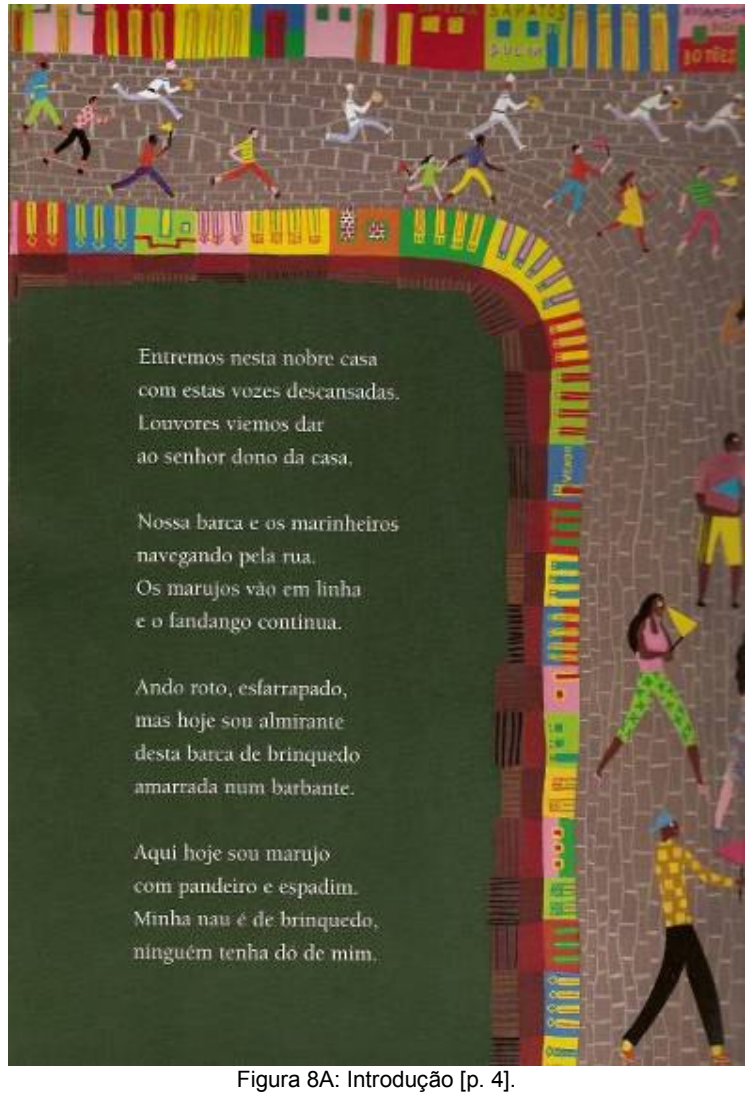


Figura 8A: Introdução [p. 4].

Os primeiros versos da narrativa verbal estão situados na quarta página, mas é apenas na página seguinte que surge o personagem que comanda o folguedo; e que será identificado como o narrador desses versos: o Mestre, primeiro personagem entre aqueles anteriormente apresentados como tripulantes da nau, é reconhecível não apenas pelos seus trajes, mas também pelo megafone e pela barca de brinquedo que está carregando. O Mestre aparece em primeiro plano entre duas alas formadas pelos marinheiros músicos; ocupando uma posição central na página.

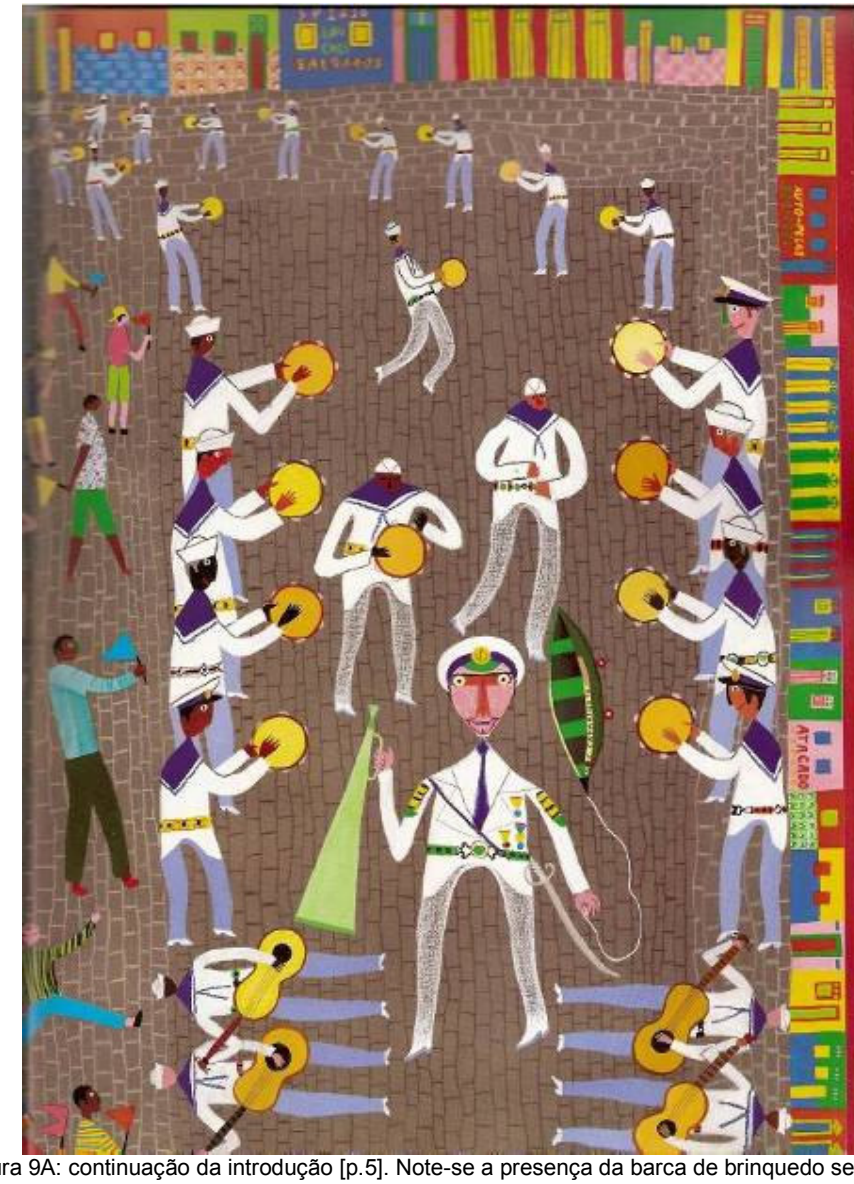


Figura 9A: continuação da introdução [p.5]. Note-se a presença da barca de brinquedo segurada por uma corda pelo Mestre.

Antes de virar a página, vale a pena observar, rapidamente, os textos definidos por Nikolajeva e Scott como textos intra-icônicos[61], presentes, em ambas as páginas, nas inscrições das fachadas do casario que emoldura a imagem, situando a encenação que se inicia em um cenário público e urbano; e deixando claro ao leitor que se trata de um espetáculo de rua.

Figuras 8B e 9B: detalhes de algumas das casas com inscrições que remetem a um cenário urbano: a fachada de lojas de sapatos e de aviamentos (fig. 8B, acima); e de uma loja de autopeças e de um bazar (fig. 9B, abaixo) [pp. 4-5].

O verso da quinta página (fig. 10A) não apresenta nem imagens nem textos, apenas um fundo em vermelho que tem continuidade na página ao lado (fig. 11A), na qual a figura do mestre introduz uma quadra em redondilha maior (com rimas externas nos versos pares) apresentada sob o subtítulo de CHEGANÇA, em caixa alta (MELLO, 2005, [p. 7], grifo da autora):

Lá vem **a nau Catarineta**
que tem muito o que contar.
Ouçam agora, senhores,
uma história de pasmar.

[61] Cf. NIKOLAJEVA; SCOTT, 2006, pp. 73-74.

Figura 10A e 11A [pp.6 e 7].

Abaixo dos versos, a figura do Mestre ergue a nau acima de sua cabeça. Seu megafone está no chão. Note-se que quem tem muito que contar, de acordo com os versos, é a nau, e não o Mestre: o Mestre abandona o megafone para passar a palavra à “protagonista” da narrativa, a Nau Catarineta. Por esse motivo, na imagem, a nau ocupa uma posição de destaque no espaço, sendo elevada acima da cabeça do Mestre (fig. 11B). Note-se que o corpo do personagem está de frente para o leitor, mas inclinado em direção à próxima página.

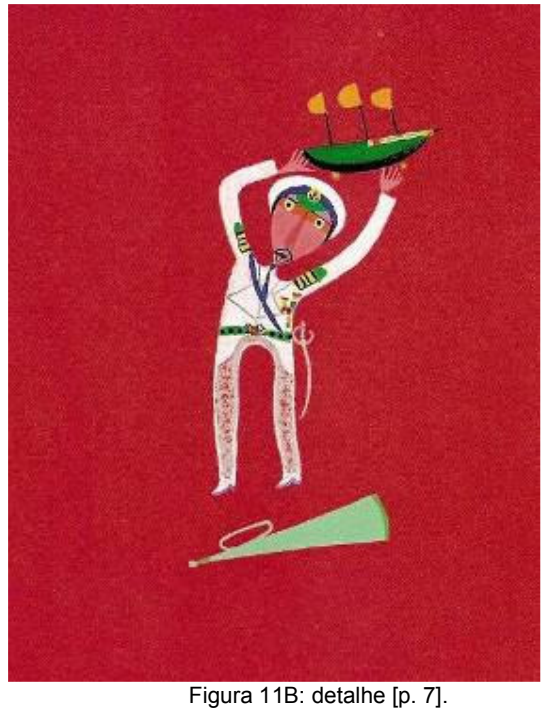


Figura 11B: detalhe [p. 7].

Ao longo da narrativa, há um total de cinco ilustrações nas quais o texto verbal e os personagens estão dispostos sobre esse mesmo fundo em vermelho, sendo que quatro dessas ilustrações são de página dupla e uma de página inteira. Uma vez que as demais ilustrações do livro são, conforme será observado no decorrer da leitura, caracterizadas pela profusão de elementos figurativos, é possível perceber essas páginas como um intervalo que permite ao leitor uma pausa para reter a informação visual (e verbal) apresentada até então. Não se trata, aqui, de possibilitar o descanso do olhar, já que o fundo é vermelho, mas, antes, de oportunizar a regeneração do olhar mantendo o leitor em estado de alerta a fim de prosseguir a leitura[62]. Ao mesmo tempo, as páginas em vermelho se apresentam como um espaço limítrofe entre o cenário das primeiras páginas (e das duas últimas), no qual a encenação de rua é apresentada, e o cenário do interior da nau Catarineta.

É a partir da página seguinte que o leitor ingressa definitivamente na "barca de brinquedo". A ilustração de página dupla que ocupa a oitava e a nona página (fig. 12A e 13A) é emoldurada com grafismos: na extremidade superior das páginas apresenta uma barra horizontal em verde arrematada por barra horizontal mais estreita, em amarelo, coberta por uma linha com pequenos retângulos em preto que se assemelha à ornamentação de um palco (fig. 1A e 2A); no lado esquerdo, uma barra com retângulos irregulares em preto, cor-de-rosa e azul. Na extremidade inferior, a moldura é composta, tal como nas páginas da capa, por uma representação gráfica do mar. O mar é representado através de duas barras formadas por peixes de recife – que se assemelham ao Paru e ao *Holocanthus*, ambos de espécies inofensivas para o ser humano – dispostos simetricamente, um ao lado do outro. Tanto a nau quanto os peixes estão voltados para a esquerda. Se a disposição das figuras em direção ao lado direito pode ser vista como um convite para virar a página, a disposição

[62] Uma vez que o vermelho é a cor quente por excelência, a percepção visual dessa cor é associada ao estado de alerta: não é por acaso que o sinal que orienta os motoristas a parar o carro, no semáforo, é indicado pela luz vermelha. Além disso, cabe salientar que o vermelho é o mais antigo entre os pigmentos artificialmente produzidos pelo homem, sendo utilizado na linguagem pictórica, desde os tempos mais remotos, tanto para simbolizar a vida e a paixão como para simbolizar a violência e a morte. Sobre a história desse pigmento e a variedade de sentidos simbólicos a ele incorporados ao longo da história, ver FERRER, 1999, especialmente pp. 21-27.

dessas imagens voltadas à esquerda pode ser percebida como um convite à permanência do olhar na mesma página, e, portanto, à contemplação de todos os elementos que ali se encontram. Note-se que todos os personagens estão de frente para o leitor, como se encenassem um espetáculo diante de um público.

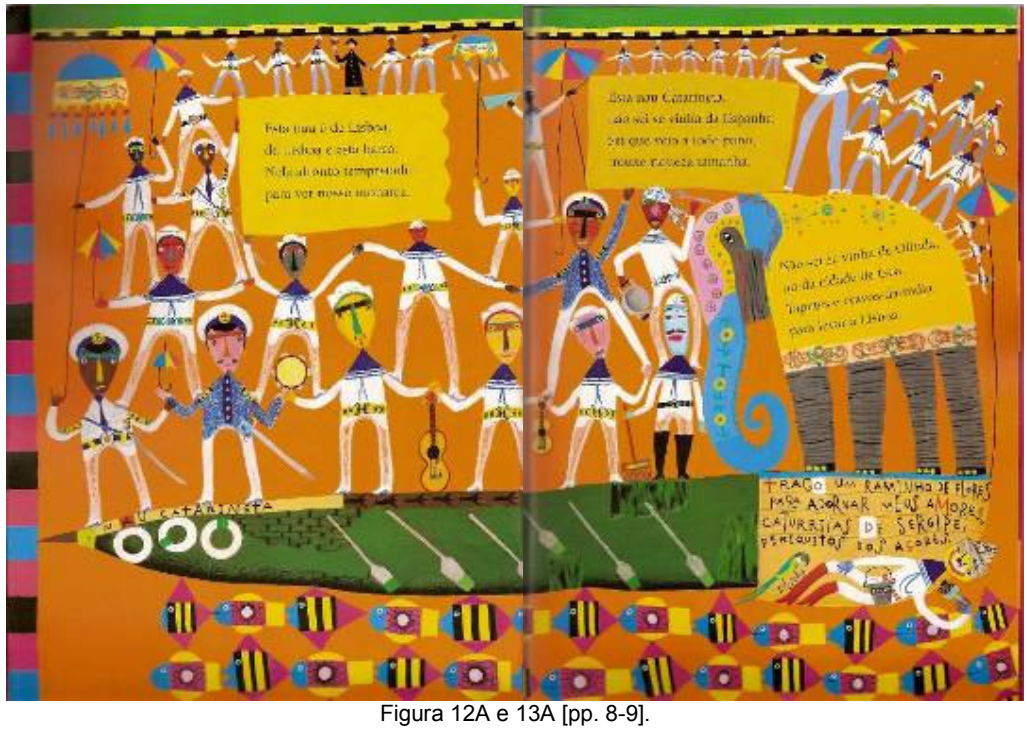


Figura 12A e 13A [pp. 8-9].

As quatro quadras (ainda em redondilha maior e com rimas cruzadas) são distribuídas em quatro blocos de texto entre as demais figuras das páginas: as duas primeiras estrofes estão situadas sobre blocos retangulares em amarelo que simulam as velas da barca; a terceira está sobre a manta que cobre o corpo de um elefante que se encontra sobre a popa da embarcação, desafiando as leis da física[63].

[63] Como não poderia deixar de ser, em se tratando de uma narrativa mítica, à qual subjaz uma visão de mundo igualmente mítica, e não cientificista.

Figura 13B: detalhe [p. 13].

Note-se que a figura do elefante se destaca à esquerda da página ímpar, ocupando um espaço considerável na embarcação. Além disso, a imagem desse animal é visualmente ambígua: se a tromba do elefante for observada atentamente, é possível identificar, verticalmente, um cavalo-marinho de perfil, voltado para a direita. O final da tromba torna-se a cauda do cavalo-marinho; e a orelha do elefante, sua cabeça[64].

[64] Na verdade, apenas um observador com a visão analítica mais desenvolvida do que a visão sincrética precisa observar a figura atentamente para perceber a imagem do cavalo marinho junto à figura do elefante: a criança (ou, eventualmente, o adulto com a visão sincrética preservada) pode ver ambas as figuras na mesma imagem desde o primeiro relance, uma vez que tende a não distinguir figura e fundo analiticamente. Ver, a esse respeito, EHRENZWEIG, 1977.

A última quadra, na popa do barco (no casco), é, aparentemente, pintada pelo Calafate. Esta estrofe se encontra em caixa alta, com a mesma fonte que está presente nas quadrinhas das folhas de guarda. Os versos informam a origem da nau e a sua procedência incerta (MELLO, 2005, [pp. 8 e 9], grifo nosso):

Esta nau é de Lisboa,
de Lisboa é esta barca.
Nela afronto tempestade
para ver nosso monarca.

Esta nau Catarineta
não sei se vinha da Espanha.
Sei que veio a todo pano,
trouxe riqueza tamanha.

Não sei se vinha de Olinda,
ou da cidade de Goa.
Tapetes e cravos-da-índia
para levar a Lisboa.

TRAGO UM RAMINHO DE FLORES
PARA ADORNAR MEUS AMORES,
CATURRITAS DE SERGIPE,
PERIQUITOS DOS AÇORES.

Note-se que os cravos-da-índia mencionados na terceira quadra ornam a lateral da nau, conforme é possível observar em todas as imagens da barca, desde a ilustração da capa (fig. 12B); remetendo o leitor ao contexto histórico das grandes navegações portuguesas, motivadas pelo comércio de especiarias. Cabe lembrar que a origem das variantes portuguesas do *Romance da nau Catarineta* remonta justamente ao período das grandes navegações[65].

[65] Segundo os pesquisadores brasileiros e portugueses dedicados à investigação das origens dessa xácara, tais como Luís da Câmara Cascudo, Sílvio Romero, Mário de Andrade e Almeida Garret, entre outros.

Figura 12B: detalhe (cravos da índia que estampam o casco da nau) [p. 8].

É interessante observar, ainda, que os marinheiros estão dispostos uns sobre os outros como em um espetáculo circense, formando uma espécie de pirâmide humana, tal como na folha de rosto: há marinheiros dispostos sobre a barca, sobre as bandeiras e sobre o elefante. Alguns dos marujos seguram os mesmos instrumentos musicais que costumam ser usados na encenação das marujadas (violas e pandeiros). Além disso, carregam sombrinhas coloridas que remetem o leitor a outras danças populares brasileiras, tais como o frevo. Os marujos estão de mãos dadas com os companheiros: o contorno dos braços dos personagens remete ao esquema do contorno das ondas do mar (fig. 12C).

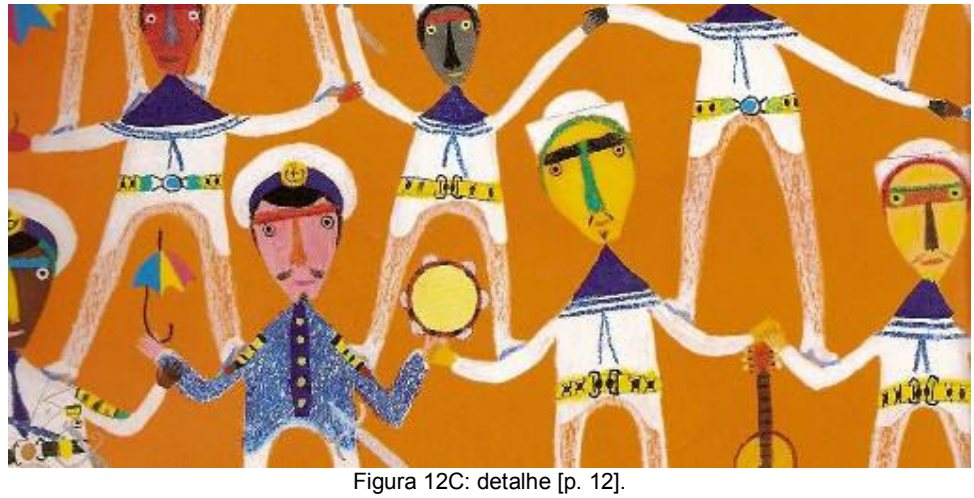


Figura 12C: detalhe [p. 12].

Entre esses marinheiros, é possível reconhecer parte da tripulação da nau apresentada anteriormente: Vassoura e Ração estão à esquerda do elefante (o cozinheiro está equilibrado sobre os ombros do zelador); o Tenente está à esquerda de Ração; o Calafate, na popa da nau; o Capitão e o Piloto, na proa; e o Reverendo está acima da bandeira na qual está situada a primeira estrofe da página. A posição desses últimos personagens revela, mais uma vez, o contexto histórico das grandes navegações no qual a encenação está situada: o Capitão e o Piloto estão na frente, mas o Reverendo está acima de todos os demais. A barca de brinquedo navega "por mares nunca dantes navegados", "dilatando a fé e o Império". A bandeira sobre a qual o Reverendo está situado carrega justamente os versos que contam a que país pertence a barca e demonstram a dedicação dos tripulantes ao monarca de Portugal[66]

Nas duas páginas seguintes (fig. 14A e 15A), surge, novamente, o fundo em vermelho, sobre o qual se encontra, mais uma vez, a figura do Mestre correndo com a barca em uma das mãos e o megafone na outra (fig. 14B). O personagem corre da direita para a esquerda, afastando-se do cenário da página seguinte. A direção à qual o personagem se dirige, o afastamento das pernas (estendidas em ângulo obtuso, denotando corrida) e a abertura de sua boca demonstram ao leitor, antes mesmo da leitura do texto verbal, que uma situação de perigo será anunciada: de fato, através do megafone (e de sua expressão corporal) o Mestre anuncia a chegada da tempestade, apresentada no subtítulo em caixa alta e na quadra com versos pares em redondilha menor e versos ímpares em redondilha maior (MELLO, 2005, [p. 10]):

> Ouçam agora, senhores,
> que eu vou contar
> a tormenta que enfrentamos
> nas ondas do mar!

[66] Esta nau é de Lisboa, / de Lisboa é esta barca./ Nela afronto tempestade/ para ver nosso monarca. (MELLO, 2005, [p. 8]).

Figura 14A e 15A [pp. 10-11].

Figura 14B: detalhe [p. 10].

Note-se que, mais uma vez, o subtítulo da narrativa é apresentado em uma ilustração de página dupla com o fundo em vermelho. Tal como nas páginas anteriores (ver fig. 10A e 11A), o fundo chapado remete a um entreato teatral, no qual as cortinas são fechadas e os personagens correm em frente às cortinas. Esse recurso pode ser percebido, assim, como um meio para lembrar ao leitor que o interior da nau Catarineta é apenas o interior de uma “barca de brinquedo”, e, por extensão, que a narrativa é apenas um jogo.

Na página seguinte, a narrativa do Mestre continua. Ainda que o narrador esteja oculto, a notícia da tempestade prossegue na quadra em redondilha maior situada no topo da página à esquerda (MELLO, 2005, [p. 11]):

Lá na linha do equador
armou-se uma ventania
prometendo tempestade
como há muito não se via.

Na metade inferior da página, a narrativa é interrompida pela entrada do Calafate, acompanhado de seu periquito, (fig. 15C), que corre em direção oposta à do Mestre; e comenta a tempestade através da quadra disposta em uma vela. Note-se que o primeiro verso, de quatro sílabas, rompe com a métrica do restante da estrofe em redondilha maior (MELLO, 2005, [p. 11]):

– OH, QUE AGUACEIRO
QUE SE FORMA LÁ NO MAR!
ACODE, MEU COMANDANTE,
QUE A NAU VAI SE ARRASAR!

Figura 15B: detalhe [p. 11].

É possível considerar os versos trazidos pelo Calafate como uma fala, já que os versos escritos na bandeirola têm início com um travessão (fig. 11C), da

mesma forma que os versos apresentados pelos marinheiros nas duas páginas seguintes (fig. 16A e 17A).

Figura 16A e 17A [pp. 12-13].

Os textos dessas duas páginas também são versos distribuídos em velas sustentadas pelos personagens e impressos com tipos da mesma fonte, em caixa alta. Apenas a última frase que, por sua posição na imagem, pode ser atribuída ao Calafate, é aparentemente pintada pelo personagem no casco da nau, na popa. O cenário, aqui, volta a ser a barca. Os marinheiros se encontram suspensos nas cordas, redes e escadas que se prendem aos mastros. As posições em que os corpos dos marinheiros se encontram denotam a instabilidade e reforçam o sentido da tempestade. Ao fundo, é possível observar uma série de corpos de marinheiros suspensos horizontalmente, assemelhando-se a “velas humanas”.

O mar está repleto de criaturas marinhas que se assemelham a moréias e baiacus dispostos assimetricamente, reforçando, mais uma vez, a representação da tempestade (fig. 16B). Note-se que tanto a moréia quanto o baiacu são seres peçonhentos e, portanto, potencialmente nocivos aos

humanos, opondo-se, assim, aos peixes inofensivos das primeiras páginas do livro em que o cenário é a barca (fig. 12D). Além disso, os peixes apresentados anteriormente estavam voltados para a esquerda, tal como a barca; e, agora, os peixes nocivos estão voltados para a direção contrária àquela a qual a nau se dirige. É interessante confrontar visualmente o mar em tempestade (fig. 16B) com o mar das primeiras cenas transcorridas na embarcação (fig. 12D):

Fig. 16B: detalhe [p. 17].

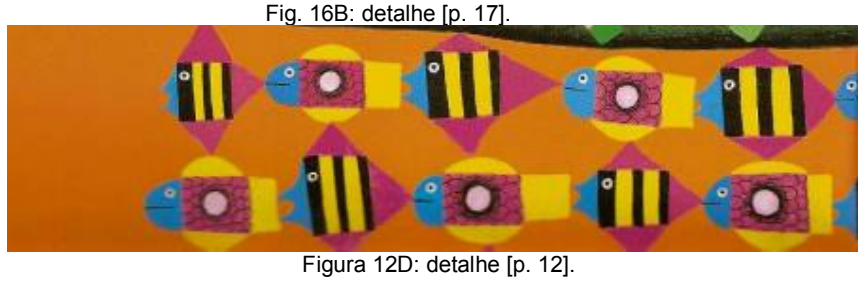


Figura 12D: detalhe [p. 12].

Na discussão que ocorre entre os personagens, durante a tempestade, as relações hierárquicas entre os tripulantes ficam salientes, conforme será possível verificar através dos versos abaixo (MELLO, 2005, [pp. 12 e 13]). No entanto, é somente através do exame das imagens que é possível identificar quem se dirige a quem durante a discussão. Na página da esquerda, um marinheiro anônimo se equilibra em um dos mastros do navio e lamenta a tempestade (fig. 16A, topo):

– TEMPESTADE! AI, JESUS! AI, AI, AI!

Logo abaixo, o Capitão avisa o Contramestre que a nau corre o risco de naufragar (fig. 16A):

– SENHOR CONTRAMESTRE
EU VENHO LHE AVISAR:
OLHE A NOSSA NAU VIRANDO
COM RISCO DE NAUFRAGAR!

A seguir, o Contramestre (fig. 16A), que se encontra abaixo do Capitão, acusa o Piloto de ser o responsável pela situação, por ter bebido cachaça durante a tempestade:

– SENHOR PILOTO,
ONDE ESTÃO OS SEUS SENTIDOS?
POR CAUSA DE SUA CACHAÇA
ESTAMOS TODOS PERDIDOS!

O Piloto, que segura o leme com uma das mãos e equilibra uma garrafa sobre um dos pés (fig. 16A), responde ao Contramestre:

– SENHOR CONTRAMESTRE,
DEIXE DE SER ARENGUEIRO!
EU BEBO MINHA CACHAÇA
MAS NÃO É COM SEU DINHEIRO!

Na página da direita, o Mestre ocupa o topo da página: o personagem abandona seu papel de narrador e entra na discussão, também repreendendo o Piloto por beber demais:

– SENHOR PILOTO,
DEIXE DE TANTO BEBER!
AS ÁGUAS DO MAR SÃO FORTES,
VEJO TUDO ESCURECER!

Logo abaixo, o Tenente repreende o Mestre por se intrometer na discussão:

– SENHOR PATRÃO,
AQUI NÃO PODE MANDAR.
MANDO EU, QUE SOU TENENTE,
COM ORDEM DO GENERAL!

Um segundo Contramestre, não apresentado na lista de personagens, responde ao Tenente no lugar do Mestre, empunhando uma espada em uma das mãos:

– MANDO EU, POSSO MANDAR
COM ORDEM DO CAPITÃO!
MANDO EM TODA MARUJADA
DENTRO DESSA EMBARCAÇÃO!

Abaixo do segundo Contramestre, outro marujo anônimo dirige-se em um tom imperativo ao Calafate:

– Ô, CALAFATE,
CALAFETA ESTE NAVIO!
AS ÁGUAS DO MAR SÃO FORTES,
NÃO SÃO COMO ÁGUAS DE RIO!

Esse último apenas responde, sem discutir:

– EU ESTOU CALAFETANDO

O monóstico que apresenta o primeiro comentário do marujo anônimo rompe com o esquema dos versos, dispostos até então em quadras, delimitando o início da discussão entre os tripulantes. As sete falas dos personagens a seguir, situadas no interior das velas, voltam a ser compostas em quadras de versos em redondilha maior, com rimas nos versos pares (apenas as exortações dos primeiros versos das cinco primeiras e da última quadra desse grupo apresentam versos com metros irregulares, de quatro ou cinco sílabas). A fala atribuída ao Calafate também é apresentada através de um verso isolado, delimitando o final da discussão. O verso situado no casco do navio, contudo, segue a mesma métrica que, conforme já observado, é predominante na narrativa.

A despeito das diferentes relações hierárquicas entre os personagens – que culminam, no patamar inferior, na figura do Calafate – todos os personagens da tripulação que se manifestam, nesse momento, têm voz. A discussão entre os personagens apresenta-se como uma amostra do mecanismo de funcionamento da linguagem oral em situação de diálogo; bem como de seu caráter dinâmico (isto é, de sua movência). Na imagem, as redes que se encontram atrás das bandeiras que carregam as falas amparam, em suas tramas, a tessitura polifônica da discussão.

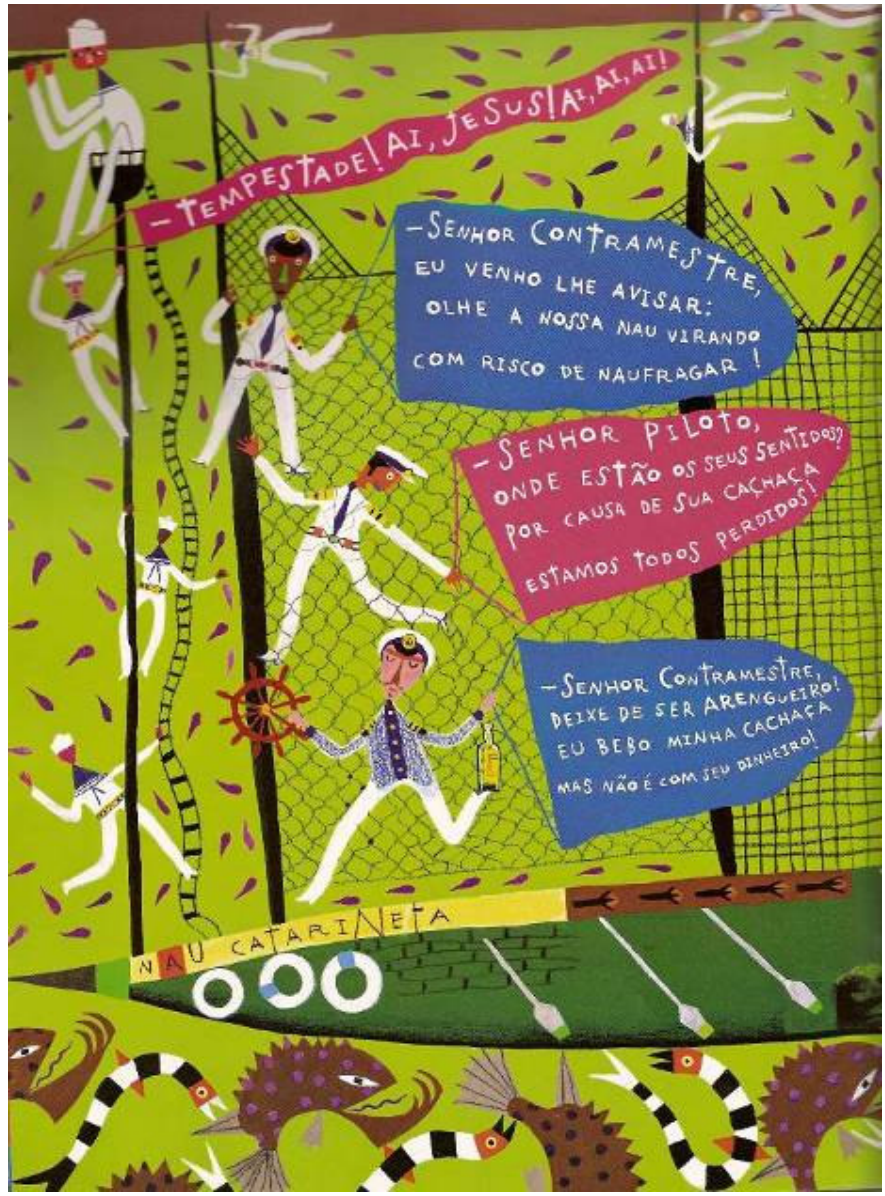

– TEMPESTADE! AI, JESUS! AI, AI, AI!
– SENHOR CONTRAMESTRE, EU VENHO LHE AVISAR: OLHE A NOSSA NAU VIRANDO COM RISCO DE NAUFRAGAR!
– SENHOR PILOTO, ONDE ESTÃO OS SEUS SENTIDOS? POR CAUSA DE SUA CACHAÇA ESTAMOS TODOS PERDIDOS!
– SENHOR CONTRAMESTRE, DEIXE DE SER ARENGUEIRO! EU BEBO MINHA CACHAÇA MAS NÃO É COM SEU DINHEIRO!
NAU CATARINETA

Figura 16A.

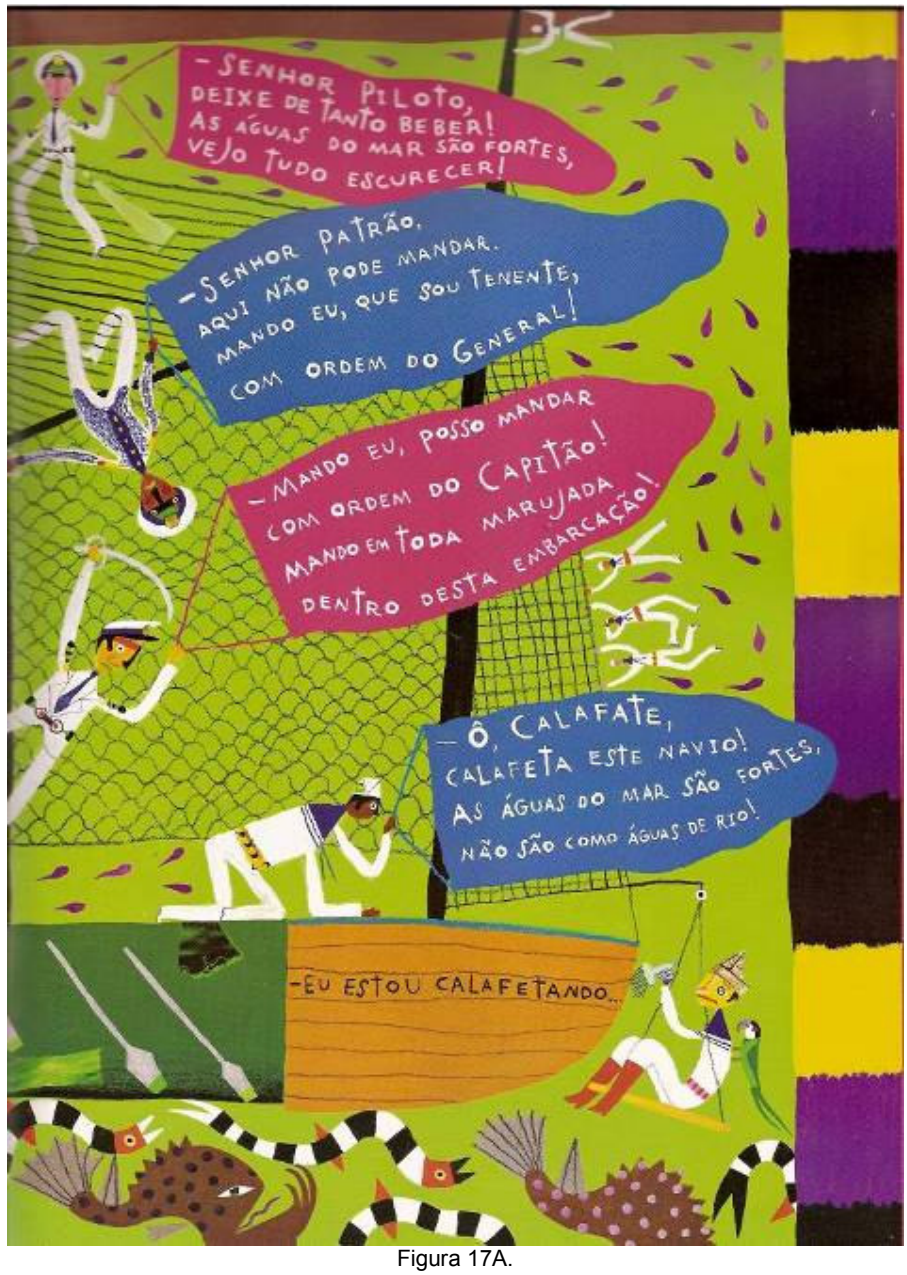


Figura 17A.

Da mesma forma que as falas, os personagens são amparados pelas redes que se encontram ao fundo da embarcação. Vale a pena observar as imagens acima (fig. 16 e 17A) novamente para verificar que a maior parte dos personagens que dialogam, nessas páginas, tem alguma parte do corpo presa às redes: o Capitão está com o pé esquerdo apoiado entre as tramas da rede; o Contramestre, com ambas as pernas entrelaçadas; o Mestre está sentado sobre as redes; o Tenente está apoiado por ambas as pernas, encontrando-se

de cabeça para baixo; e o segundo contramestre também tem os dois pés entrelaçados. Os três personagens que não são sustentados pelas redes são o Piloto, o marujo anônimo e o Calafate. O Piloto, embriagado, tem ambas as pernas suspensas no ar (representando graficamente seu estado de embriaguez); e se segura, apenas com as mãos, ao leme e à bandeira que leva sua fala. O marujo anônimo que se dirige ao Calafate encontra-se completamente seguro junto ao chão, onde está praticamente engatinhando, apoiado pelos dois joelhos e por um dos braços. O Calafate, por sua vez, está sentado sobre um andaime suspenso junto ao casco do navio.

Deve-se salientar que a posição inferior ocupada pelo Calafate na hierarquia dos participantes da discussão é reiterada pelo fato de que o personagem está posicionado no espaço inferior do navio, abaixo de todos os demais. De fato, o Calafate está mais próximo aos animais que habitam o mar (e ao pássaro que o acompanha) do que aos demais homens: é, aliás, o único personagem da tripulação que é acompanhado constantemente por um animal. Além disso, conforme já observado, é também o único que não tem a cabeça coberta por um quepe, chapéu ou lenço de tecido, e sim por um humilde chapéu feito de jornal.

Entre os personagens apresentados como tripulantes da nau, nas primeiras páginas do livro, apenas o Gajeiro não participa da discussão. Além disso, apesar de estar na guarita, no topo do mastro da nau, é o único personagem cujo corpo não parece ser abalado pela tempestade: enquanto os demais estão em posições que denotam insegurança e/ou desequilíbrio, o Gajeiro permanece confortavelmente sentado, segurando sua luneta. Note-se que o Reverendo não se encontra nessas páginas: não há lugar para Deus ou para a Igreja no meio da tempestade.

Na página seguinte (fig. 18A), o Capitão-de-mar-e-guerra, de espada em punho, encerra definitivamente a discussão, conforme pode ser verificado através dos versos a seguir. Note-se que a ação de empunhar a espada para ameaçar os marujos é apresentada tanto na imagem quanto no texto verbal. Além disso, a despeito da permanência das rimas nos versos pares, a métrica

irregular dos versos dessas quadras salienta o estado de fúria do Capitão diante de seus subordinados (MELLO, 2005, [p. 14], grifo nosso):

> O Capitão-de-mar-e-guerra,
> Oficial da Armada,
> pra pôr fim nesta disputa,
> desembainha a espada:
>
> – Aos seus postos, Mestre e Contramestre!
> Arrebento-os de uma pancada!
> Com ferros vou castigar
> Piloto e toda marujada!

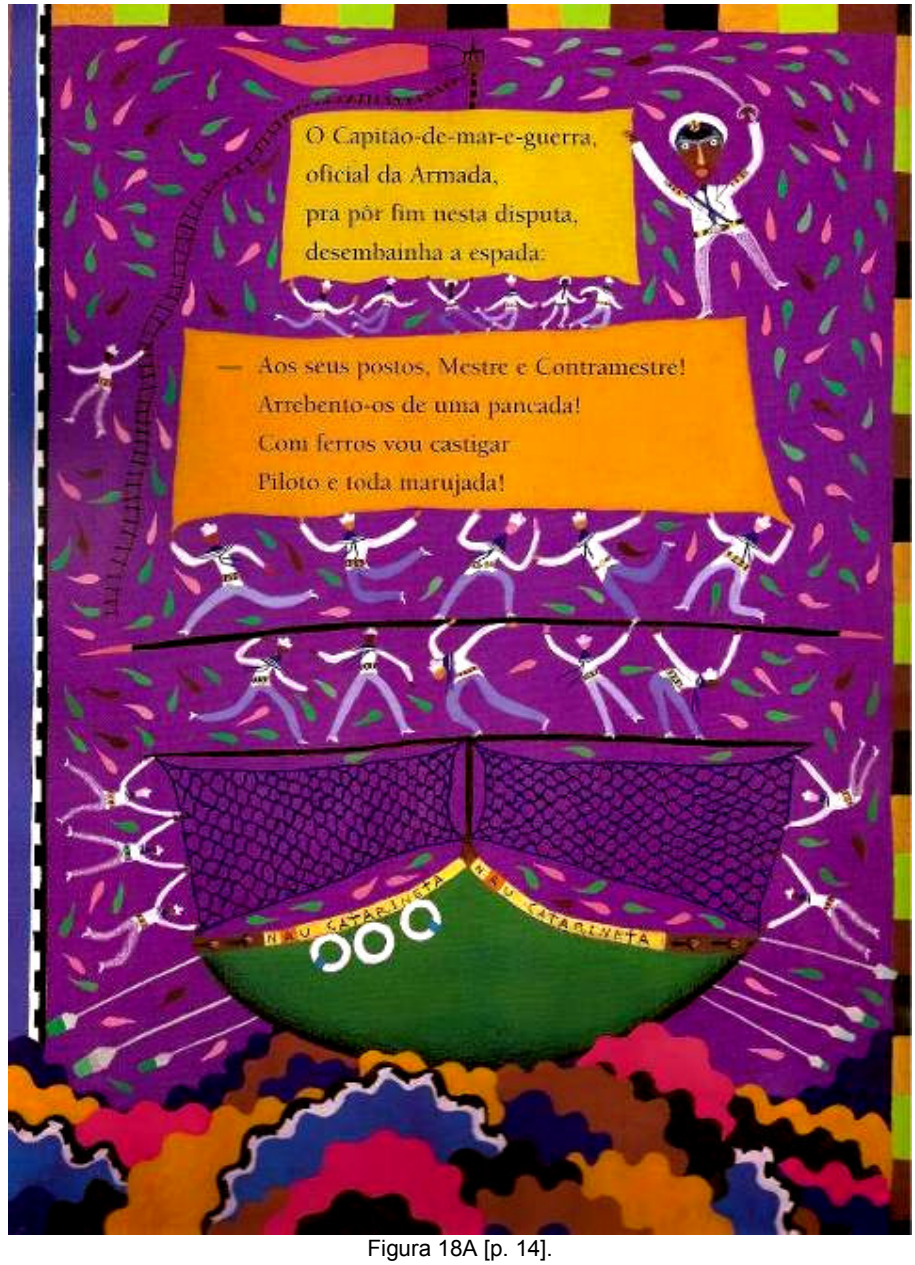


Figura 18A [p. 14].

Assim como na página anterior, os versos estão dispostos nas velas da nau. Essa é a primeira imagem do livro na qual a embarcação é vista de frente, e não de perfil. Nas extremidades da amurada o nome da barca aparece duas vezes, à esquerda e à direita. A ilustração ocupa toda a página e é emoldurada, ao topo e à direita, por uma barra composta de retângulos coloridos em ocre, verde, marrom e preto. À esquerda, uma barra azul é seguida por uma segunda barra em branco e preto.

O Capitão equilibra-se sobre duas velas, nas quais o texto verbal está inserido: é interessante observar que a superioridade do Capitão em relação aos demais tripulantes é reforçada tanto pela relação de proporção entre a estatura desse personagem e a dos outros marujos, como por sua posição na parte superior da página. Há marinheiros por todos os lados: entre as duas velas, abaixo das velas e até mesmo quase fora do barco, segurando-se nas redes ou nas escadas e figurando, assim, a violência da tempestade. Mais uma vez, o Reverendo está ausente da cena.

No topo do mastro, ao centro, uma bandeira vermelha voltada para a esquerda ajuda a acentuar a situação de calamidade em que a barca se encontra. A chuva que, na página anterior, era figurada através de gotas em púrpura dispersas em diversas direções, agora é representada através de gotas em verde, cor-de-rosa e marrom, também espalhadas nas mais diversas direções. A cor púrpura das gotas das páginas anteriores é, agora, a cor do céu. O mar (fig. 18B) já não apresenta sequer os animais que estavam presentes na cena anterior, sendo representado, agora, por uma série de grafismos sobrepostos nas mais diversas cores (de magenta a preto, passando por ocre, marrom, azul e branco), cujas extremidades onduladas remetem ao movimento das ondas do mar.

Figura 18B: detalhe (mar) [p. 14].

O fim da tempestade é anunciado através do diálogo entre Vassoura e o Piloto, apresentado pelo narrador através de um terceto, um verso órfão e uma quadra; e seguido por uma estrofe na qual o narrador lamenta o destino da embarcação, que se encontra à deriva. A maior parte dos versos dessas quatro estrofes são heptassílabos, mas há alguns versos octossílabos. As rimas permanecem cruzadas, nos versos pares, nas duas quadras finais. No primeiro terceto, apenas os versos ímpares são rimados, conforme é possível observar a seguir (MELLO, 2005, [p. 15]):

– Graças aos céus, já não venta!
– gritou o Vassoura ao Piloto. –
Acabou-se a tormenta!

– O que queres tu, faxineiro?

– Senhor Piloto, olá da proa!
Já não venta! Viva! Viva!
Mas nós estamos perdidos
Para sempre, à deriva.

Pobre nau Catarineta!
Seu destino é de acabar
Vagando sem vela e sem leme;
não esperava aportar!

Os três personagens – Vassoura, Piloto e Mestre – encontram-se em destaque sobre o fundo em vermelho (fig. 19A); e estão nas mesmas posições em que são retratados na relação de personagens (ver fig. 7B, 7I e 7J). O Piloto encontra-se à esquerda, ao lado das três primeiras estrofes: a boca aberta do perfil do piloto está situada justamente ao lado do terceiro travessão, que corresponde à sua fala. Vassoura está logo abaixo, à direita; e o Mestre está ao pé da página, também à direita, junto à última estrofe, na qual lamenta o estado em que a nau se encontra.

Figura 19A.

A longa calmaria que sucede a tempestade, já antecipada na página anterior, é anunciada, a seguir, pelo subtítulo em caixa alta. Pela primeira vez, o subtítulo é apresentado no cenário que remonta ao interior da nau Catarineta. As estrofes estão, novamente, dispostas em blocos de texto inseridos em cada uma das velas da embarcação. As duas primeiras estrofes são quadras com rimas nos versos pares e versos predominantemente em redondilha maior (apenas o terceiro verso da primeira quadra e o último da segunda podem ser considerados octossílabos). A terceira estrofe, porém, apresenta um dístico com metro irregular e composto (com dezessete e doze sílabas), sem rimas. O ritmo dos versos é rompido no momento em que um marujo novato solicita a outro, mais velho, que lhes conte uma história (MELLO, 2005, [pp. 16 e 17]):

CALMARIA

Depois de uma tempestade,
sete anos e um dia
a nau deslizou sem destino,
vagando na calmaria.

Reparos e horizontes.
Para encurtar mais um dia,
Cozendo remendos, ouviam
Histórias de França e Turquia.

Um marujo de primeira viagem pediu a um outro, enrugado:
– Conta de novo o ataque do navio mouro!

A partir do momento em que o velho marinheiro começa a contar a história, os versos tornam a ser dispostos em quadras (MELLO, 2005, [p. 17]), com rimas nos versos pares e versos predominantemente em redondilha maior (exceto pelo primeiro verso da primeira quadra, em redondilha menor, e pelo último verso da segunda quadra, um octossílabo):

– Era um navio mouro
com sargaços pela proa.
Houve um corsário da Índia
que nos levou para Goa.

Era uma moura torta,
era uma princesa nua.
Não sei se a história era outra.
Pois venha, Ração, conte a sua!

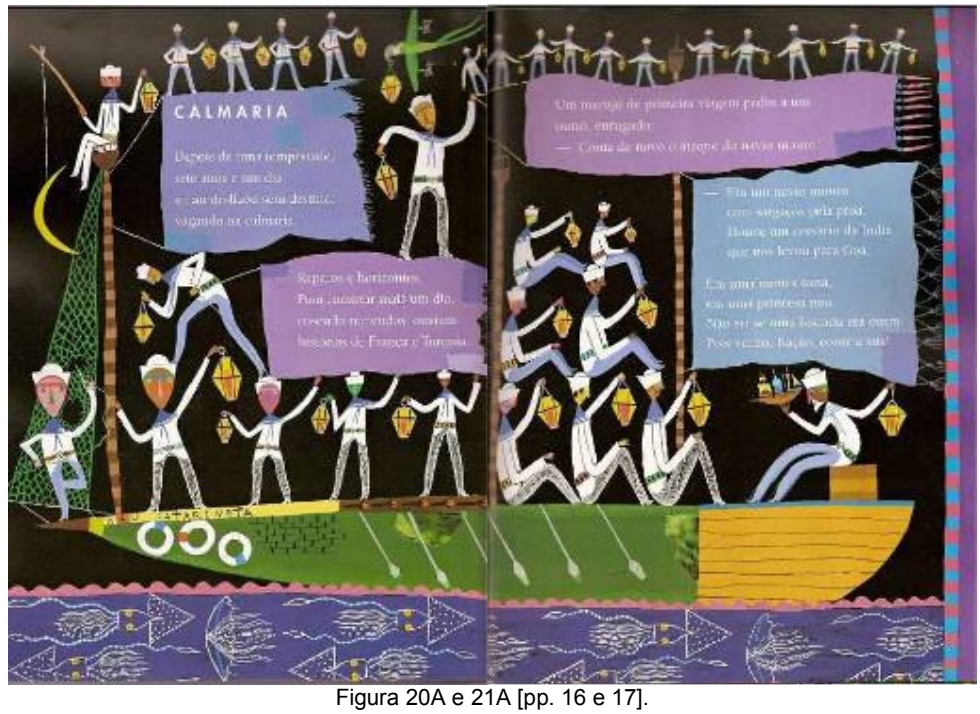


Figura 20A e 21A [pp. 16 e 17].

As velas que servem como suporte ao texto verbal agora estão esfarrapadas e remendadas (fig. 20A e 21 A). Pela primeira vez o fundo sobre o qual a nau se encontra é preto. A presença de lanternas nas mãos dos personagens indica que se trata de uma cena noturna. A escuridão é tanta que até mesmo a ave que acompanha o Calafate nas demais imagens carrega uma lanterna (fig. 20B). Além disso, o Gajeiro segura não apenas uma lanterna, mas também a lua, pendurada sobre a linha de uma vara de pesca (fig. 20C). Os marujos que se equilibram sobre as bandeiras se encontram com as pernas entreabertas e os braços estendidos, do mesmo modo que os marinheiros que estão no convés. Mesmo os personagens que estão em pé sobre os demais (tais como o que se equilibra entre as cabeças de dois marujos, segurando uma das velas, e o que se encontra sobre essa mesma vela, segurando outra que está na página ímpar) encontram-se em posições corporais que denotam equilíbrio.

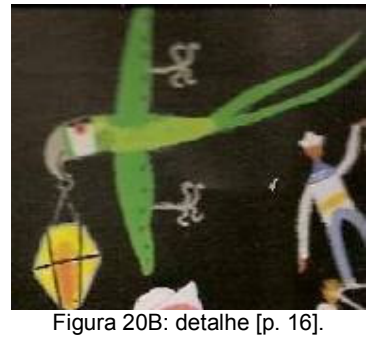


Figura 20B: detalhe [p. 16].

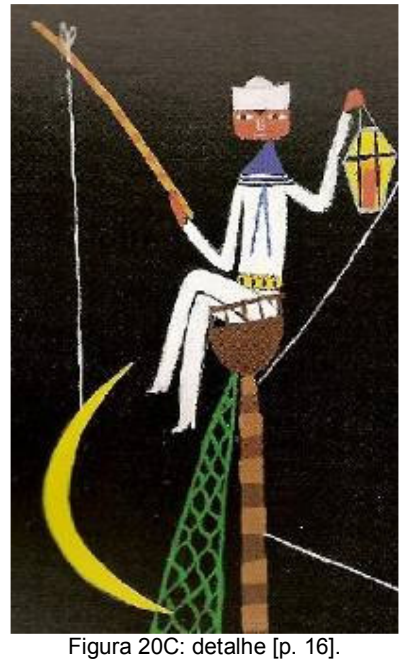


Figura 20C: detalhe [p. 16].

O mar é apresentado como uma faixa em azul à qual está sobreposta uma barra ondulada em cor-de-rosa. Dentro do mar, lulas e mães-d'água, representadas através de contornos em branco e azul e pequenos círculos amarelos e alaranjados, estão dispostas simetricamente (fig. 20D). Note-se que tanto as lulas quanto as mães-d'água são seres marinhos que só podem ser vistos quando as águas do mar estão calmas.

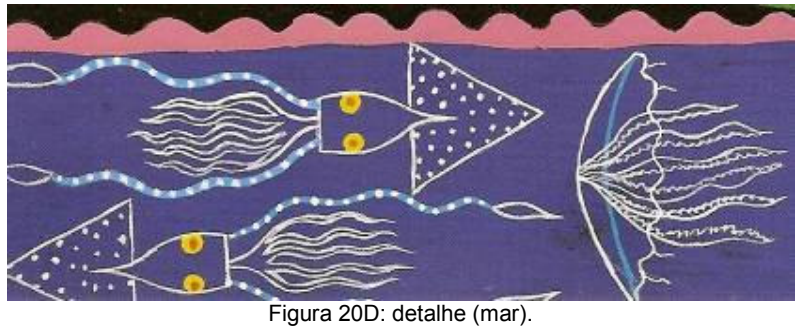


Figura 20D: detalhe (mar).

As ocupações da tripulação durante a calmaria, relatadas no texto verbal, também são apresentadas através das imagens. Um dos marinheiros, à esquerda da primeira página da ilustração, conserta uma rede com linha e agulha (fig. 20E).

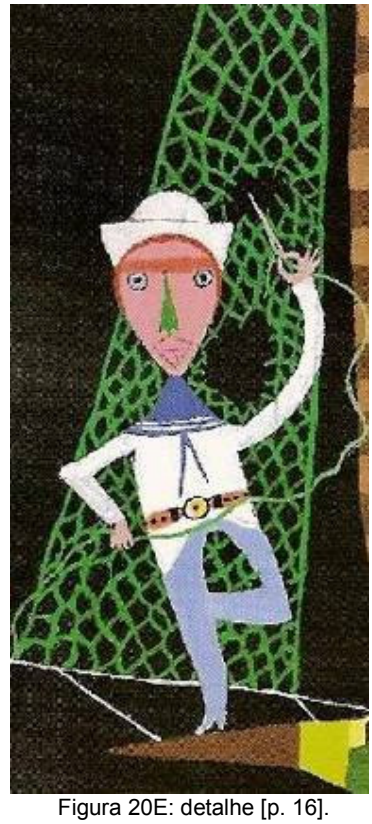


Figura 20E: detalhe [p. 16].

Na página seguinte, o marinheiro que conta histórias aos demais se encontra sentado, segurando uma lanterna em uma das mãos e uma barca de brinquedo na outra (fig. 21B), que constitui uma representação icônica da narrativa (da mesma forma que a miniatura da Nau Catarineta carregada pelo Mestre). O relato é sobre um navio mouro; e a embarcação miniaturizada que o marujo segura tem, no lugar do mastro, a cúpula de uma mesquita. Os marinheiros que escutam a história estão dispostos em forma de pirâmide humana, tal como em cenas anteriores, mas, dessa vez, sentados uns sobre os outros. Todos têm um dos braços suspenso, com suas lanternas, e um dos braços estendido sobre as pernas. Da mesma forma que a tempestade, a calmaria é reiterada através da linguagem corporal dos personagens.

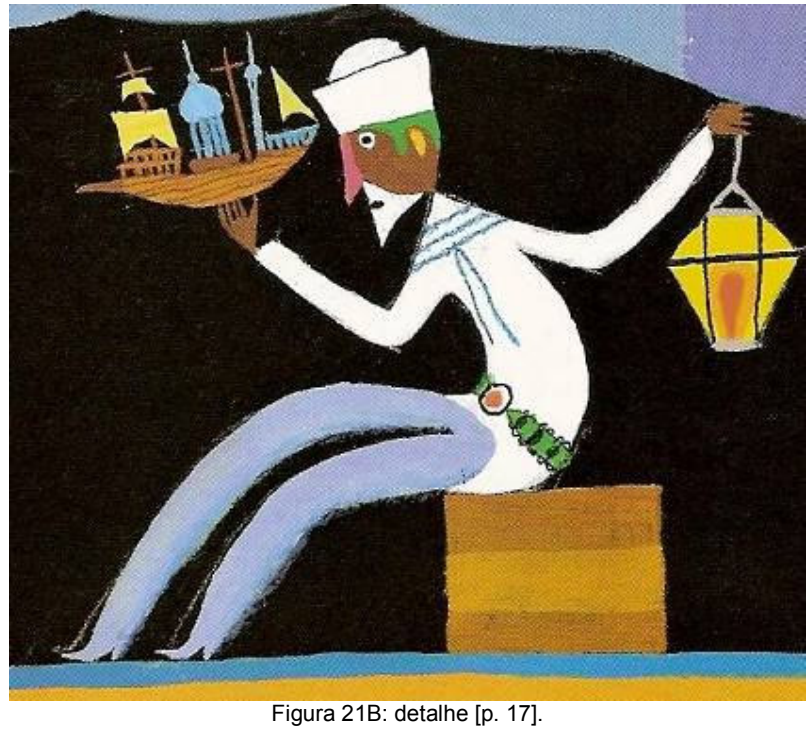


Figura 21B: detalhe [p. 17].

A narrativa iniciada pelo marinheiro é interrompida pela entrada de Vassoura e Ração, relatada pelo narrador, no texto verbal, através de uma oitava (com todos os versos rimados, no esquema A-B-C-A-C-B-A-B). Essa oitava poderia ser decomposta em duas quadras, mas os versos dispostos em uma estrofe mais extensa colaboram para acentuar o clima de brincadeira e de subversão da ordem que caracteriza a entrada desses personagens em cena (MELLO, 2005, [p. 18]):

Vieram Vassoura e Ração
Dançando em compasso ligeiro.
O faxineiro Vassoura
Fez um par com o esfregão
dizendo ser moça loura.
E Ração, o cozinheiro,
zombando do capitão,
fez da panela um pandeiro.

A brincadeira de Vassoura e Ração, por sua vez, é interrompida nas duas quadras seguintes, compostas em redondilha maior e com rimas nos versos pares (MELLO, 2005, [p. 18]):

Um estrondo estancou a dança.
Não foi baleia gemendo,
mas o revirar da fome
nas tripas do reverendo.

Que no fundo das despensas,
do porão ao tombadilho,
acabaram as provisões.
Nem sequer um grão de milho.

Essas três estrofes são apresentadas em uma página na qual, mais uma vez, os personagens estão dispostos sobre o fundo em vermelho (fig. 22A). O Reverendo e Ração se encontram na mesma posição em que são retratados na apresentação dos personagens, mas dispostos um acima do outro, no lado direito da página (fig. 7D e 7G). Vassoura, porém, está em uma posição diferente, dançando com a sua vassoura, tal como descrito no texto verbal.

Note-se que os personagens parecem se equilibrar uns sobre os outros: Ração se equilibra, com a perna direita, sobre o braço estendido do Reverendo; e Vassoura, por sua vez, se equilibra com a perna direita sobre o braço esquerdo de Ração. Não se pode deixar de perceber o contraste entre a irreverência que transparece na postura corporal de Vassoura e Ração e a postura solene do Reverendo, que, ao colocar a mão sobre o estômago vazio, parece estar fazendo uma mesura[67].

[67] Não é por acaso que Ração e Vassoura se encontram literalmente em cima do Reverendo: nas encenações populares da *Nau Catarineta* (seja nas *Marujadas*, nos *Fandangos* ou na *Barca*), há sempre um momento em que o zelador e o cozinheiro protagonizam um episódio cômico, repleto de improvisações e de chistes dirigidos, preferencialmente, ao Reverendo (ou Capelão).

Figura 22A [p. 18].

Cabe observar que o fundo em vermelho aparece, aqui, justamente no momento em que é apresentado, para o leitor, o problema da fome na nau. Se as entradas das páginas em vermelho podem ser interpretadas como um recurso brechtiano de distanciamento, que permitem ao leitor se afastar do interior da barca de brinquedo e lembrar que todos os eventos ali narrados são apenas um jogo – ou seja, são parte de um folguedo – compreende-se o motivo da apresentação desses versos sobre o fundo em vermelho.

É sobre esse mesmo fundo em vermelho, na página seguinte, que tem início o episódio da *Nau Catarineta* que pertence ao Romanceiro ibérico (fig. 23A). O Mestre se encontra em destaque, no centro da página. A figura do Mestre está entre as duas primeiras quadras do episódio, apresentadas, mais uma vez, em redondilha maior e com rimas nos versos pares. A informação sobre a fome dos tripulantes na barca, já apresentada na página anterior, é reiterada (MELLO, 2005, [p. 19], grifo nosso):

NAU CATARINETA

Vinha a Nau Catarineta
Já farta de navegar;
Sete anos e um dia
andou nas ondas do mar.

Já não tinham o que beber
nem tampouco o que manjar
senão sola de sapato;
uma fome de amargar.

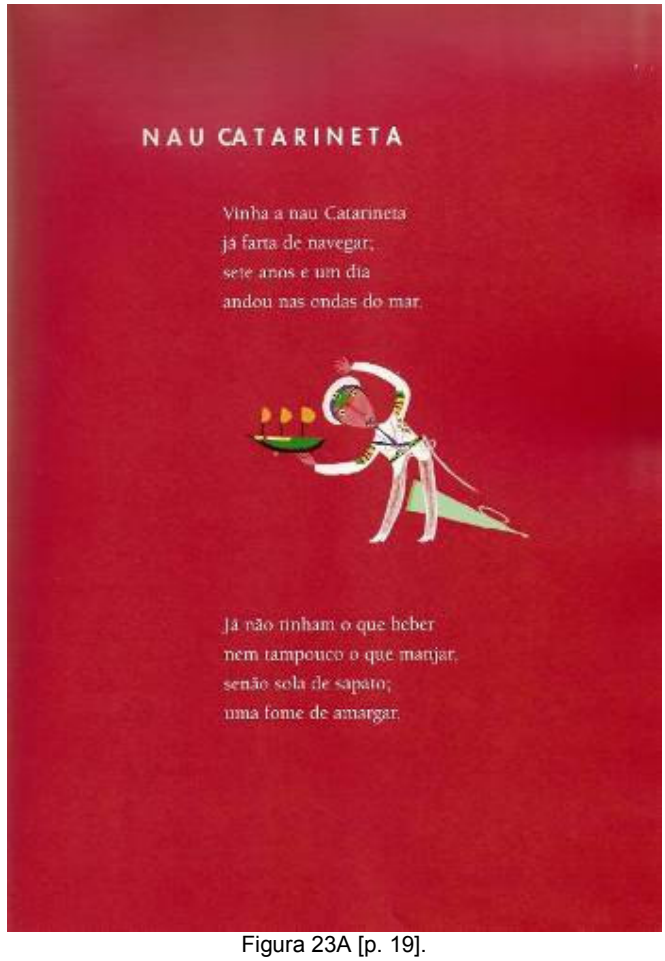


Figura 23A [p. 19].

Novamente, o Mestre deixa seu megafone no chão para dar destaque à barca de brinquedo. Com o corpo e os braços curvados em direção à miniatura da nau, o Mestre parece, ao mesmo tempo, fazer-lhe uma reverência e apresentá-la ao público. Mais uma vez, tanto o corpo do personagem quanto a barca estão voltados para a direita, afastando-se do cenário de fome ali anunciado e dos acontecimentos que se apresentarão a seguir no interior da nau à deriva.

As seis páginas seguintes apresentam três ilustrações de página dupla nas quais a nau é retratada sobre um fundo em amarelo (fig.24A a 29A). Nessa seqüência, a narração é situada nas velas da barca e as falas dos personagens são apresentadas da mesma forma que as falas das figuras das páginas de guarda (fig. 3A e 4A), em tiras que funcionam como balões de fala e que se assemelham a fitas de Nosso Senhor do Bonfim. As imagens apresentadas nessas seis páginas (fig. 24A a 29A) remetem, mais uma vez, à linguagem das histórias em quadrinhos ou da arte seqüencial; e, ao mesmo tempo, ao antepassado medieval das histórias em quadrinhos: a técnica de sucessão simultânea, que permite a representação da passagem do tempo através de uma série sucessiva de imagens de uma mesma figura, apresentada em momentos distintos e dispersos, mas percebida em uma ordem seqüencial.

Em geral, a imagem é a maior responsável pela representação do espaço, e não do tempo; e a narrativa, ao contrário, devido à dinâmica de sucessividade que a caracteriza, pode facilmente dar conta da representação do tempo, mas não da representação do espaço (na linguagem verbal, essa última pode ficar a cargo da descrição). Ao alcançar a possibilidade de representar o tempo através da sucessão simultânea (ou da arte seqüencial), a imagem fixa invade um domínio que é, por excelência, da linguagem verbal; e, mais especificamente, da narrativa. É por isso que, na seqüência abaixo, as imagens parecem se impor sobre o texto verbal, ainda que permaneçam dependentes deste último no que se refere à compreensão da seqüência de acontecimentos (é possível compreender, através das imagens, que o Capitão e Gajeiro estabelecem um diálogo entre si e que tal diálogo interfere na reação

dos marinheiros que estão no convés; mas não é possível saber, sem as palavras, o que ambos estão negociando).

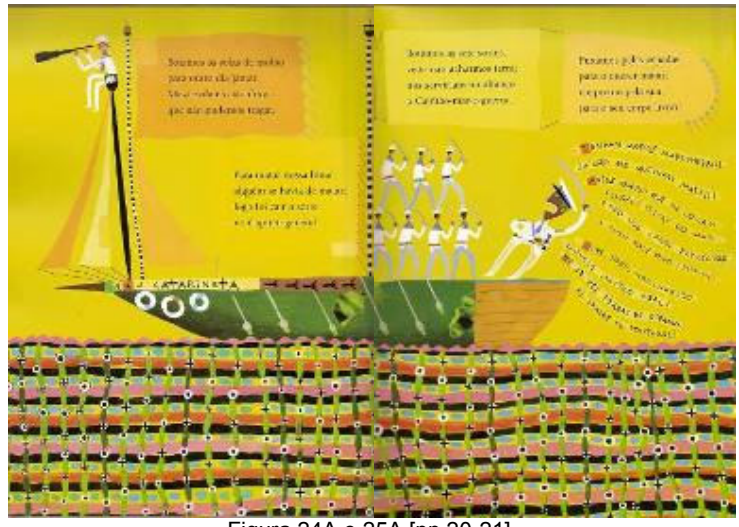


Figura 24A e 25A [pp.20-21].

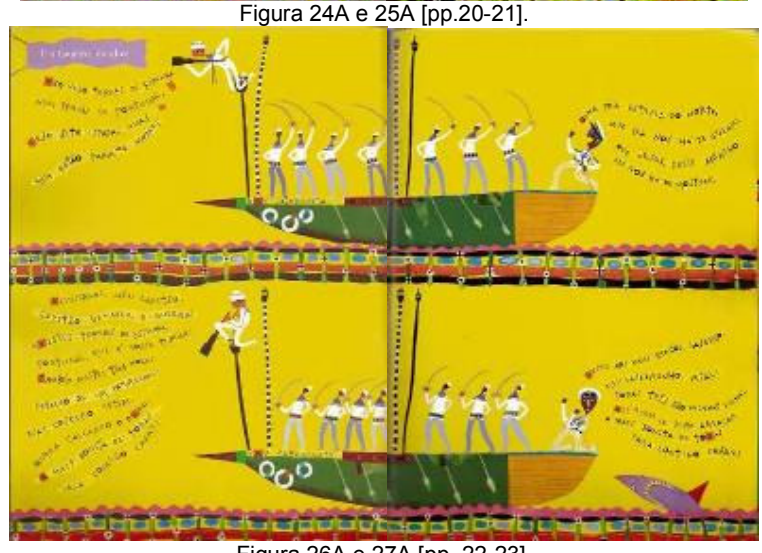


Figura 26A e 27A [pp. 22-23].

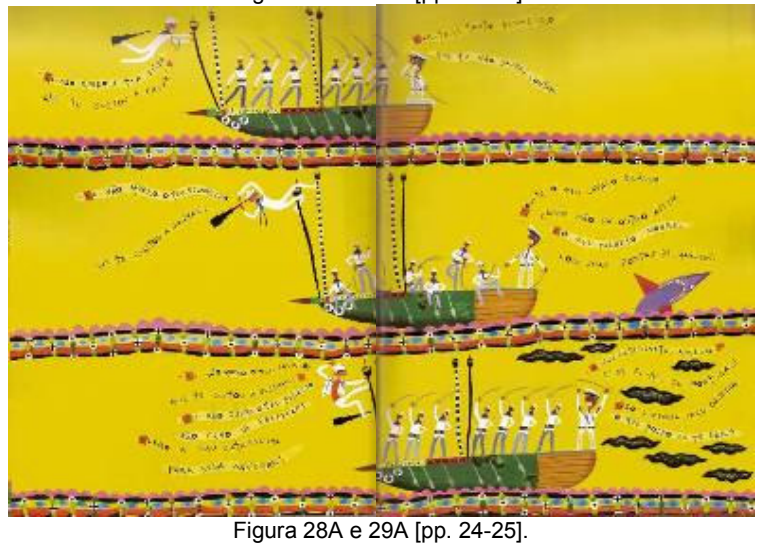


Figura 28A e 29A [pp. 24-25].

Nas duas primeiras páginas da seqüência de imagens, há seis quadras apresentando o conflito. Todos os versos dessa página, assim como os versos das duas páginas seguintes, mantêm o esquema métrico e rímico predominante na narrativa, ou seja, apresentam-se dispostos em quadras em redondilha maior, com rimas nos versos pares (MELLO, 2005, [pp. 20-21]):

Botamos as solas de molho
para outro dia jantar.
Mas a sola era tão dura
que não pudemos tragar.

Para matar nossa fome,
alguém se havia de matar;
foi logo cair a sorte
no Capitão-general.

Botamos as sete sortes,
visto não acharmos terra;
nos serviriam no almoço
o Capitão-mar-e-guerra.

Puxamos pelas espadas
para o querer matar;
ele puxou pela sua
para o seu corpo livrar:

– TENHAM MODOS, MARINHEIROS,
JÁ NÃO ME QUEIRAM MATAR!
ANTES QUERO QUE ME COMAM
FEROZES PEIXES DO MAR.
E NÃO VÓS, CAROS PATRÍCIOS,
A QUEM MAIS DEVO ESTIMAR!

SOBE, SOBE, MARINHEIRO,
NAQUELE MASTRO REAL!
VÊ SE VÊS TERRAS DE ESPANHA
AS PRAIAS DE PORTUGAL!

Chega-se aqui, finalmente, ao conflito central da narrativa: a luta do Capitão para salvar sua própria pele, após ter sido sorteado para servir de refeição à sua tripulação faminta. O Capitão apela ao Gajeiro e, nas páginas seguintes, estabelece-se um diálogo entre ambos. É interessante perceber que ambos os personagens se encontram em extremidades opostas da página (ou, melhor dizendo, da nau): em todas as imagens dessa seqüência, o Gajeiro está no alto, à esquerda (como não poderia deixar de ser, já que, mais tarde, o personagem se revelará como o “canhoto”); e o Capitão, sobre o casco da nau, à direita. Na primeira imagem da seqüência, o Gajeiro está voltado para a

esquerda, com sua luneta erguida na altura dos olhos; e o Capitão tem o corpo inclinado em direção à popa, isto é, ao lado oposto em que se encontram os marinheiros que erguem suas espadas em sua direção, formando, mais uma vez, uma pirâmide humana. É interessante observar que, nas primeiras figuras em que o interior da barca é apresentado, o Capitão ocupa a proa ou o alto do convés: agora, porém, o chefe da tripulação está em apuros; e ocupa a popa da nau (ou seja, está, literalmente, na retaguarda). Da mesma forma que a condição hierárquica de superioridade do personagem, seu rebaixamento diante da tripulação é reforçado visualmente pela posição em que está situado na barca.

Nas duas páginas seguintes, o Gajeiro responde ao pedido feito pelo Capitão, na página anterior, e esse último implora por sua vida. A fala do Gajeiro é anunciada através de um verso isolado, situado em uma vela no topo da página à esquerda, que antecede as quadras a seguir (MELLO, 2005, [pp. 22-23]):

E o Gajeiro, do alto:

– NÃO VEJO TERRAS DE ESPANHA
NEM PRAIAS DE PORTUGAL.
VEJO SETE ESPADAS NUAS
QUE ESTÃO PARA TE MATAR!

– OLHA PARA ESTRELA DO NORTE,
QUE ELA NOS HÁ DE GUIAR!
QUE JESUS, DEUS MENINO,
ELE NOS HÁ DE MOSTRAR!

– ALVÍSSARAS, MEU CAPITÃO,
CAPITÃO DE MAR E GUERRA!
AVISTEI TERRAS DE ESPANHA,
PORTUGAL, QUE É NOSSA TERRA!
TAMBÉM AVISTEI DEZ MOÇAS
DEBAIXO DE UM PARREIRAL;
DUAS COZENDO CETIM,
OUTRA CALÇANDO O DEDAL.
A MAIS BONITA DE TODAS
PARA COMIGO CASAR!

– DESCE AOS MEUS BRAÇOS, GAJEIRO,
MEU GAJEIRINHO REAL!
TODAS TRÊS SÃO MINHAS FILHAS.
AI! QUEM ME DERA ABRAÇAR
A MAIS BONITA DE TODAS
PARA CONTIGO CASAR!

Nessas páginas, a ilustração é dividida em duas partes (ver fig. 26A e 27A). Na parte superior, é possível observar que os marinheiros já não estão uns sobre os outros, mas lado a lado, ocupando a maior parte do espaço do convés. No entanto, permanecem com suas espadas erguidas, voltados para a direção em que o Capitão se encontra. O Gajeiro ainda está em sua guarita, mas apenas suas pernas se apóiam sobre as grades: seu corpo está inclinado para a esquerda e, embora a luneta ainda esteja erguida na horizontal, os olhos dos personagens estão voltados em direção ao Capitão.

Na parte inferior da ilustração, os marinheiros mantêm suas espadas erguidas, mas, dessa vez, estão voltados para o lado oposto, no qual está o Gajeiro. Essa última imagem corresponde àquela que ilustra as páginas da capa (fig. 1A e 2A): na capa, porém, a ilustração está espelhada. O Gajeiro permanece em sua guarita, mas volta a cabeça e os olhos em direção ao Capitão, antecipando sua transfiguração posterior em sua expressão diabólica, com um sorriso no rosto, as sobrancelhas unidas e arqueadas e as mãos crispadas. A luneta ainda está em sua mão, mas já não aponta para o horizonte, e sim para o mar. O Capitão, que já se encontrava com as pernas flexionadas na parte superior da imagem, agora está ajoelhado diante da tripulação. Conforme já havia sido observado na ilustração da capa, um tubarão se encontra à direita do Capitão, sobre o mar, com a cabeça voltada em direção do personagem. Aparentemente, o tubarão está a ponto de atacar o Capitão.

Após ter recebido as boas notícias do Gajeiro, que avista as terras de Espanha e Portugal, o Capitão começa a barganhar com o Gajeiro, oferecendo-lhe uma de suas filhas em casamento. Nas duas últimas páginas da seqüência, o Gajeiro recusa a proposta do Capitão, e a barganha entre ambos se torna mais intensa. Embora o esquema métrico e rímico dos versos permaneça o mesmo, há, aqui, apenas duas quadras. As três primeiras estrofes se apresentam sob a forma de dísticos; e a quinta estrofe é uma sextilha (MELLO, 2005, [pp. 24-25]):

– EU NÃO QUERO A TUA FILHA
QUE TE CUSTOU A CRIAR!

– DAR-TE-EI TANTO DINHEIRO
QUE TU NÃO SAIBAS CONTAR!

– EU NÃO QUERO O TEU DINHEIRO
QUE TE CUSTOU A GANHAR!

– DOU-TE O MEU CAVALO BRANCO
COMO NÃO HÁ OUTRO ASSIM.
E O MEU PALÁCIO NOBRE,
COM SUAS PORTAS DE MARFIM!

– EU NÃO QUERO O TEU CAVALO,
QUE TE CUSTOU A ENSINAR!
EU NÃO QUERO O TEU PALÁCIO
TÃO CARO DE EDIFICAR!
QUERO A NAU CATARINETA
PARA NELA NAVEGAR!

– A NAU CATARINETA, AMIGO,
É DE EL-REI DE PORTUGAL!
NÃO É MINHA, MEU GAJEIRO,
O QUE POSSO EU TE DAR?

As páginas finais da seqüência são divididas em três seções. Na primeira, o Capitão está ajoelhado, de olhos fechados, diante da tripulação que novamente se volta para o chefe com as espadas em punho. Nas páginas anteriores, os marinheiros estavam com uma das mãos na cintura. Agora, já têm os braços estendidos ao longo do corpo. O Gajeiro está suspenso no ar, com o corpo á esquerda da barca, voltado para a direita da página, e as mãos junto ao mastro da guarita. A luneta está equilibrada sobre um de seus pés.

Na segunda seção, o Capitão está novamente em pé; e o Gajeiro se mantém suspenso no ar, desta vez com as pernas entre os mastros da nau e a luneta nas mãos. Os marinheiros demonstram, através da linguagem corporal, que a discussão entre o Capitão e o Gajeiro está se estendendo excessivamente: já não estão de pé, com as espadas em punho, mas espalhados ao longo do convés nas mais diversas posições. Alguns estão sentados, com as pernas para fora da barca, outros estão sentados com um dos joelhos erguidos, outros estão em pé, apoiados sobre as espadas como se essas fossem bengalas. Todos parecem estar entediados ou, ao menos, desocupados. O tubarão que estava voltado em direção ao Capitão, nas

páginas anteriores, surge novamente, mas, dessa vez, voltado ao lado oposto, afastando-se da barca.

Na terceira seção, os marinheiros voltam a empunhar suas espadas, mas, dessa vez, em direção ao Gajeiro, da mesma forma que o Capitão. O Gajeiro volta a segurar a luneta com um dos pés; e se apóia com um pé e uma mão ao mastro da nau. Sua camisa está aberta, revelando um torso vermelho; e uma de suas mãos está sobre o quepe que será retirado na página seguinte. O tubarão desaparece, e, em seu lugar, surgem oito nuvens pretas que se aproximam da barca.

Na ilustração anterior, a nau Catarineta está localizada no mesmo ponto em ambas as seções da imagem (ver fig. 26A e 27A). Nas duas últimas páginas, porém, a barca parece se mover em direção à página seguinte (ver fig. 28A e 29A): na primeira parte da imagem, a nau está localizada predominantemente na página esquerda; na segunda, dois terços da barca já estão na página direita; e, na terceira, apenas o mastro da proa ainda está na página esquerda.

Além disso, na medida em que o número de seções em que as imagens são divididas é maior, o espaço ocupado pelos grafismos que representam o mar é menor, mas esses grafismos acumulam funções na imagem. Nas duas primeiras páginas da seqüência (fig. 24A e 25A), o mar ocupa toda a parte inferior das duas páginas, apresentando-se como uma ampla faixa horizontal que, conforme já observado, serve como moldura inferior da página.

Nas duas páginas seguintes (fig. 26A e 27A), o mar se apresenta através de duas faixas horizontais mais estreitas: a faixa localizada na parte inferior da imagem serve, tal como na página anterior, como moldura da página; e a faixa localizada no centro serve como um divisor entre as duas partes da imagem. Nas últimas páginas da seqüencia (fig. 28A e 29A) os grafismos que representam o mar tornam-se uma faixa ainda mais estreita; e têm as mesmas funções verificadas nas páginas anteriores, com a diferença que, aqui, a página é dividida por duas vezes.

A fim de observar mais atentamente a dinâmica da seqüência de imagens que apresenta o longo diálogo entre o Capitão e o Gajeiro, seria interessante realizar um recorte com o foco restrito às figuras de ambos os personagens ao longo da seqüência (seq. I e II). Ambos se encontram, conforme já verificado, em extremidades opostas da barca; e ambos estão posicionados de maneiras diferentes em cada imagem da seqüência. Ao cotejar as diferentes posições desses personagens, é possível perceber a execução de duas “coreografias” em seis passos.

No primeiro passo, o Capitão (seq. I), está com o corpo inclinado para trás, as pernas estendidas, uma das mãos sobre o corpo (em posição defensiva), e a outra mão erguida, empunhando a espada. No segundo passo, ajoelha-se gradualmente, embainhando a espada com a mão que a empunhava e erguendo o braço que cobria seu corpo. No terceiro, já está de joelhos, com os braços flexionados e as mãos estendidas na altura do rosto e a espada embainhada. No passo seguinte, permanece ajoelhado, com os joelhos aproximados e as mãos sobre os olhos, em uma postura de entrega absoluta. No quinto passo, porém, o Capitão reage subitamente: já está em pé, com a espada na mão e os braços entreabertos na altura da cintura. No último passo, ergue novamente a espada, dessa vez com o corpo ereto e com o outro braço também erguido.

Se as posições em que o Capitão se encontra seguem uma seqüência ordenada e humanamente executável, as posições do Gajeiro seguem uma seqüência caótica, modificando-se bruscamente; e são, aparentemente, inexecutáveis. O Gajeiro parece executar acrobacias em torno do mastro do navio ao longo da seqüência (seq. II).

Seqüência I: “coreografia” do Capitão [pp. 20-25].

Seqüência II: “coreografia” do Gajeiro [pp. 20-25].

No primeiro passo, o Gajeiro está na posição em que é retratado durante a tempestade e durante a calmaria, sentado sobre a guarita, segurando a luneta na altura de seus olhos; no segundo, permanece com a luneta em ambas as mãos, mas, agora, ergue a cabeça acima do objeto e tem o corpo inclinado em direção ao exterior da barca, apoiando-se na guarita apenas com as duas pernas; no terceiro, está apoiado na guarita apenas por um dos pés, com as sobrancelhas arqueadas e das mãos crispadas (conforme já observado, em uma expressão diabólica), com as costas curvadas; no passo seguinte, apóia-se no mastro com as mãos e tem o corpo estendido horizontalmente; no quinto passo, seu corpo permanece estendido, porém, agora, são as pernas que se apóiam no mastro e as mãos que seguram a luneta; e, finalmente, no último passo, seu corpo está novamente erguido na vertical, e o personagem se apóia no mastro com uma das mãos e uma das pernas, voltando a segurar a luneta com um dos pés e, como já se observou anteriormente, com a camisa aberta e se preparando para retirar o quepe com uma das mãos e revelar sua identidade, nas páginas a seguir.

Nas páginas seguintes (fig. 30A e 31A), o Gajeiro, ainda com a camisa aberta e já com o quepe na mão, revela seus chifres e sua cauda de diabo que alcança a proa do barco. O Gajeiro-diabo responde à última pergunta feita pelo Capitão na seqüência anterior, esclarecendo ao chefe da tripulação o que deseja em troca da chegada da nau à terra firme, através de uma oitava em redondilha maior, com rimas nos versos pares (MELLO, 2005, [p. 26]):

> – CAPITÃO, QUERO A TUA ALMA
> QUANDO DO CORPO APARTAR.
> COM AS DE VOSSOS COMPANHEIROS
> PARA ME ACOMPANHAR!
> OUÇA BEM, MEU CAPITÃO,
> CAPITÃO DE MAR E GUERRA:
> SOMENTE ENTREGANDO A TUA ALMA
> CHEGARÁS COM VIDA A TERRA!

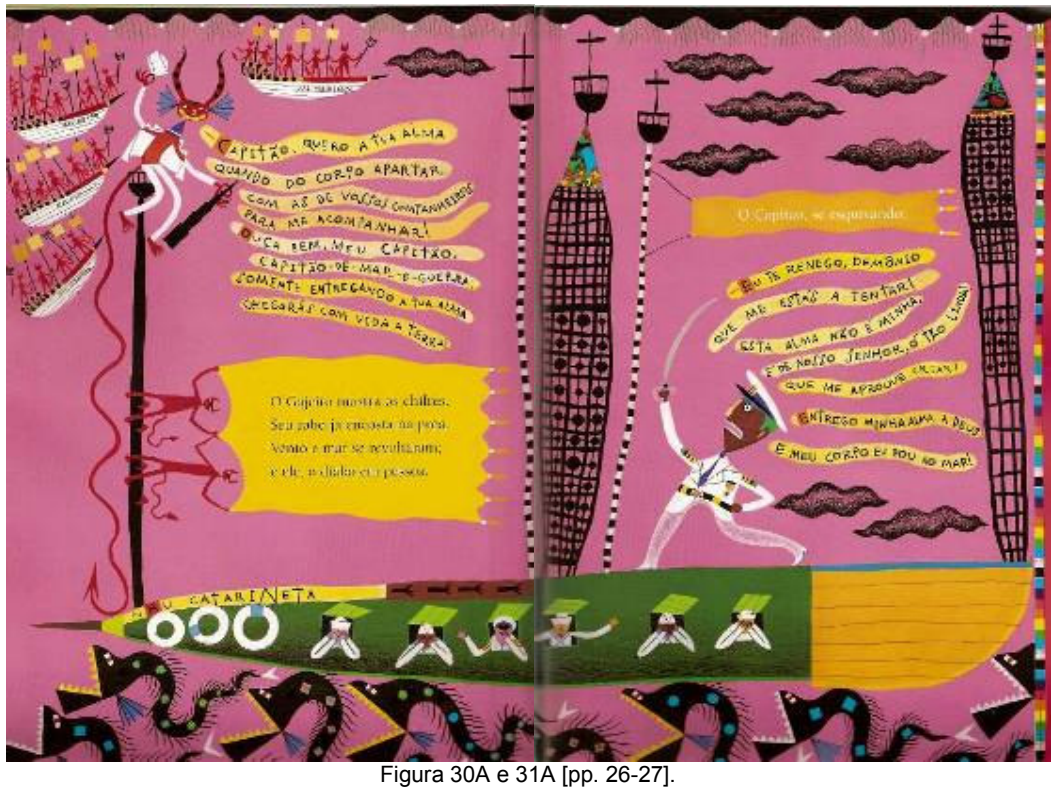


Figura 30A e 31A [pp. 26-27].

Nesse momento, todo o cenário em torno da nau se transforma (fig. 30A e 31A): o fundo passa a ser cor-de-rosa; e as nuvens pretas, que já estavam presentes na ilustração anterior, aproximam-se ainda mais do Capitão, pairando no topo da página (sobre a sua cabeça) e ao seu lado, acima do convés. Sobre os mastros da nau, até então, havia apenas uma barra vertical: agora, são acrescentadas linhas horizontais a essas barras; e elas são, assim, transformadas em cruzes (auxiliando iconicamente a esconjurar o diabo). Mais uma vez, a moldura superior das duas páginas, composta por uma barra ondulada em preto com pontos brancos e linhas curvas em cinza, assemelha-se à barra superior das cortinas de um palco. À direita da página ímpar há uma moldura composta por uma barra em magenta seguida, à esquerda, por uma barra mais estreita composta por uma série de pequenos quadrados e retângulos de diversas cores; que contrasta com as duas barras igualmente verticais compostas por quadriculados em preto e branco de dois dos mastros da nau.

Ao pé das páginas, o mar é figurado através de uma série de peixes abissais (ou seja, que habitam as profundezas, tal como o diabo) semelhantes a Peixes-Dragão (fig. 31B). Note-se que o diabo apresenta um par de barbatanas sobre a cabeça, abaixo dos chifres, que se assemelham às barbatanas desses peixes.

Figura 31B.

As velas, que servem como suporte à continuação da narrativa, são seguradas por dois diabinhos que se encontram suspensos sobre o mastro da guarita, abaixo do Gajeiro-diabo. Note-se que sua aparência é apresentada ao leitor, simultaneamente, no texto visual e no verbal. No texto verbal, os versos retornam à forma de quadra – mais uma vez, em redondilha maior, com rimas nos versos pares (MELLO, 2005, [p. 26], grifo nosso):

> O Gajeiro mostra os chifres.
> Seu rabo já encosta na proa.
> Vento e mar se revoltaram;
> é ele, o diabo em pessoa.

Os marinheiros já não se encontram sobre a nau, mas no interior da barca, com os rostos nas janelas, mas os olhos cobertos (fig. 30B e 31C). Os personagens abandonam o tombadilho para não ver o espetáculo aterrador que vai se desenrolar: o confronto entre o Capitão e o Gajeiro-diabo.

Figura 30B e 31C: detalhe [pp. 26-27].

Ao redor do Gajeiro, quatro barcas em miniatura pairam no ar. Os textos intraicônicos presentes no corpo dessas barcas acentuam o aspecto aterrador da figura do Gajeiro-diabo (fig. 30C): ele é acompanhado pela “nau do Cão”, pela “nau Horrorosa”, a “nau Infernal” e a “nau Tenebrosa”. Os tripulantes são todos diabinhos representados através de silhuetas vermelhas, com rabos em seta e chifres sobre as cabeças, que carregam tridentes pretos.

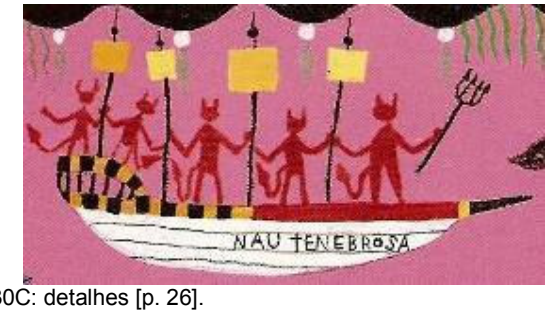


Figura 30C: detalhes [p. 26].

Apenas o Capitão ocupa o espaço do convés, apresentando-se em uma postura corporal de ataque: o Capitão está em pé, com as pernas afastadas (a perna á frente estendida e a de trás flexionada); um dos braços flexionado, com a mão sobre a cintura, e o outro erguido, com a espada em punho; e a cabeça erguida, voltada na direção do Gajeiro-diabo (ver fig. 31A, p. 136).

Um verso isolado, situado em uma vela (tal como o verso que anunciara, anteriormente, a fala do Gajeiro) apresenta a reação do Capitão diante da proposta do Gajeiro; a qual, por sua vez, é disposta em forma de uma sétima em redondilha maior, com apenas uma rima entre o segundo, o quinto e o sétimo verso (MELLO, 2005, [p. 27]):

O capitão, se esquivando:

– EU TE RENEGO, DEMÔNIO
QUE ME ESTÁS A TENTAR!
ESTA ALMA NÃO É MINHA,
É DE NOSSO SENHOR, Ó TÃO LINDA!
QUE ME APROUVE CRIAR!
ENTREGO MINHA ALMA A DEUS
E MEU CORPO EU DOU AO MAR!

Nas duas páginas seguintes, o Capitão cumpre com sua palavra (MELLO, 2005, [pp. 28-29]):

SEM MAIS CONVERSA, O CAPITÃO SE LANÇOU.
– OLÁ DA PROA! HOMEM AO MAR!

O texto verbal é situado, pela primeira vez até então, sobre uma barra ondulada que representa a borda do mar. Embora o texto ocupe apenas uma linha (ou, mais precisamente, uma “onda”), é possível seccioná-lo em duas partes e considerá-lo como um dístico de metro irregular. O mar ocupa a maior parte do espaço dessa ilustração de página dupla (fig. 32A e 33A). O interior do mar é emoldurado, abaixo e à esquerda, por barras onduladas em verde que se destacam junto ao tom escuro, entre o púrpura e o azul marinho, que serve de fundo para o espaço do mar. Dentro do mar, além do corpo e da espada do Capitão, há uma série de criaturas marinhas: tubarões, tubarões-martelo e arraias-chita coloridos circundam o corpo do Capitão.

O Capitão está de frente para os leitores, com ambos os braços e pernas flexionados, formando semicírculos, e o corpo inclinado horizontalmente. Sua espada, também estendida na horizontal, está suspensa logo abaixo de seu corpo. Note-se que todas as criaturas do mar que rondam o Capitão (curiosamente, treze, ao todo) são predadores: os tubarões comem carne humana e a arraia pode envenenar um homem apenas com uma ferroada. Ao fundo, ainda no espaço do mar, há outras criaturas marinhas, formadas, do mesmo modo que aquelas que habitam o mar da cena que anuncia a calmaria (fig. 20D), apenas por contornos. Dessa vez, os contornos são linhas em branco e lilás.

O mar é povoado por hidrozoários e crinóides e, no pé da página, nas extremidades à esquerda e à direita, por duas criaturas marinhas de perfil que parecem ter saído de um bestiário medieval. É interessante observar que a disposição dos crinóides, ao pé de ambas as páginas, remete à disposição de flores em um jardim. Além disso, os hidrozoários têm, em seu núcleo, linhas dispostas sob a forma de cruzes (mais uma vez, esconjurando o demônio iconicamente).

O céu agora é vermelho; e se encontra repleto das mesmas nuvens pretas que surgiram nas páginas anteriores (fig. 29A e 31A). A nau Catarineta está sobre o mar, com os marujos sobre o convés, de costas para o leitor (e para a desgraça que ocorre atrás deles), formando uma pirâmide humana. A imagem da nau que se encontra nessas páginas é a mesma imagem que aparece, miniaturizada, na folha de rosto do livro (ver fig. 5A).

Figura 32A e 33A [pp. 28-29].

As duas páginas seguintes (fig. 34A e 35A) apresentam o desfecho do episódio da *Nau Catarineta* através de uma sextilha e uma quadra em redondilha maior, com rimas nos versos pares (MELLO, 2005, [pp. 30-31]):

Tomou-o um anjo nos braços,
não o deixou afogar.
Deu um estouro o demônio,
acalmaram vento e mar.
E à noite, a nau Catarineta
a bom porto foi parar.

Calou-se o Capitão,
que terra clara se via;
e a marujada, contente,
qual a qual assim dizia:

Figura 34A e 35A [pp. 30-31].

Pela primeira vez desde as páginas da capa, a nau Catarineta está voltada para a direita (ver fig. 12A e 13A,; 16A e 17A; 20A e 21A; 24A a 29A; 30A e 31A; 32A e 33A), dirigindo-se ao mesmo tempo à terra firme e ao final do livro. O mar é representado, aqui, através de uma série de Arraias-Viola (semelhantes àquela que decora a página de dedicatória, na fig. 6A) e Peixes Voadores, voltados, também, para a direita. Devido à posição que esses animais marinhos ocupam na página, especialmente à esquerda da página par, parecem estar ajudando a transportar a nau Catarineta, conduzindo-a rumo à terra firme (fig. 34B).

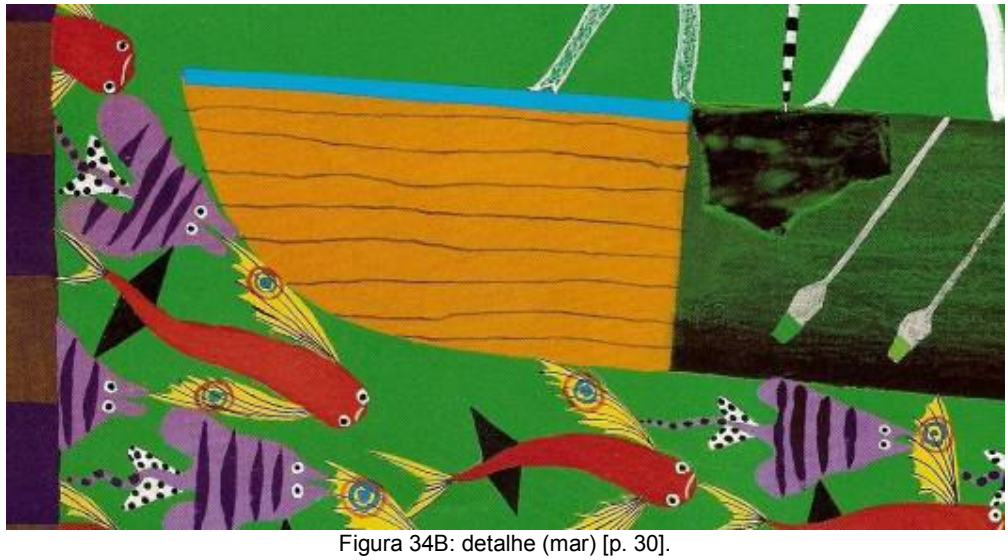


Figura 34B: detalhe (mar) [p. 30].

Ainda à esquerda da página par, acima do casco da barca, um anjo suspenso no ar segura uma espada em uma das mãos e o Capitão na outra. O anjo é figurado como um adulto, com trajes de cavaleiro e grandes asas cobertas por grafismos que se assemelham a escamas de peixes. No convés, o Piloto e o Contramestre encontram-se de frente para o leitor, com as pernas afastadas e os braços erguidos.

Na página ímpar, uma pirâmide humana, com doze marujos de perfil voltados em direção à próxima página, observa a paisagem à direita. Os marinheiros estão ajoelhados uns sobre os outros, com as mãos apoiadas no rosto e os cotovelos apoiados nas cabeças dos companheiros, em uma postura aparentemente contemplativa. As figuras que se encontram na base da pirâmide apóiam os cotovelos sobre um parapeito que até então não havia aparecido entre os elementos do cenário da nau. O Calafate, agora, ocupa o topo da pirâmide de marujos, parecendo pular (com as pernas abertas em ângulo obtuso e os braços afastados) sobre os demais companheiros. Pela primeira vez, o Calafate abandona seu posto e ocupa o espaço do convés (se a nau está quase em terra firme, já não é mais necessário calafetar o casco). Os marujos dispostos em pirâmide “recitam” em coro um dodecástico (que pode ser dividido em três quadras) também em redondilha maior, com rimas nos versos pares, apresentado nas tiras de Nosso Senhor do Bonfim (MELLO, 2005, [p. 31]):

– AS CASINHAS QUE LÁ HÁ
BEM AS VEMOS ALVEJAR.
DAS LAREIRAS QUE ELAS TÊM
NÓS BEM VEMOS FUMEGAR.
AS PADEIRAS QUE LÁ MORAM
BEM AS VEMOS PADEJAR.
FRITADEIRAS QUE LÁ VIVEM
PEIXINHOS ESTÃO A FRITAR.
AS TABERNEIRAS SENTIMOS
DA PIPA VINHO A TIRAR.
ANDA, NAU CATARINETA,
QUE LÁ JÁ VAMOS JANTAR!

As pequenas naus carregadas de diabinhos e nomeadas com títulos aterradores (fig. 30C) são substituídas, aqui, pelas imagens da "Nau Celestial" e da "Nau Divinal" (fig. 34C e 35B), embarcações miniaturizadas decoradas com animais marinhos (tais como bolachas e estrelas do mar). A primeira está no topo da página par, à esquerda, e é ocupada por uma figura que remete à imagem de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil (trazida pelos Portugueses e encontrada por pescadores), devido ao formato de sua silhueta e à pele negra. Abaixo da nau Celestial, quatro anjos nus, com auréolas em suas cabeças e corpos que se assemelham aos de bebês, seguram os remos da barca. Três anjos semelhantes ocupam a nau Divinal, na extremidade oposta, no topo da página par à direita. Ambas as naus se encontram sobre um fundo em púrpura, acima de nuvens verdes. A cor verde espalha-se ao longo do fundo das duas páginas.

Há, ainda, dois anjinhos dispersos no cenário: o primeiro encontra-se suspenso, de pernas para o ar, e segura com as mãos a vela suspensa pela Nau Divinal, que carrega a segunda estrofe dos versos dessas páginas. O segundo se apóia com uma das mãos sobre um mastro quadriculado. É interessante observar que os anjinhos têm diferentes tons de pele (rosado, negro e pardo); e que quase todos eles têm os órgãos genitais à mostra. Além disso, as auréolas que se encontram sobre suas cabeças não estão suspensas no ar, mas unidas ao corpo por uma haste: ou seja, os anjos estão mais próximos a bebês humanos caracterizados como anjos do que a seres celestiais propriamente ditos (são "anjos de faz-de-conta" que fazem parte da encenação transcorrida na "barca de brinquedo").

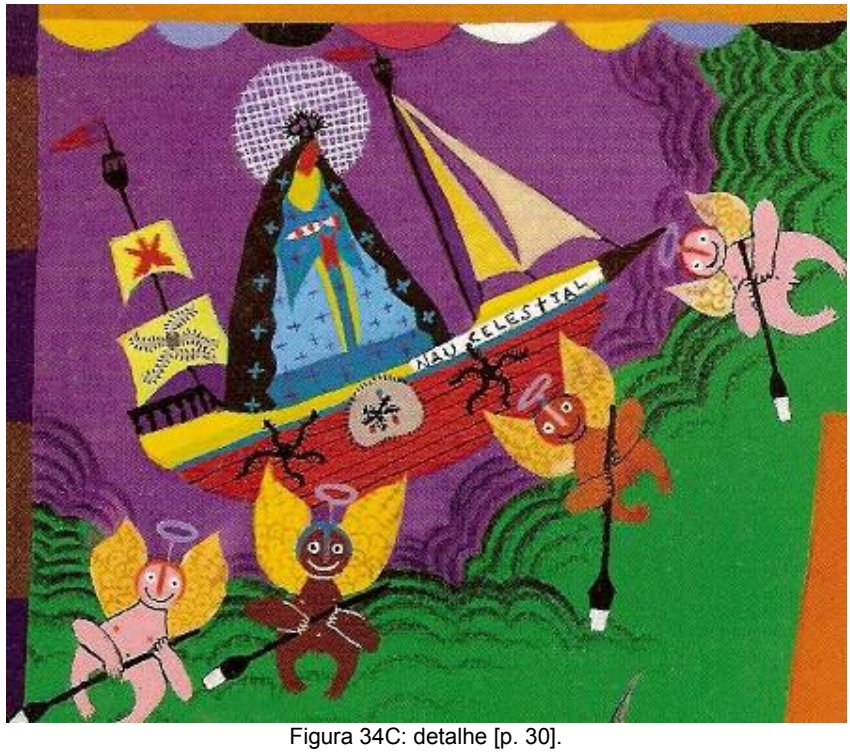


Figura 34C: detalhe [p. 30].

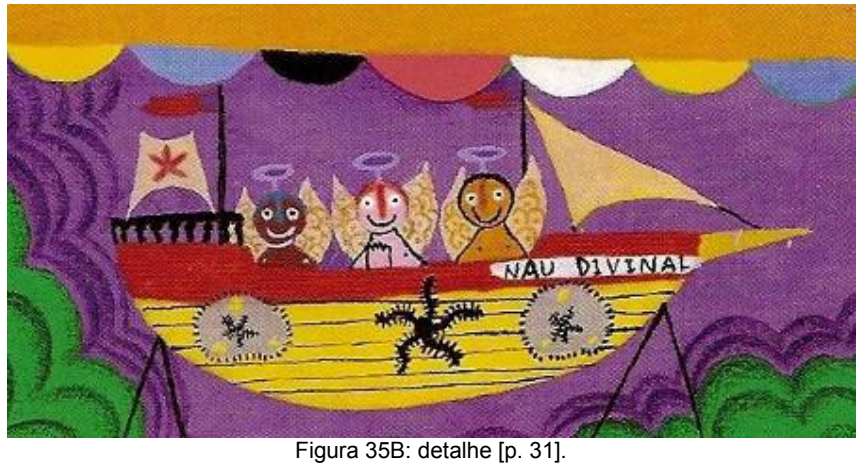


Figura 35B: detalhe [p. 31].

Apesar da presença da Virgem e dos anjos, um pequeno diabo permanece dentro da nau Catarineta, apoiado sobre o mastro quadriculado mais próximo à proa (fig. 35C).

Figura 35C: detalhe [p. 31].

Mais uma vez, a transição entre o cenário da nau Catarineta e a encenação é apresentada através de uma página em vermelho, seguida de uma página na qual o Mestre segura a barca de brinquedo e anuncia, finalmente, a chegada da nau à terra firme (MELLO, 2005, [p. 32]):

> Aportamos todos vivos,
> Barca nova de Natal.
> Esposas e filhos nas praias
> Acenam de Portugal.

Note-se que o Mestre está com os olhos fechados (representados esquematicamente através de dois semicírculos voltados para cima); que seu megafone está novamente no chão (assim como sua espada); e que ambas as mãos do personagem seguram a barca em uma posição que se assemelha àquela na qual os bebês são embalados no colo (ver detalhe da imagem, fig. 37B).

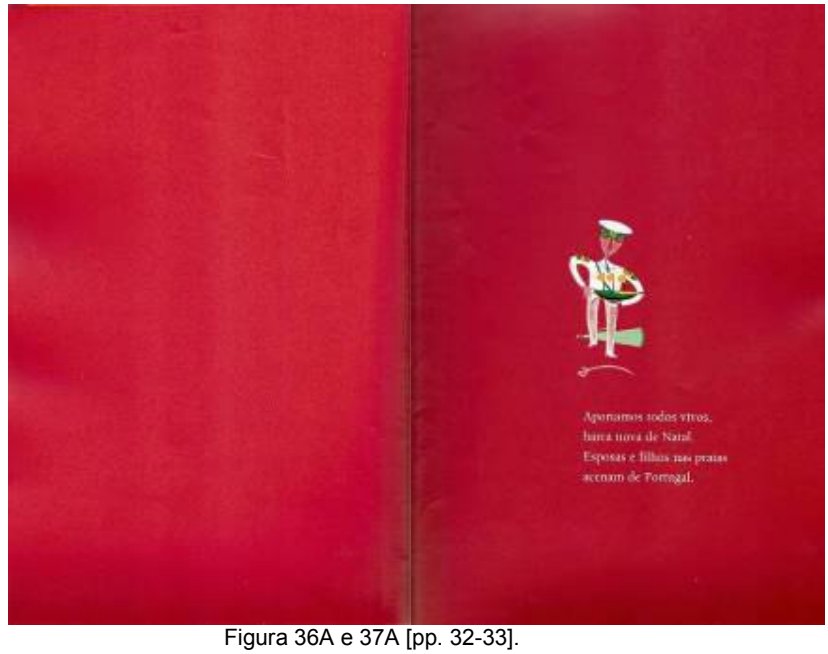


Figura 36A e 37A [pp. 32-33].

Figura 37B: detalhe [p. 33].

A seguir, o leitor retorna ao cenário das primeiras páginas da narrativa (fig. 8A e 9A), chegando à despedida da encenação, anunciada pelo subtítulo e pelas quadras que seguem o esquema métrico e rímico predominante da obra (MELLO, 2005, [p. 35], grifo nosso):

DESPEDIDA

Olhem como vem brilhando
esta nobre infantaria.
Saltemos do mar pra terra,
ai, ai, festejar este dia.

Saltemos todos em terra,
todos com muita alegria;
louvores viemos dar
a Deus Menino este dia.

Triste vida do marujo,
de todas, a mais cansada.
Mal ele chegou na praia,
a barca apita apressada.

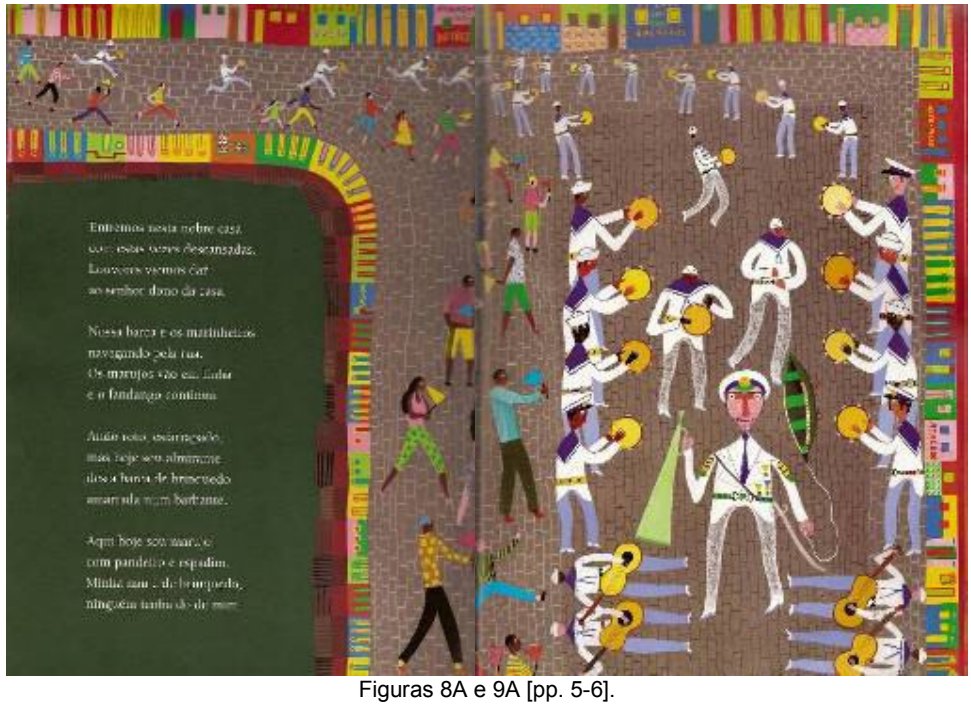
Todos filhos da fortuna
que quiserem se embarcar,
a catraia está no porto,
a maré está baixa-mar.

Nos últimos versos, o leitor é convidado a embarcar mais uma vez na nau: o texto verbal apresenta, assim, um convite implícito à releitura da obra. O texto visual, por sua vez, reitera esse convite à releitura, apresentando o mesmo cenário das primeiras páginas espelhado e modificado. A circularidade da narrativa, que termina com um convite para uma nova viagem na nau Catarineta, pode ser percebida claramente ao se comparar o cenário da despedida (fig. 38A e 39A) com o cenário dos primeiros versos (fig. 8A e 9A), reproduzido novamente a seguir.

Nas primeiras páginas, todo o espaço ladrilhado com paralelepípedos em cinza, que ocupa a maior parte da página ímpar, está povoado pelos marujos que encenam a história da nau Catarineta e pelos espectadores. O Mestre, conforme já observado, ocupa um lugar de destaque entre os demais marinheiros, apresentando-se de frente para o leitor com sua “barca de brinquedo amarrada num barbante” (MELLO, 2005, [p. 4]) em uma das mãos e o megafone na outra.

Nas últimas páginas, esse mesmo campo, que é predominante na página par, está ocupado apenas pela figura do Mestre: de costas para o leitor, o personagem, com o megafone sob um dos braços, leva a barca embora, arrastando-a em direção à saída do livro, ou seja, ao caminho ladrilhado, no

topo da página ímpar, à direita, no qual os espectadores e os marujos caminham; voltados para a direita. As bandeiras carregadas pelos personagens no início da encenação agora se encontram jogadas sobre a calçada.



Figuras 8A e 9A [pp. 5-6].

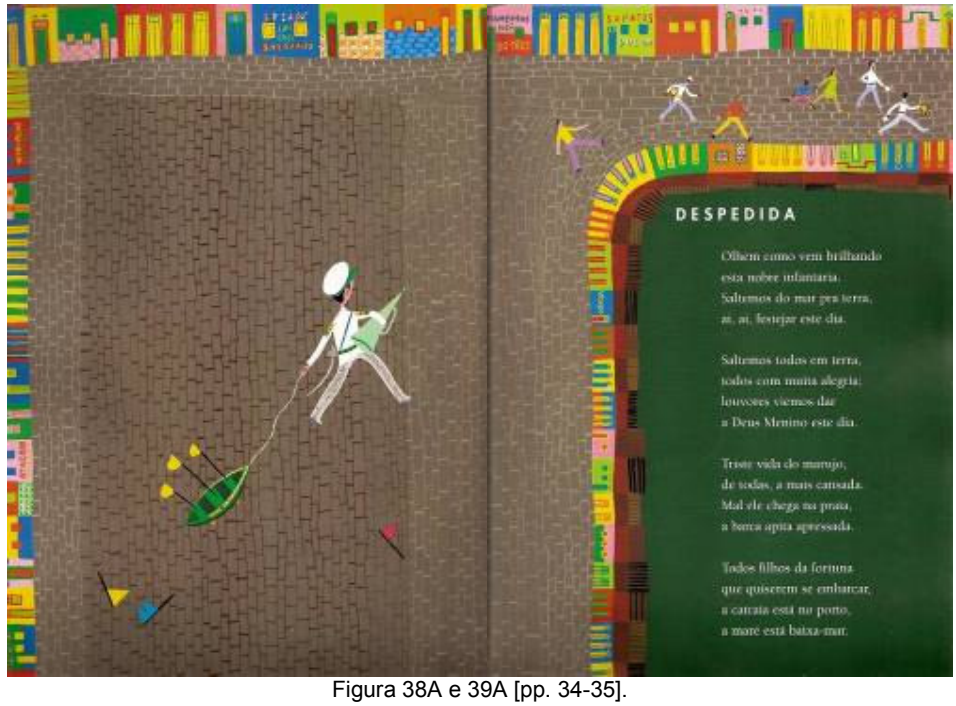


Figura 38A e 39A [pp. 34-35].

Antes de fechar o livro (e de abri-lo novamente para a próxima leitura), há alguns aspectos que não podem deixar de ser observados. Em primeiro lugar, é interessante perceber que o caráter circular dessa história (que começa e termina com um convite ao leitor para “embarcar” na nau Catarineta) e o movimento constante de aproximação e afastamento do leitor em relação à barca tornam a narrativa semelhante, em sua estrutura, às danças circulares (ou seja, às brincadeiras populares de roda, tais como a ciranda).

O movimento de aproximação e afastamento é estabelecido, na obra, através do contraste entre as cenas situadas no interior da nau Catarineta e aquelas situadas sob o fundo em vermelho, nas quais a nau é afastada do leitor e apresentada como uma barca de brinquedo (tal como nos cenários do início e do final da narrativa): assim, ao longo da leitura fecha e abre a roda diversas vezes. Ao mesmo tempo, a repetição constante desse movimento de aproximação e afastamento remete aos movimentos das ondas do mar.

O dinamismo que caracteriza o mar é configurado também através das imagens: as representações gráficas do mar assumem um total de nove formas diferentes ao longo da obra, conforme é possível observar na seqüência a seguir (seq. III). As transformações do aspecto gráfico do mar acompanham, conforme foi descrito ao longo desse capítulo, as transformações do percurso narrativo.

Na situação inicial, durante a Chegança, o mar é composto por duas fileiras de peixes de recife inofensivos posicionados simetricamente, representados com grafismos nas mesmas cores. No início da Tempestade, os peixes inofensivos são substituídos por criaturas marinhas peçonhentas. No decorrer da tempestade, formas geométricas abstratas tomam o lugar das criaturas marinhas. Quando chega a Calmaria, o mar passa a ser representado como um fundo em azul sobre o qual se destacam seres marinhos característicos de águas calmas, contornados em branco.

Seqüência III: representações do mar

Na seqüência em que o Capitão negocia com o Gajeiro, o mar é representado, novamente, por grafismos abstratos, desta vez simétricos. No momento em que o Gajeiro se revela como o diabo, os grafismos são substituídos por serpentes marinhas de aspecto ameaçador. Quando o Capitão se atira no mar, há uma variedade ainda maior de seres marinhos: os seres contornados em branco se espalham ao longo do espaço do mar; e os predadores marinhos representados em cores estão dispostos em torno da figura do Capitão. Quando o Capitão é resgatado das águas, o mar passa a ser novamente representado através de uma série de criaturas dispostas simetricamente, denotando equilíbrio. Além disso, nas páginas de guarda, o mar é representado através de uma série de semicírculos em diversas cores justapostos simetricamente. Em alguns desses semicírculos, é possível observar fragmentos de mapas.

Da mesma forma que o mar, o céu, ou o fundo sobre o qual a nau Catarineta é situada, se transforma a cada cena, apresentando-se em nove cores diferentes ao longo do livro: tal como nas representações do mar, as representações do céu se apresentam como índices icônicos da narrativa. Na primeira cena em que a embarcação é apresentada, o fundo alaranjado ocupa os espaços atribuídos ao céu e ao mar (ver fig. 12A e 13A). Na cena seguinte, em que a nau enfrenta a tempestade, o céu e o mar também têm a mesma cor ao fundo, mas, dessa vez, trata-se de um tom claro de verde, salpicado por gotas de chuva em púrpura (ver fig. 16A e 17A). A cor das gotas de chuva passa a ocupar apenas o espaço do céu na cena seguinte, em que a tempestade continua (ver fig. 18A); e, conforme já descrito, as gotas de chuva ganham novas cores (cor-de-rosa, verde e marrom).

O céu que acompanha a calmaria é preto, antevendo a fome e a iminência de morte que está por vir: sem movimento não há vida. Mais uma vez, o fundo ocupa apenas o espaço do céu (ver fig. 20A e 21A). Na seqüência em que se estabelece o diálogo entre o Capitão e o Gajeiro, o céu é amarelo, da mesma cor que serve de fundo aos grafismos que ocupam o lugar do mar (ver fig. 24A a 29A). Cabe lembrar, novamente, que na última imagem da seqüência surgem nuvens pretas no céu (ver fig. 29A); antecipando

iconicamente, mais uma vez, os acontecimentos trágicos que ocorrerão a seguir. Nas páginas em que o Gajeiro se revela como o diabo, o céu é cor-de-rosa e apresenta, na página par, uma série de nuvens em preto. Novamente, a cor de fundo ocupa o espaço do céu e do mar (ver fig. 30A e 31A). As mesmas nuvens pretas que aparecem nas duas imagens anteriores ocupam todo o espaço do céu na imagem seguinte. Aqui, apenas o céu é vermelho (ver fig. 30A e 31A). Na imagem seguinte, em que o Capitão é resgatado do mar, todo o fundo é verde (ver fig. 35A e 35A). Por trás das nuvens insinuadas nas extremidades superiores à esquerda e à direita, é possível perceber uma segunda camada de céu, em púrpura (da mesma cor que está ao fundo durante a tempestade), sobre a qual estão situadas a nau Celestial e a nau Divinal (ver fig. 34C e 35B). Além disso, nas páginas de guarda, o céu é representado através de um tom escuro de verde (ver fig. 3A e 4A). Nas cenas situadas em terra, o céu não aparece.

Outro aspecto que não pode deixar de ser observado, antes de se prosseguir para a próxima etapa de leitura, é a seqüência de movimentos – ou a "coreografia" – que pode ser inferida a partir das diversas posições em que a figura do Mestre se encontra ao longo dos "entreatos" da narrativa, isto é, das páginas com fundo em vermelho. Em todas as imagens (seq. IV), o Mestre está acompanhado pela miniatura da barca e por seu megafone.

Na primeira imagem, o personagem, com o corpo inclinado para a direita e a espada embainhada na cintura, estendida ao longo das pernas, ergue a barca com as duas mãos acima de sua cabeça, enquanto seu megafone permanece no chão.

Na segunda, o personagem está, aparentemente, correndo, com o corpo voltado para a esquerda, de perfil, as pernas abertas em ângulo obtuso e a espada, ainda embainhada, seguindo a linha da perna. Mantém a barca à direita, suspensa por uma das mãos na altura de sua cabeça. Esta é a única imagem da seqüência na qual o megafone está diante da boca aberta do personagem: nas demais, o objeto permanece, tal como na primeira imagem, em repouso, no chão. Se o megafone pode ser considerado como um ícone da voz do narrador, sua posição denota, portanto, o foco narrativo por ele adotado:

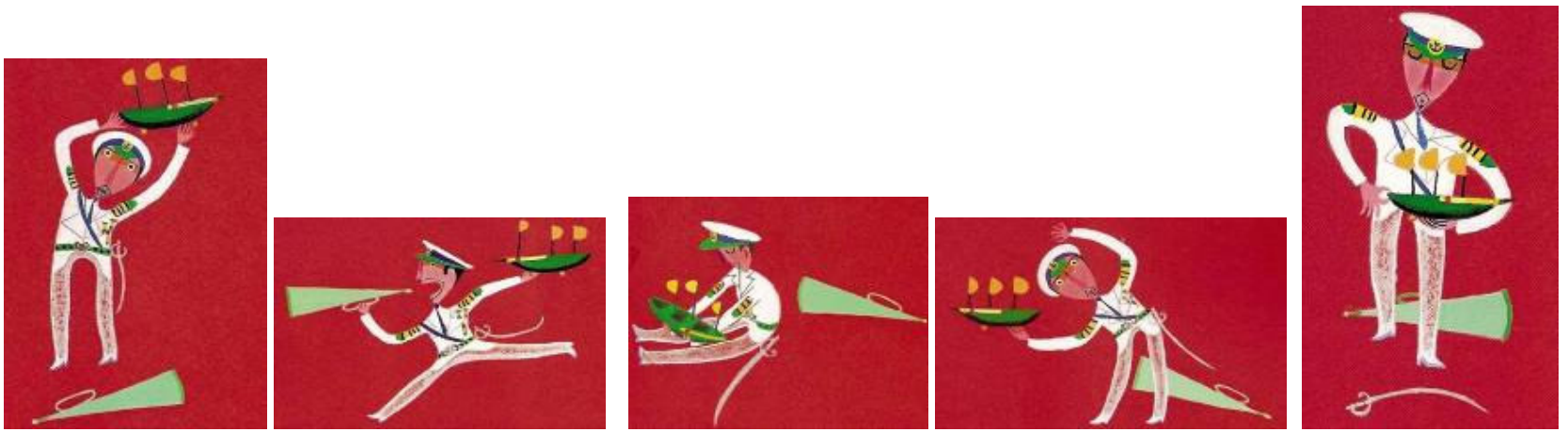
a única cena em que o megafone se encontra diante da boca do Mestre precede a única cena em que o personagem abandona seu papel de narrador para participar do diálogo transcorrido durante a tempestade junto aos demais tripulantes (v. MELLO, 2005, pp. 12 e13).

Na terceira imagem, o Mestre está sentado, carregando a barca no colo: a barca, segurada por ambas as mãos do personagem, se encontra sobre suas pernas. A espada continua embainhada; e o corpo do Mestre está em frente ao megafone.

Na imagem seguinte, o personagem se encontra novamente de frente para o leitor, com o corpo inclinado para a esquerda e a barca suspensa por uma das mãos abaixo de sua cabeça. Seu braço esquerdo se encontra flexionado acima da cabeça. Mais uma vez, o megafone está ao fundo e a espada está embainhada.

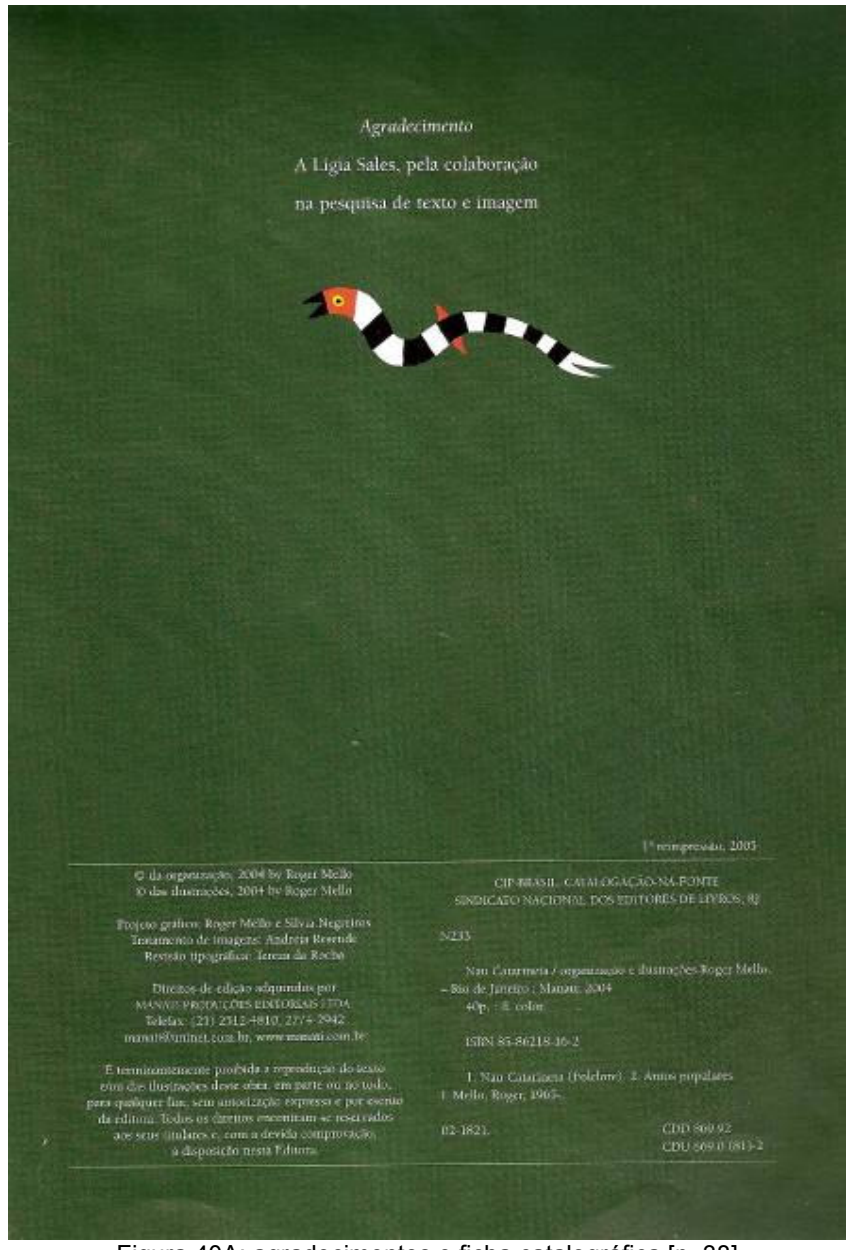
Na última imagem da seqüência, o personagem se encontra novamente de pé, e, tal como na imagem anterior, segura a barca no colo em uma postura aparentemente protetora. O megafone permanece ao fundo, e, dessa vez, a espada se encontra no chão: a última imagem remonta ao fim da jornada da barca, logo, a espada já não é mais necessária.

Note-se que apenas na primeira e na última imagem o megafone, a barca e o corpo do Mestre estão voltados para a direita. Os movimentos corporais do personagem e a disposição dos objetos ao seu redor pontuam as cinco partes da narrativa – a Chegança, a Tempestade, a Calmaria, a Nau Catarineta e a Despedida – apresentando, através de seus movimentos, um sumário dos fatos narrados.



Seqüência IV: “coreografia” do Mestre.

As duas páginas que antecedem a guarda traseira apresentam os agradecimentos e a ficha catalográfica da obra, na página ímpar (fig. 40A); e, na página par, um texto contendo uma explanação acerca da história da *Nau Catarineta* (fig. 41A). Conforme é possível observar, a página de agradecimento e ficha catalográfica apresenta o fundo em um tom escuro de verde e é iluminada com a imagem de uma criatura marinha (que se assemelha a uma moréia estilizada) em preto, branco e vermelho (a mesma criatura que está presente no mar durante a tempestade, nas fig. 16A e 17A).



Agradecimento

A Ligia Sales, pela colaboração

na pesquisa de texto e imagem

1ª reimpressão, 2005

© da organização, 2004 by Roger Mello
© das ilustrações, 2004 by Roger Mello

Projeto gráfico: Roger Mello e Silvia Negrões
Tratamento de imagens: Andréia Resende
Revisão tipográfica: Teresa da Rocha

Direitos de edição adquiridos por
MANATI PRODUÇÕES EDITORIAIS LTDA.
Telefax: (21) 2512-4810, 2274-2942
manati@uninet.com.br, www.manati.com.br

É terminantemente proibida a reprodução do texto e/ou das ilustrações desta obra, em parte ou no todo, para qualquer fim, sem autorização expressa e por escrito da editora. Todos os direitos encontram-se reservados aos seus titulares e, com a devida comprovação, à disposição nesta Editora.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

N233

Nau Catarineta / organização e ilustrações Roger Mello.
– Rio de Janeiro : Manati, 2004
40p. : il. color.

ISBN 85-86218-16-2

1. Nau Catarineta (Folclore). 2. Autos populares
I. Mello, Roger, 1965-

02-1821. CDD 869.92
CDU 869.0(81)-2

Figura 40A: agradecimentos e ficha catalográfica [p. 38]

NAU CATARINETA

é um poema trágico-marítimo popular, de origem portuguesa, que atravessou os séculos e o mar, e no Brasil assumiu a característica de dança dramática, incorporada a autos e cortejos em festas de inspiração marítima como o fandango, a chegança, a barca e a marujada.

Cantado e representado em diversas cidades do país, o poema *Nau Catarineta* renasce pela tradição oral a cada geração. São aventuras, tempestades, motins, calmarias sem fim, fome a bordo e o desafio final entre o Gajeiro — transfigurado em demônio — e o Capitão da nau, em um embate que envolve Céu e Inferno.

Na América e na Península Ibérica, as diferentes cidades mantêm versões próprias da famosa história. A diversidade dos relatos faz com que não se saiba, por exemplo, se a nau partiu da Espanha, do Brasil ou da Índia. Do mesmo modo, apesar de o destino da barca anunciado nos versos ser sempre Lisboa, nunca fica claro se a nau Catarineta chegou de fato ao seu destino, ou se lá aportou apenas como navio fantasma. O certo é que, apesar de incorporar novos elementos ao longo dos séculos, os principais personagens e acontecimentos repetem-se em todo lugar onde o poema é cantado.

Dizem que a nau Catarineta pertencia a El-Rei de Portugal e carregava riquezas e especiarias incontáveis. Mas o tesouro maior seria a própria barca, com seus remos de ouro e arremates em prata. Remontando a fins do século XVI, não houve possivelmente um único fato histórico que tenha dado origem ao poema, sendo ele resultado da mistura de lendas e fatos contados a bordo para enganar o tempo durante as longas noites ou no marasmo das calmarias.

Ainda hoje, nas festas populares, os versos do poema são cantados por homens que vestem roupas de marinheiros. Durante a cantoria, eles dançam e imitam o movimento das ondas, desfilando pelas ruas da cidade até alcançar o local escolhido para abrigar o centro da representação, onde fica o palco em forma de barco. Os versos são tirados por um puxador (Mestre ou Patrão) e repetidos pelos marujos. Acompanham pandeiros, maracás, rabecas e violões.

Escritores e estudiosos eruditos como Gil Vicente e Almeida Garrett, em Portugal, e Sílvio Romero, Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Ariano Suassuna, no Brasil, confessaram sua paixão ardorosa pelo poema e pelas festas que o representam, dedicando-lhes várias pesquisas tão criteriosas quanto extensas. *Nau Catarineta* é considerado por muitos autores como o mais importante poema marítimo de origem popular da língua portuguesa.

Figura 41A: texto informativo [p. 37].

O texto informativo que pode ser lido na página acima está disposto em duas colunas e, entre as colunas, apresenta a mesma imagem da nau Catarineta miniaturizada que se encontra na folha de rosto. Esse texto, posicionado como um posfácio, permite ao leitor entrar em contato com as origens da história da *Nau Catarineta*; e oferece alguns subsídios para o jovem leitor interessado em conhecer outras variantes dessa mesma história; o que será importante para a mediação da leitura dessa obra que será apresentada após a leitura dialógica, assunto do capítulo a seguir.

4 CONVERSAS EM ALTO MAR: leitura dialógica

O passado não reconhece seu lugar: está sempre presente.

Mário Quintana

Agora que o leitor já está familiarizado com a *Nau Catarineta* de Roger Mello, é possível começar a "conversar" com a obra sem correr o risco de estar "falando com estranhos". Essa conversa permitirá não apenas a descoberta de algumas das vozes de outras obras e tradições presentes no livro, mas também dos modos através dos quais essas vozes são incorporadas a fim de constituir a voz da obra.

Em outras palavras, a leitura nomeada aqui como "dialógica" nada mais é senão a verificação, através dos dados presentes na obra, de alguns dos modos através dos quais as ilustrações da *Nau Catarineta* estabelecem diálogos com as artes primitivas e os primitivismos; bem como das maneiras através das quais o reconto escrito e gráfico dessa narrativa oriunda da tradição oral preserva e reconstrói as características da oralidade.

Ainda que as relações de intertextualidade e de intervisualidade que serão verificadas nessa etapa de leitura incluam os processos de citação direta, de alusão e de estilização, é importante reiterar que essas relações serão observadas sob o ponto de vista estilístico. O fato de que o foco dessa leitura se encontra no plano da expressão não implica, contudo, a exclusão do plano do conteúdo, uma vez que se está partindo do princípio defendido por Lotman[68] segundo o qual não é possível isolar, na obra de arte, forma e conteúdo: em se tratando de arte, a forma é conteúdo (e vice-versa).

Antes de dar início à leitura dialógica da obra, é necessário retomar, rapidamente, as relações entre as características dos estilos primitivo e primitivista

[68] Cf. LOTMAN, 1978.

nas artes plásticas (e gráficas), apontadas por Donis A. Dondis, e as características dos estilos da tradição oral e da oralidade (refletida na escrita) na linguagem verbal, identificadas por Walter Ong e Paul Zumthor. Essas características estilísticas serão utilizadas como ponto de partida para a verificação de alguns dos elementos visuais e verbais presentes na *Nau Catarineta* nos quais as mesmas podem ser percebidas. Para que o leitor não precise voltar ao segundo capítulo dessa dissertação, tais características serão apresentadas resumidamente mais uma vez, aqui, através do quadro a seguir:

Estilo primitivo/ primitivista	**Estilo oral/ oralidade**
Simplicidade (formas simples, realismo esquemático)	**Situacionalidade**: caráter mais situacional do que abstrato (predomínio da narração sobre a descrição) **Cotidianidade**: proximidade ao cotidiano da vida humana (simplicidade vocabular, lugares-comuns e frases feitas) **Redundância**: caráter redundante ou copioso **Agregação**: caráter mais agregativo do que analítico **Formulismo** (epítetos, fórmulas de introdução e fechamento, refrões)
Espontaneidade (falta de planejamento ou aparente falta de planejamento)	**Empatia**: caráter mais empático e participativo do que objetivamente distanciado (poucas marcas verbais no registro escrito, como exortações ao público) **Cotidianidade**
Rotundidade (predomínio de formas circulares, naturais ao olho humano, que levam ao equilíbrio da composição visual)	**Cotidianidade** **Homeostase** (equilíbrio através da modificação da memória)
Colorismo (predomínio de cores primárias e/ou chapadas)	**Formulismo**
Distorção (predomínio do realismo intelectual sobre o realismo visual)	**Situacionalidade**
Exagero (profusão de elementos muitas vezes de caráter enfático)	**Situacionalidade** **Agonismo** (presença de descrições explícitas de violência e/ou de exaltações a heróis) **Redundância** **Teatralidade** (verbos factivos, discurso direto)
Planura (ausência de representação de perspectiva de acordo com os princípios do realismo visual ocidental, bidimensionalidade)	**Situacionalidade** **Adição**: predomínio da adição sobre a subordinação (orações coordenadas e enumerações)
Atividade e **Irregularidade** (expressão de movimento)	**Teatralidade** (verbos factivos, discurso direto) **Movência** (nomadismo)

A simplicidade, primeira característica apresentada por Dondis entre aquelas que fazem parte do estilo “primitivo”/”primitivista”, é uma decorrência do realismo

esquemático. As ilustrações da obra são elaboradas segundo esse princípio de representação, ainda que graças a uma escolha autoconsciente do ilustrador. Trata-se, aqui, de uma escolha regida, aparentemente, pela lógica da coerência textual (e, logo, uma lógica característica do mundo da palavra escrita): se o texto verbal é o reconto de um poema narrativo da tradição oral agregado a uma dança dramática popular – isto é, a uma das "formas simples[69]" da arte verbal – é coerente, conforme já foi observado por Perry Nodelman[70], que as ilustrações sejam elaboradas de acordo com os princípios de construção das "formas simples" da imagem.

O realismo esquemático pode ser claramente percebido nas representações de figura humana ao longo da obra. Note-se, por exemplo, os modos como os rostos dos personagens são representados em uma mesma página: ao passo que os personagens que estão em primeiro plano apresentam um esquema facial mais completo – com olhos, sobrancelhas, nariz, boca, cabelos e pelos faciais – os personagens situados em segundo plano têm esquemas faciais incompletos ou mesmo inexistentes. (fig. 12E). Nas figuras com esquemas faciais completos, os rostos se assemelham às estilizações da figura humana presentes nas artes populares, tais como as figuras de Mamulengo (fig. 12F e 33).

Figura 12E: três rostos de uma mesma página [p.8]. Note-se o progressivo desprezo ao detalhe no esquema facial dos personagens em segundo plano.

[69] O termo "formas simples" é utilizado por André Jolles para definir as formas artísticas verbais da tradição oral. Ver JOLLES, 1976.

[70] Cf. NODELMAN, 1988, p. 90.

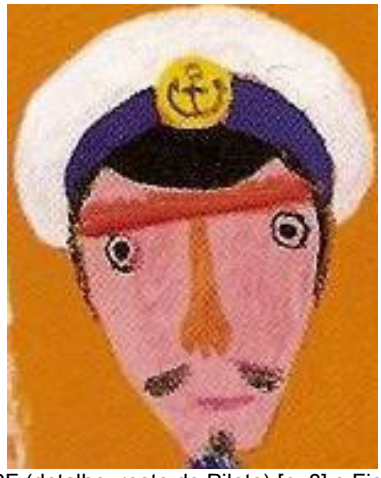


Figura 12F (detalhe, rosto do Piloto) [p. 8] e Figura 33 (Anônimo, Figura de Mamulengo, s/d, Museu Casa do Pontal, RJ).

O mesmo se dá com as mãos dos personagens, cujos esquemas se tornam mais simplificados na medida em que as figuras se encontram em segundo plano ou na medida em que as mãos não exercem uma função relevante na posição em que o personagem se encontra. Nas quatro mãos apresentadas abaixo (fig. 17B), é possível notar, mais uma vez, o progressivo desprezo ao detalhe. A primeira mão é a do Calafate, que segura um pincel e apresenta os contornos dos dedos; a segunda, do Tenente, apenas a silhueta desse contorno. A terceira, de um marinheiro anônimo situado em segundo plano, é composta por uma mancha oval rosada, em uma cor que se assemelha à cor da cabeça da figura e que se distingue daquela com a qual a manga do uniforme do marinheiro é representada. A última mão, de outro marinheiro anônimo que se encontra ao fundo, no topo da página, é uma mancha oval que difere da anterior por sua cor idêntica à do uniforme. Note-se que as duas últimas mãos assemelham-se às mãos de bonecos de pano, fantoches ou figuras de Mamulengo (fig. 34).

Figura 17B: mão do Calafate, do Tenente e de dois marujos anônimos [p. 13].

Figura 34: Anônimo. Figuras de Mamulengo. s/d. Museu do Mamulengo. Olinda, PE.

Não é apenas na representação da figura humana, porém, que os princípios do realismo esquemático são observáveis. As fachadas do casario que emoldura as páginas nas quais o cenário é a encenação de rua ([pp. 4, 5, 34 e 35]) são compostas apenas através de formas geométricas agrupadas que representam portas, janelas, paredes e azulejos (fig. 38B e 39B); da mesma forma que nas fachadas das *Casas* de Alfredo Volpi (fig. 27, reproduzida novamente abaixo).

Figura 27. Alfredo Volpi.*Casas*. 1953. Têmpera sobre tela. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), São Paulo, SP.

Figura 38B: detalhe das fachadas do casario no topo da página [p. 34].

Figura 39B: detalhe das fachadas do casario no topo da página [p. 35].

O único elemento que diferencia as residências e os estabelecimentos comerciais é a presença de textos intraicônicos: tal como nos desenhos elaborados por crianças, a palavra escrita serve como um meio para conferir precisão às formas, tornando-as, literalmente, “legíveis”: ou seja, a palavra acaba por ilustrar a imagem, suprindo as lacunas expressivas do traço ou da pintura (fig. 35).

Figura 35: Loja de Brinquedos: desenho elaborado por criança de 6 anos (acervo pessoal).

O uso de textos intraicônicos para distinguir fachadas se faz presente nas pinturas *naïve* (fig. 36 e 37) e, ainda, nas obras de artistas primitivistas que se apropriam dos recursos expressivos característicos do desenho da criança, tais como Jean Dubuffet (fig. 38).

Figura 36: Deraldo Clemente. *Fome Zero.* 2006. Acrílica sobre tela. SESC, São Paulo. Note-se como o restaurante é identificado através da placa com o texto intra-icônico.

Figura 37: Ladário Teles. *Chofer de Praça.* 1997. Acrílica sobre tela. s/l.
Novamente, o ponto de carro de praça, o hotel e a marca do carro são identificados através de textos verbais.

Figura 38: Jean Dubuffet. *Baba solstice*. 1961. Guache, aquarela, caneta e nanquim e lápis sobre papel. MoMA, Nova York, EUA.

Nas representações das criaturas marinhas a simplicidade pode ser observada, conforme já antecipado no capítulo anterior, de um modo ainda mais saliente. Para perceber como as formas dos animais marinhos são esquematizadas, é interessante comparar algumas dessas figuras com imagens fotográficas dos mesmos animais. Na figura do tubarão, por exemplo, as nadadeiras e a parte posterior do corpo do animal perdem o formato elíptico e são substituídas por formas angulosas. A coloração acinzentada do couro do animal, por sua vez, é substituída pelo roxo e, nas nadadeiras, por um tom vibrante de cor-de-rosa, próximo ao magenta. No entanto, nos contornos do animal apresentado na ilustração, a posição de suas nadadeiras e o formato de sua boca permitem identificá-lo facilmente como um tubarão (ver fig. 2B e 29B e fig. 39).

Figura 2B e 29B: detalhe do tubarão quarta página da capa e, [p. 25].

Figura 39: tubarão.

O mesmo se dá com o tubarão martelo: ainda que as cores do animal sejam modificadas e que suas formas sejam simplificadas através de traços predominantemente angulosos, os contornos de seu corpo, da cauda, das nadadeiras e de sua parte posterior peculiar (à qual deve o adendo de “martelo” ao seu nome) permitem identificá-lo (ver fig. 32B e 40).

Figura 32B: detalhe, tubarão-martelo [p. 28].

Figura 40: tubarão-martelo.

A representação esquemática de animais marinhos é facilitada pelo fato de que esses animais apresentam, muitas vezes, um esquema corporal que por si só é simples. Os hidrozoários (fig. 32C e 33B), por exemplo, são seres cuja forma com que se apresentam ao olho humano no mar, à noite, pode ser sintetizada facilmente através de poucas linhas (fig. 41). Os contornos mandálicos dessa criatura marinha se assemelham àqueles presentes nos produtos de tecelagem artesanal, tais como,

por exemplo, as rendas de bilro (fig. 42) forma de artesanato trazida, diga-se de passagem, pelas portuguesas: na verdade, essa afirmação deveria ser invertida, já que as rendas são compostas a partir das formas presentes na natureza, e não o contrário.

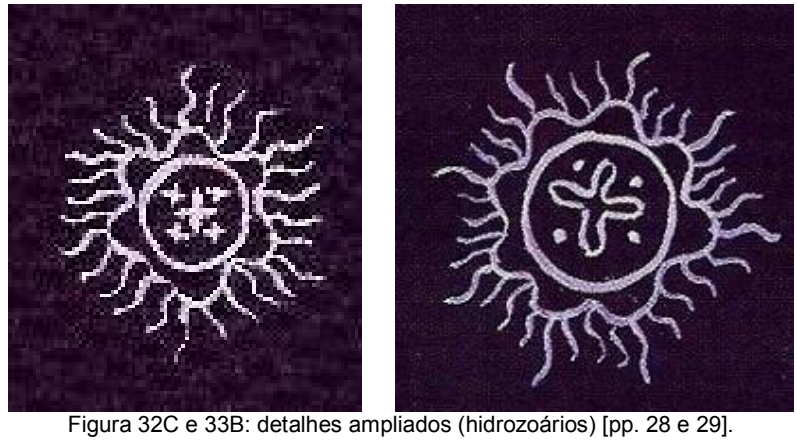


Figura 32C e 33B: detalhes ampliados (hidrozoários) [pp. 28 e 29].

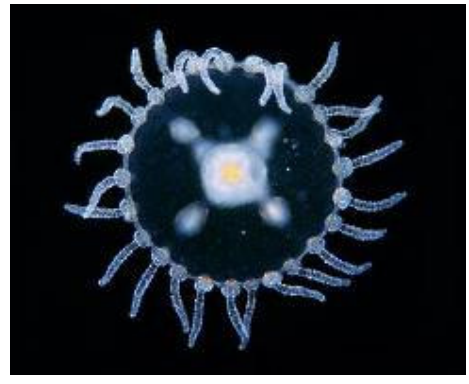


Figura 41: fotografia noturna de hidrozoário.

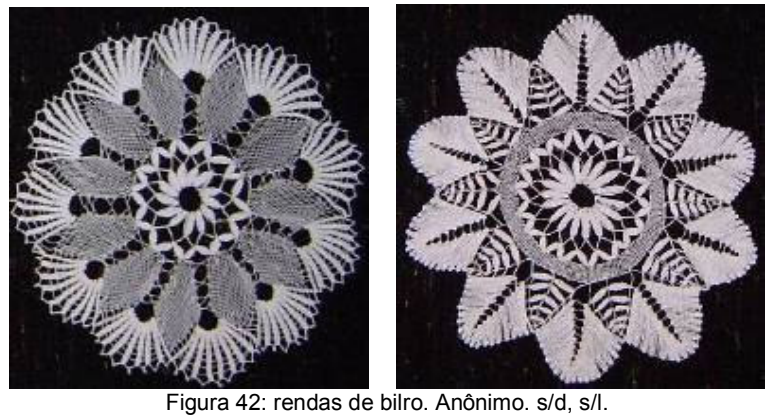


Figura 42: rendas de bilro. Anônimo. s/d, s/l.

Assim como a simplicidade presente nas ilustrações da obra não é decorrente da falta de recursos ou habilidades técnicas para a elaboração de imagens compostas segundo os princípios do realismo visual, e sim fruto de uma escolha deliberada do autor, qualquer traço de espontaneidade presente nas imagens dessa obra é, paradoxalmente, um traço de espontaneidade intencional. Espontaneidade não é, aqui, sinônimo de desordem: ao contrário, tal como nas composições das artes visuais infantis, populares ou "primitivas", de um modo geral, as ilustrações apresentam uma ordenação espontaneamente harmônica e, muitas vezes, excessivamente simétrica. Todos os elementos estão exatamente no lugar em que deveriam estar. Essa simetria é, conforme será observado adiante, um dos fatores responsáveis pelo estabelecimento de ritmo na narrativa visual.

Ao verificar as ilustrações com atenção, é possível encontrar a espontaneidade associada, principalmente, à irregularidade. Pode-se observar a irregularidade resultando em uma aparência de espontaneidade, por exemplo, nas pinceladas que formam os grafismos através dos quais o mar é representado (fig. 25B): aqui, a irregularidade serve como um meio de tornar visível, através da imagem fixa, o caráter dinâmico do mar.

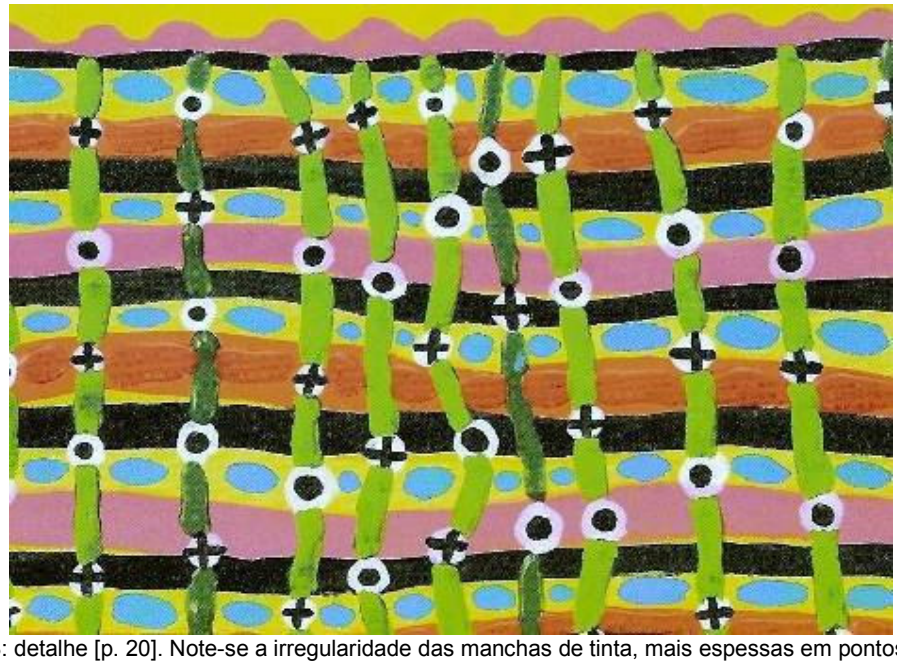


Figura 25B: detalhe [p. 20]. Note-se a irregularidade das manchas de tinta, mais espessas em pontos aleatórios, e as linhas verticais em verde que, por vezes, tornam-se diagonais. Observe-se, ainda, o cruzamento entre essas linhas e as linhas horizontais, que contribuem para a ilusão de movimento.

Além disso, a irregularidade no preenchimento de certas partes dos uniformes dos marinheiros, que parecem ter sido coloridas a giz de cera por uma criança, mais preocupada em preencher a forma com a cor do que em não ultrapassar os limites da forma a ser colorida (fig. 12F e fig. 43), confere às imagens um caráter de aparente falta de planejamento e contribui para a expressão de dinamismo na imagem fixa.

Figura 12F: uniformes dos marinheiros [p. 8]. Note-se o preenchimento da parte superior do uniforme do Piloto, das pernas dos dois marujos que estão acima do Piloto e o cinto do marujo acima à esquerda.

Fig 43: desenho elaborado por de criança de 8 anos, colorido com giz de cera (acervo pessoal). Note-se a semelhança na irregularidade com que as superfícies fechadas são cobertas pela cor.

Não é apenas na pintura, porém, que a irregularidade gera a impressão de se estar diante de uma imagem realizada espontaneamente: os traços lineares são, muitas vezes, irregulares, apresentando o mesmo “descuido” em relação aos limites da forma (fig. 34D e 13C). Do mesmo modo que o preenchimento irregular dos trajes dos marinheiros, as linhas que avançam os limites das formas fechadas, nessas figuras, contribuem para conferir a ilusão de movimento e de instabilidade aos seres e objetos que se encontram sobre o mar.

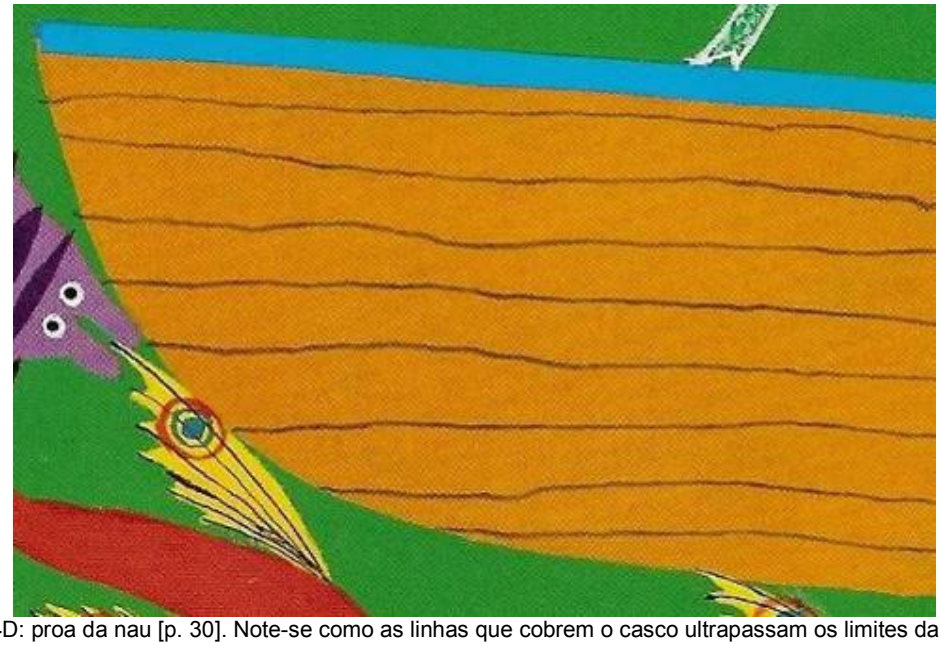


Figura 34D: proa da nau [p. 30]. Note-se como as linhas que cobrem o casco ultrapassam os limites da elipse em ocre que constitui a proa, invadindo o fundo da cena.

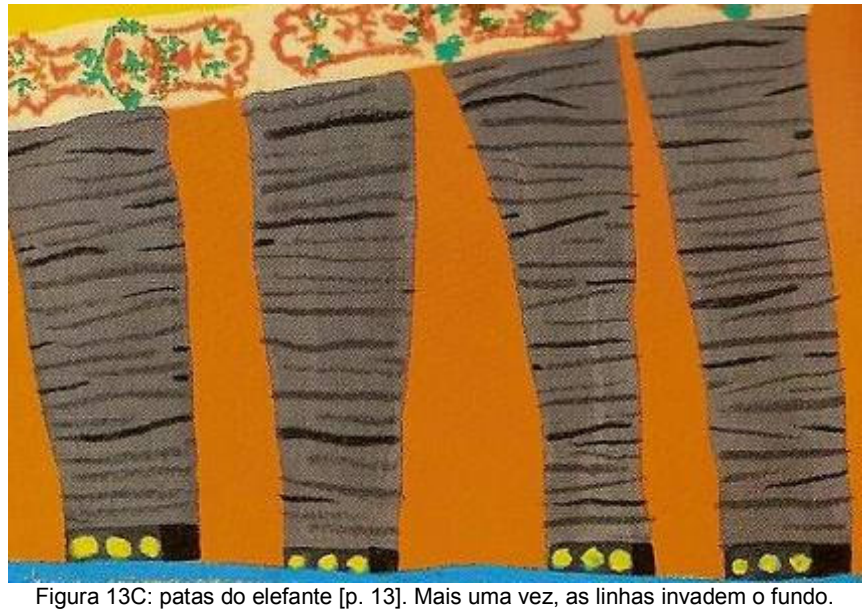


Figura 13C: patas do elefante [p. 13]. Mais uma vez, as linhas invadem o fundo.

A impressão visual de instabilidade decorrente da presença de formas irregulares é equilibrada pela rotundidade, ou seja, pelas formas circulares que podem ser percebidas em todas as ilustrações ao longo da leitura do texto visual. Essas formas podem aparecer em padrões de semicírculos coloridos (fig. 35D e 3C), que, seja graças a suas dimensões, seja devido à repetição, ocupam lugares de destaque nas páginas em que estão situados; mas também podem se apresentar de uma maneira mais discreta, nos contornos de determinadas figuras ou em pequenos detalhes nelas presentes, (como, por exemplo, na fig. 35E). Em alguns momentos, a presença das formas circulares é sutil, porém recorrente: em todas as ilustrações nas quais o cenário é situado dentro da Nau Catarineta, é possível identificar três bóias circulares sobre o casco da barca, na proa, abaixo da inscrição com o nome da nau (fig. 1D).

Figura 1D: detalhe da primeira página da capa (bóias).

Fig. 35D: detalhe da moldura no topo da página [p. 31].

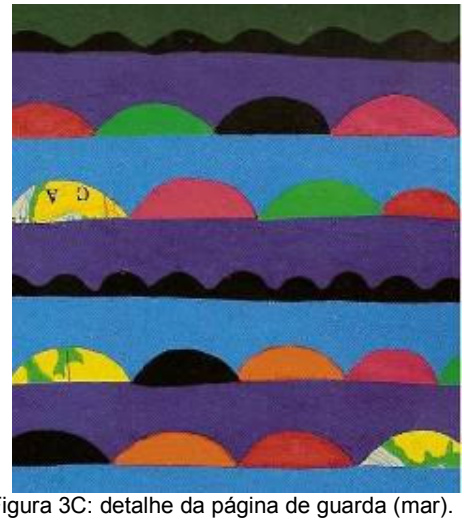


Figura 3C: detalhe da página de guarda (mar).

Figura 35E: detalhe [p. 31].

Note-se, na imagem acima (fig. 35E), que o corpo do anjinho é composto por formas arredondadas: a cabeça, os olhos e a auréola são figurados através de círculos; a boca é composta por um semicírculo paralelo à base inferior do círculo que forma a cabeça; e até mesmo o vão entre as pernas arqueadas do anjinho forma um semicírculo. Essas formas circulares podem ser observadas, ainda, nos contornos corporais externos de outras representações de figura humana presentes na obra (tal como na fig. 12C e na 21B, ambas reproduzidas novamente abaixo), especialmente nos espaços entre as pernas e, em alguns momentos, entre os braços e o fundo, no tronco e nas costas: a despeito de sua bidimensionalidade, essas formas remetem aos contornos externos de figuras esculpidas em cerâmica por artistas populares brasileiros (fig. 44 e 45).

Figura 12C: detalhe [p. 12].

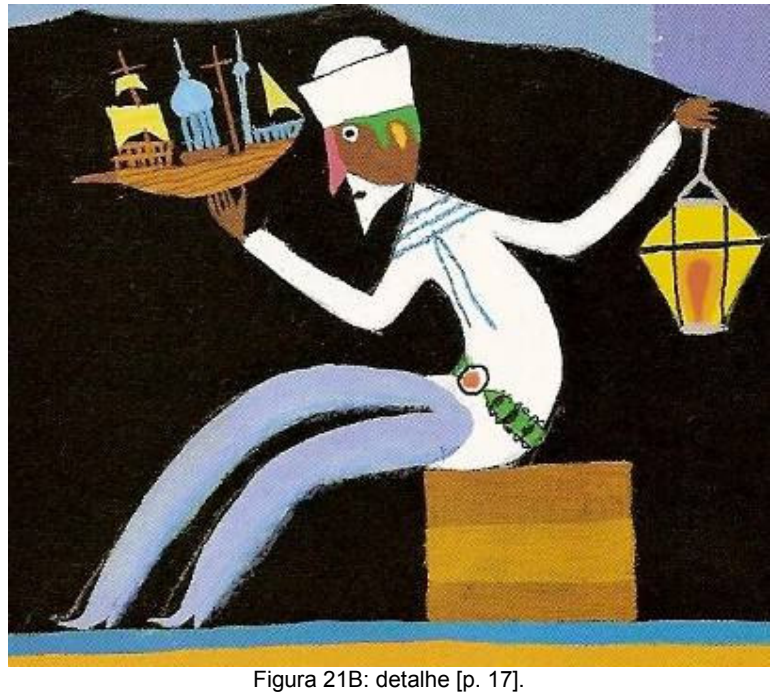


Figura 21B: detalhe [p. 17].

Figura 44: Mestre Vitalino. *Alimentando criança com o dedo*. s/d. Cerâmica. Museu Casa do Pontal, RJ.

Figura 45: Mestre Galdino. *Violeiros*. s/d. Cerâmica. Museu Casa do Pontal, RJ.

Assim como nas esculturas observadas anteriormente, os contornos corporais externos circulares dos personagens contribuem para a expressão do movimento: a forma circular é, por si só, dinâmica (não é por acaso que a roda não é quadrada). Diferentemente da ilusão de movimento instável produzida graças à irregularidade, os movimentos inferidos através da rotundidade denotam ritmo, harmonia e equilíbrio. O contraste entre a instabilidade das formas irregulares e a estabilidade das formas circulares (que coexistem, na imagem, como o ritmo e a melodia na música) é acentuado pelos contrastes entre cores que caracterizam as ilustrações.

Embora o colorismo não seja a primeira característica apontada por Dondis, durante a leitura das imagens de *Nau Catarineta* essa é, possivelmente, a primeira característica com a qual o olhar do leitor se depara: todas as imagens da obra são coloridas em tons vibrantes – de fato, todas as páginas do livro, mesmo aquelas que não são ilustradas, são coloridas nesses mesmos tons. Em alguns momentos, a cor exerce um papel funcional, servindo como um meio para caracterizar e/ou diferenciar os personagens entre si (fig. 7B e 7C) ou ainda, conforme será verificado adiante, para estabelecer a ilusão de profundidade na imagem plana.

Figura 7B e 7C: detalhes de TRIPULAÇÃO DA NAU CATARINETA (Piloto e Tenente) [p. 3]. Note-se como as figuras, que apresentam um esquema corporal semelhante, podem ser reconhecidas como dois personagens distintos graças às cores do rosto, das mãos e das dragonas.

Em outros momentos, como nas molduras e em outros grafismos presentes ao longo da obra, a cor está desvinculada da imagem figurativa, contribuindo para o estabelecimento de ritmo através da sua recorrência. Os grafismos e molduras que recorrem a padrões de formas angulosas (por exemplo, nas seq. V e VI e na fig. 3D) aproximam-se, por um lado, do abstracionismo de artistas como Mondrian (fig. 46), que buscam se desvencilhar da figura recorrendo a formas geométricas simples e à cor; ou mesmo dos experimentos abstracionistas de artistas cuja produção é predominantemente figurativa, tais como Paul Klee (fig. 47). Por outro lado, remetem aos padrões característicos de certas manifestações do artesanato brasileiro em tecido. Compare-se, por exemplo, os padrões geométricos assimétricos presentes em uma colcha de retalhos (fig. 48) e nos trajes da figura da página de guarda anterior (fig. 3D).

Seqüência V: detalhes das molduras verticais [pp. 8, 13, 14, 17, 27 29, 30].

Seqüência VI: detalhes das molduras horizontais com formas angulosas (topo) [pp. 8, 13, 14, 16].

Figura 46: Piet Mondrian. Composição n. II. 1920. Óleo sobre tela. Galeria Tate, Londres.

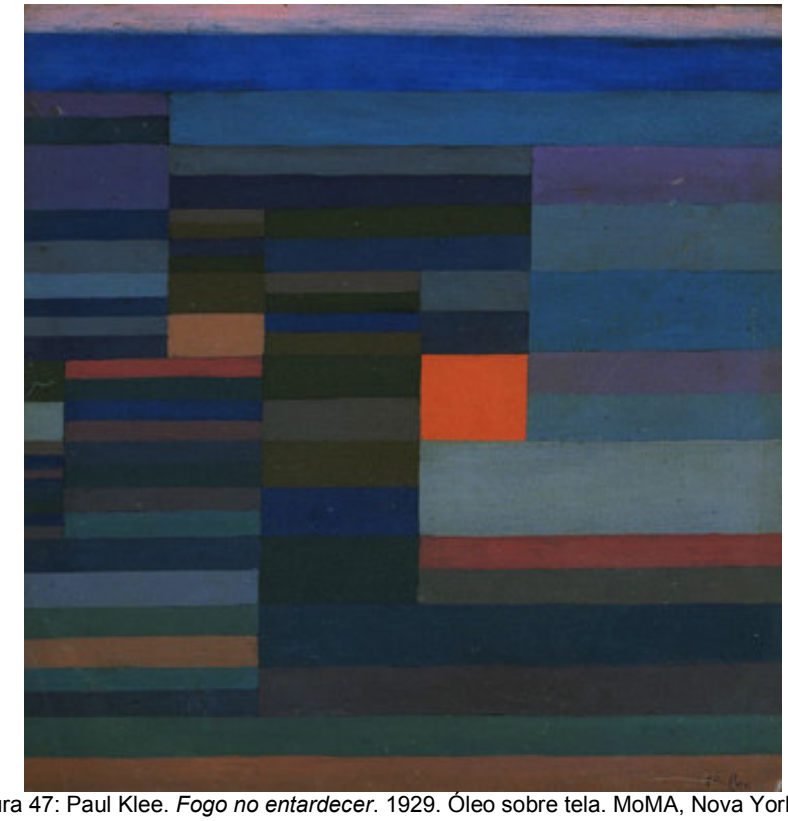


Figura 47: Paul Klee. *Fogo no entardecer*. 1929. Óleo sobre tela. MoMA, Nova York, NY.

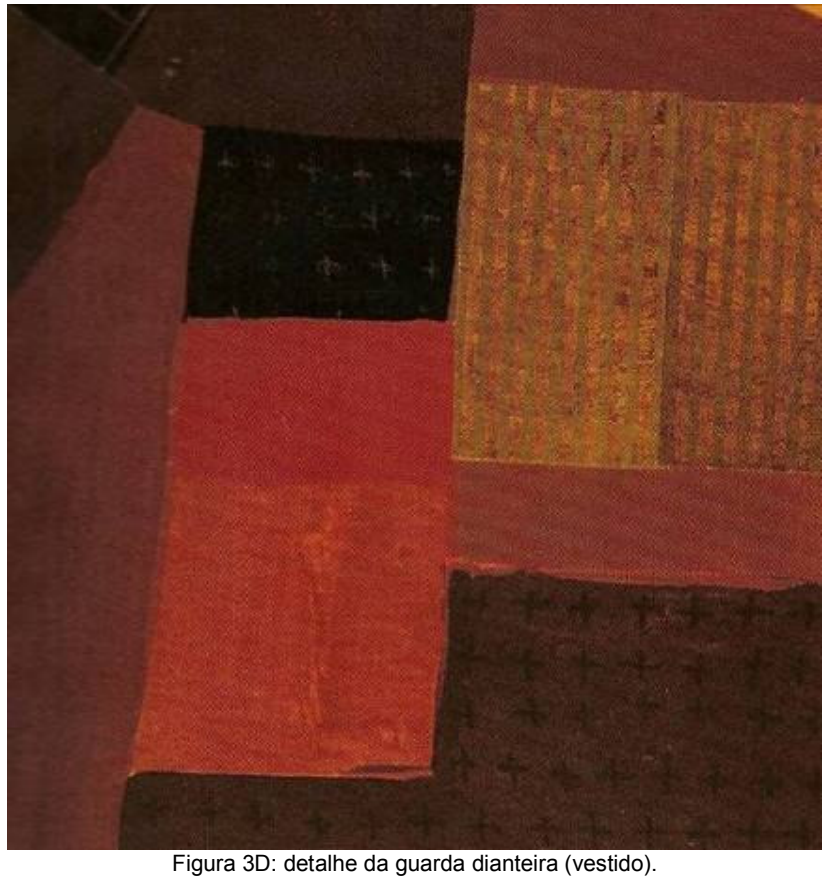


Figura 3D: detalhe da guarda dianteira (vestido).

Figura 48: Colcha de retalhos (detalhe). Anônimo. s/d. Tecido e Costura. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. São Paulo, Brasil.

Há três cores em particular que pontuam a narrativa de uma forma que merece ser observada com maior atenção: a cor púrpura e suas variações, do roxo ao lilás, o vermelho e o verde. O simbolismo associado a essas cores remonta à iconografia medieval.

O vermelho, associado ao fogo, é a cor do amor a Deus, do Espírito Santo e da caridade; mas é, ao mesmo tempo, uma cor vinculada aos sentimentos maléficos e ao diabo. Além disso, é a cor com a qual as festas e os dias santos são destacados nos calendários religiosos[71]. Essa cor está presente, na *Nau Catarineta*, não apenas em todas as páginas nas quais a narrativa é apresentada, mas também nas páginas de guarda, bem como na primeira e na quarta página da capa. Além de constituir o pano de fundo das páginas nas quais o leitor é afastado do cenário da Nau Catarineta, o vermelho pontua, ao longo da obra, algumas das letras das falas dos personagens apresentadas em tiras, servindo como fundo para as mesmas. Além disso, serve de fundo para a segunda letra da inscrição com o nome da barca. A recorrência do vermelho pode ser percebida como um índice iconográfico que antecipa ao leitor tanto o caráter trágico da narrativa quanto a transfiguração do Gajeiro em diabo.

A cor púrpura, por sua vez, identifica as autoridades eclesiásticas da Igreja Católica. A mistura do vermelho terreno (o fogo) com o azul celestial (presente na iconografia desse período, por exemplo, no manto da Virgem Maria) é identificada com a sublimação através do sacrifício: não é por acaso que essa é a cor predominante nas ilustrações que apresentam a Nau Catarineta durante a tempestade (ver fig. 16A e 17A, pontuadas por gotas em púrpura e, especialmente, fig. 18A); ou no momento em que o Capitão se lança ao mar (ver fig. 32A e 33A). As variações dessa cor pontuam a narrativa em diversos momentos, tais como nas páginas da capa (na moldura superior) ou nas páginas de guarda (no lenço que se encontra sobre a cabeça da figura da guarda dianteira ou nas mãos da figura da guarda traseira).

---

[71] Segundo Ferrer (2000), o hábito de marcar os domingos e feriados em vermelho nos calendários, que persiste até hoje, remonta às rubricas (marcas em pigmento vermelho) utilizadas pela Igreja Católica para assinalar as festividades religiosas nos livros de orações. Cf. FERRER, 2000, p. 153.

Figura 32A e 33A [pp. 28-29].

Note-se que, na imagem acima, o céu está vermelho: o diabo já se revelou e se espalhou pelo cenário. Ao mesmo tempo, a cor verde está presente em um local de destaque, emoldurando a página através das representações de vegetação marinha, à esquerda da página par (na vertical) e ao pé da página ímpar (na horizontal). Na iconografia Cristã medieval, o verde está associado à vida e à ressurreição: não é por acaso que o domingo que precede a Paixão de Cristo é o Domingo de Ramos, no qual as pessoas que visitam as Igrejas recebem ramos ou folhas de palma. Em *Nau Catarineta*, essa cor está presente nas ilustrações iniciais e finais (que têm como cenário a encenação em terra firme), e na pintura irregular do casco da nau[72]. Além disso, é o pano de fundo da página que sucede a tentativa de suicídio do Capitão e que apresenta seu resgate através da intervenção divina (fig.34A e 35A).

[72] O verde aparece, ainda, como cor de fundo da página que apresenta a relação de personagens e da página com a ficha catalográfica da obra.

Figura 34A e 35A [pp. 30-31].

Não são apenas as cores observadas acima que apresentam uma reiteração significativa ao longo da obra: em todas as páginas, é possível identificar a presença de rimas visuais através da repetição de cores, conforme se observa nas imagens abaixo (ver, por exemplo, fig. 12A e 13A, e fig. 16A e 17A).

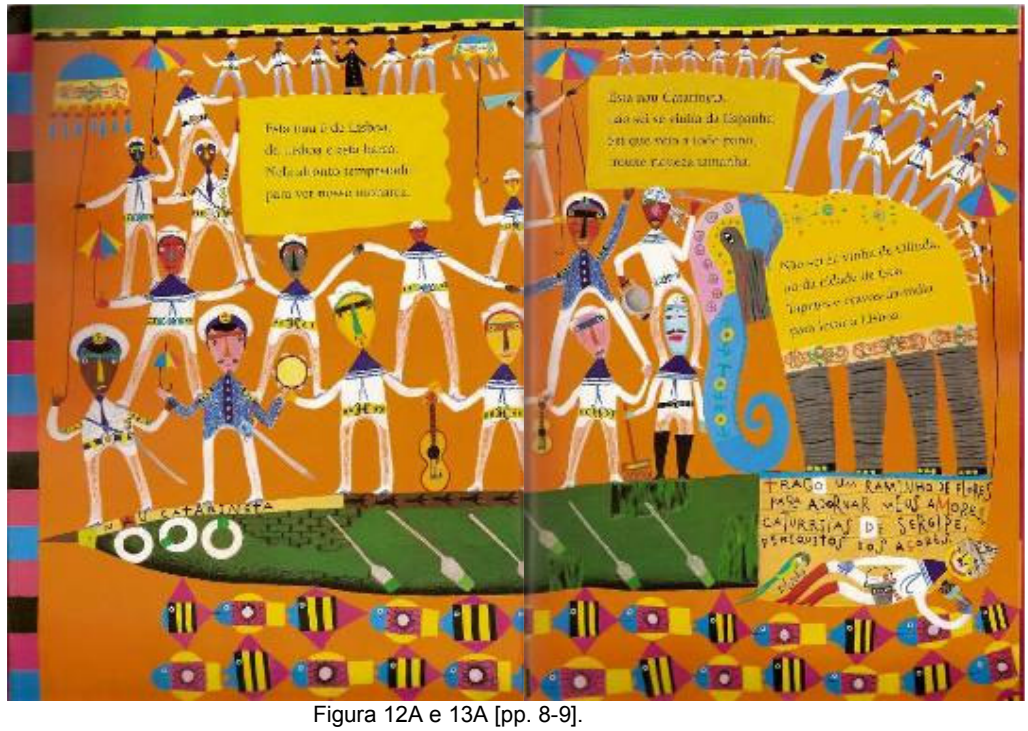


Figura 12A e 13A [pp. 8-9].

Na imagem acima (fig. 12A e 13A), a combinação das três cores primárias (magenta, cião e amarelo) repete-se nas sombrinhas carregadas pelos personagens e nos peixes situados ao pé das páginas. Ao mesmo tempo, o azul e o magenta são intercalados pelo preto na moldura vertical, à esquerda; e o amarelo é intercalado também pelo preto na moldura superior e nos espaços nos quais o texto verbal é grafado. Nas duas imagens a seguir (fig. 16A e 17A), o azul e o magenta se intercalam nos espaços em que o texto verbal é grafado; e a cor púrpura das gotas dispersas ao fundo se repete na moldura vertical situada à direita da página ímpar.

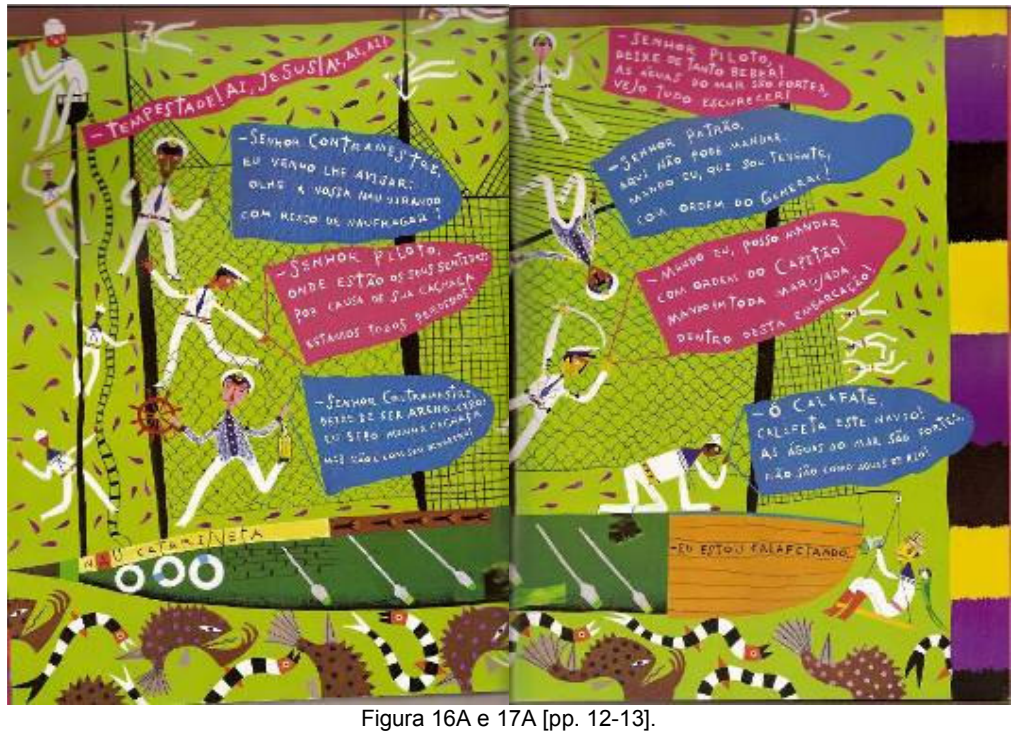


Figura 16A e 17A [pp. 12-13].

A distorção das formas está presente, ao longo das imagens da obra, como uma decorrência do realismo intelectual, conforme já observado anteriormente (ver fig. 12E e 17B, por exemplo). Tal como no desenho infantil, na caricatura e nas demais manifestações nas quais a visão sincrética se sobrepõe à analítica, as proporções das formas são estabelecidas de acordo com as funções exercidas pelas figuras por elas representadas. Compare-se, por exemplo, a diferença na proporção dos braços do marinheiro sem rosto, de Mello, (fig. 12F) e nos braços da menina desenhada por uma criança (fig. 49): em ambos os casos, um dos braços torna-se

mais longo do que o outro a fim de cumprir com sua função no contexto da imagem (ou seja, nesses casos, para alcançar a mão do companheiro e para alcançar a lâmpada).

Figura 12F: detalhe [p. 8].

Figura 49: desenho elaborado por criança de 7 anos (LOWENFELD, 1977, p; 135).

Ainda que, geralmente, as relações de proporção entre os personagens tenham a função de estabelecer uma ilusão de profundidade na imagem plana (conforme será verificado adiante), há momentos em que essas relações de proporção são rompidas devido a uma necessidade não funcional, mas expressiva ou simbólica. Compare-se, por exemplo, as relações de proporção na cena abaixo, na qual o Capitão interrompe a briga entre os marujos durante a tempestade (fig. 18A) e no quadro do pintor *naïf* Vicente Ferreira (fig. 50).

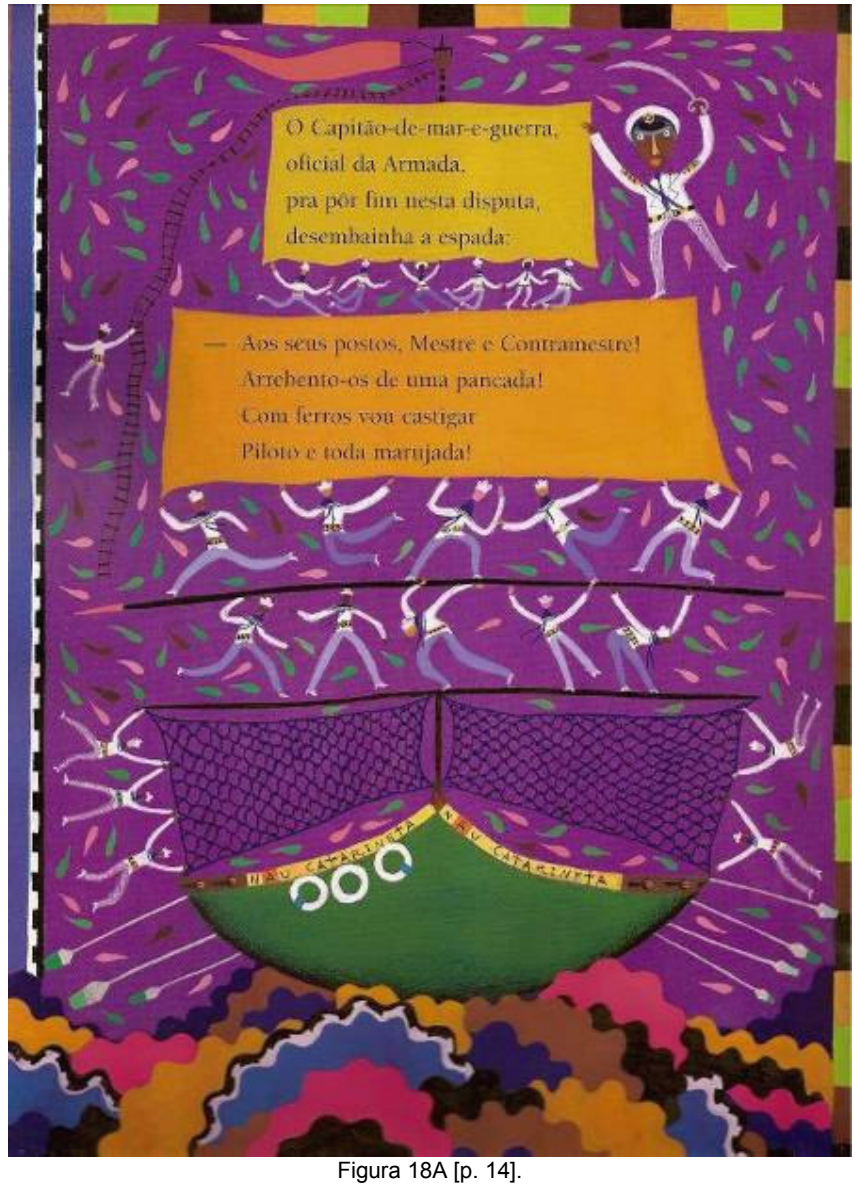


Figura 18A [p. 14].

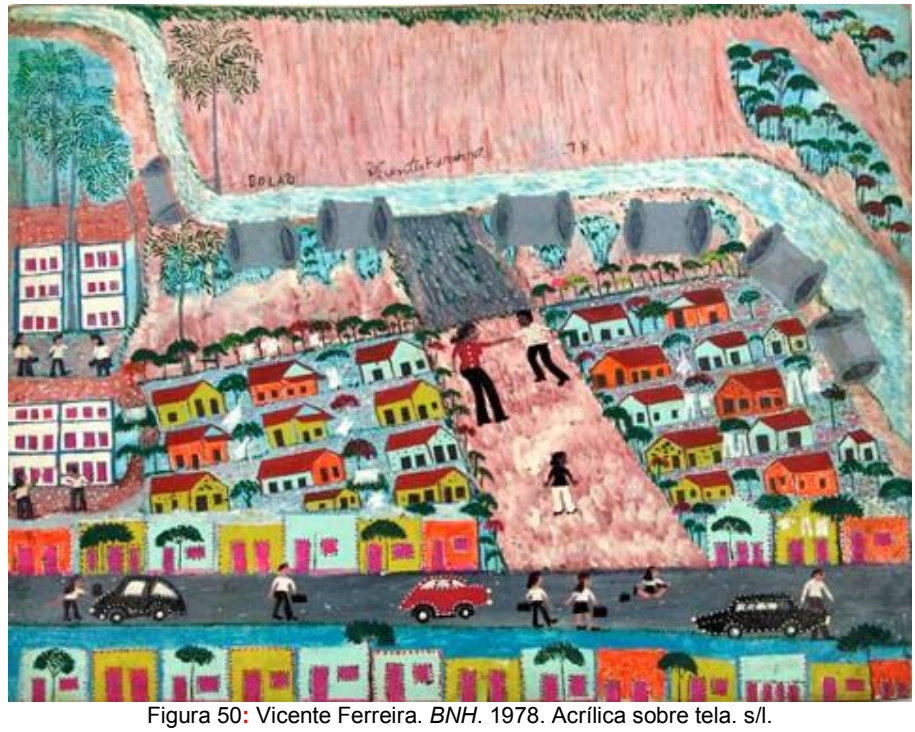


Figura 50: Vicente Ferreira. *BNH*. 1978. Acrílica sobre tela. s/l.

Na primeira imagem, a distância dos marujos em relação ao casco da nau é expressa através das relações de proporção entre as figuras (as que se encontram no topo estão em tamanho menor; as que se encontram mais próximas ao casco, em tamanho maior). No entanto, a figura do Capitão rompe com essas relações, sendo apresentada no topo da barca, mas em dimensões maiores que as dos marujos situados próximos ao casco: o personagem demonstra, através de seu tamanho, sua superioridade hierárquica sobre o restante da tripulação.

No quadro de Ferreira, da mesma forma, as relações de proporção são mantidas em alguns momentos (observe-se, por exemplo, as árvores que se encontram em primeiro plano, em frente ao casario, e as árvores da mesma espécie ao fundo); mas são rompidas pelas figuras de um casal que se encontra de mãos dadas no centro da imagem, entre os dois quarteirões repletos de casas. Note-se que o casal não é apenas maior do que as demais figuras humanas do quadro, mas é até mesmo maior do que as casas situadas no mesmo plano. O mesmo ocorre na pintura abaixo (fig. 51), na qual os cajus e os pássaros pousados sobre o cajueiro ocupam um lugar de destaque, apresentando-se em proporções gigantescas quando comparados às figuras humanas que ali se encontram.

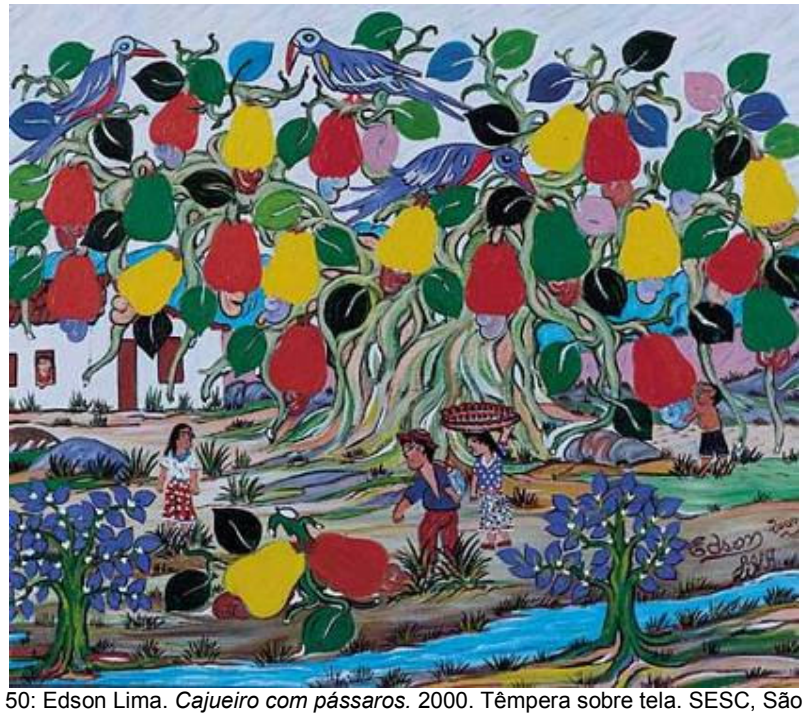


Figura 50: Edson Lima. *Cajueiro com pássaros.* 2000. Têmpera sobre tela. SESC, São Paulo.

As imagens observadas anteriormente não oferecem apenas bons exemplos de distorção das relações de proporção entre os elementos figurativos, mas também exemplificam a próxima característica do estilo primitivo/ primitivista observada por Dondis: o exagero. Tal como nas pinturas de Lima e Ferreira, o exagero devido à profusão de elementos é uma constante nas ilustrações da *Nau Catarineta*; especialmente naquelas cujo cenário é o interior da barca[73]. No entanto, a obra apresenta, conforme já se observou anteriormente, uma série de páginas nas quais a profusão de elementos é substituída pelo minimalismo, apresentando apenas uma ou mais figuras sobre um fundo em vermelho[74].

O efeito de profusão resulta, muitas vezes, da repetição de elementos figurativos ou abstratos, o que pode ser percebido nas molduras com cores

---

[73] Na imagem observada anteriormente, na qual o Capitão se impõe aos marujos durante a tempestade (ver fig. 18A), o efeito de profusão é determinado tanto pelas figuras dos marinheiros quanto pelas inúmeras gotas coloridas dispersas ao fundo. Na pintura de Ferreira, o mesmo efeito é obtido pela repetição das casas e das árvores (ver fig. 49); e, no quadro de Lima, através da repetição dos cajus e dos pássaros (ver fig. 50).

[74] Ver, no capítulo anterior, as figuras 10A e 11A, 14A e 15A, 19A, 22A e 23A, 36A e 37A.

intercaladas[75] ou nas representações do mar, seja naquelas em que o mar é constituído através de grafismos abstratos[76], seja naquelas em que o mar é representado através das criaturas marinhas que nele habitam (como, por exemplo, nas figuras 12D, 16B, 20D e 31B, reproduzidas a seguir).

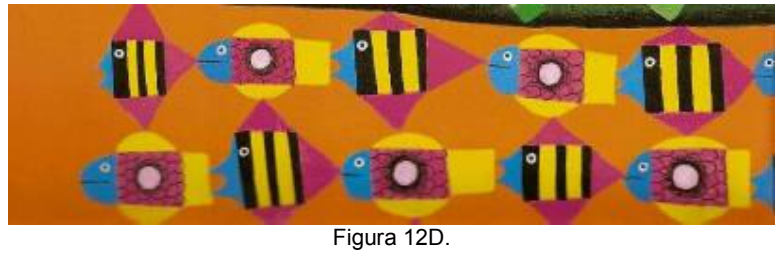


Figura 12D.

Fig. 16B.

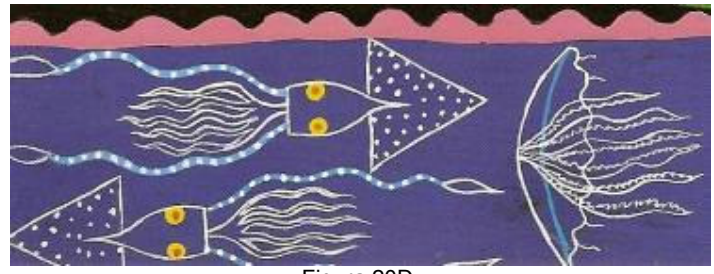


Figura 20D.

Figura 31B.

Nas páginas em que a “Calmaria” é introduzida (fig. 20A e 21A), a profusão resulta, mais uma vez, da repetição de elementos: além das lulas e das mães d’água que se repetem no espaço do mar, vários lampiões, carregados pelos marujos,

---

[75] Ver seq. V e VI.

[76] Ver fig. 25B e 3C.

aparecem ao longo das duas páginas. Mais uma vez, é possível perceber as rimas visuais constituídas através da repetição de cores: note-se a repetição dos tons de azul, violeta e púrpura nas velas que servem como suporte ao texto verbal, na moldura vertical à direita e no mar, ao pé da página. O azul pontua a página, ainda, nos trajes dos marinheiros. Cabe salientar que as cores repetidas são tons frios, que denotam calmaria e contrastam com as pequenas áreas em amarelo que pontuam a página, presentes na Lua e nos lampiões e com o verde presente, acima, na ave; à esquerda, na rede; e abaixo, no casco da nau. Além disso, os marinheiros são dispostos em posições que denotam estabilidade, conforme é possível observar ao comparar suas imagens nessas páginas e nas anteriores, que apresentam os mesmos marinheiros durante a tempestade em posições que denotam desequilíbrio e instabilidade (ver fig. 16A, 17A e 18A).

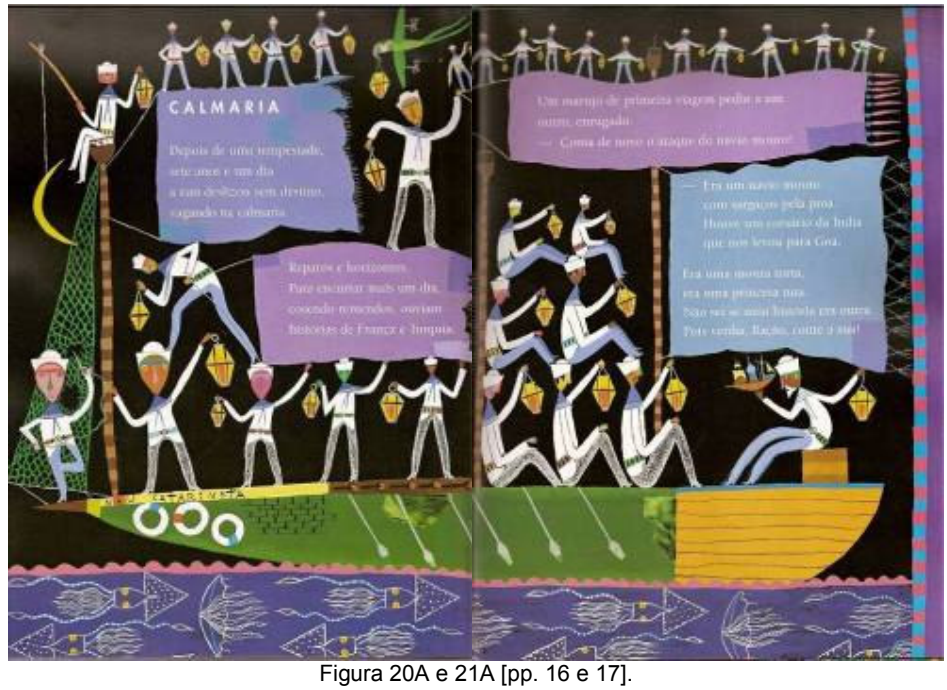


Figura 20A e 21A [pp. 16 e 17].

Todas as ilustrações de *Nau Catarineta* são caracterizadas, ainda, pela planura. Conforme já verificado, uma das formas de estabelecer a ilusão de profundidade, nas imagens da obra, é através das relações de proporção entre os personagens, como é possível observar, mais uma vez, na imagem a seguir (fig. 9A).

Figura 9A [p. 6]. Note-se aqui, além da perspectiva distorcida, a repetição de elementos figurativos circulares (os pandeiros) e a profusão.

É possível perceber, aqui (fig. 9A), que os marinheiros situados ao fundo têm suas dimensões reduzidas, ao passo que os marinheiros que se encontram em primeiro plano estão em tamanho maior. Uma vez que a representação da perspectiva não segue os princípios do realismo visual, esta é, muitas vezes, rebatida: nessa figura, por exemplo, os marinheiros que seguram as violas, situados em frente ao Mestre, parecem estar deitados sobre a página; da mesma forma que o casario situado na margem direita e a barca carregada pelo Mestre. Essa mesma forma de representação da perspectiva pode ser observada em desenhos

elaborados por crianças ou em obras de arte *naïve* (fig. 51 e 52). Note-se, nas duas imagens abaixo, o modo como o campo de futebol é representado.

Figura 51: Campo de futebol. Desenho elaborado por criança de 8 anos (Acervo pessoal).

Figura 52: Silvano Tomás Rocha. *Vôo sobre a fazenda Garrote.* SESC. São Paulo, SP.

Ainda que as ilustrações de *Nau Catarineta* sejam caracterizadas pela bidimensionalidade, a ilusão de profundidade é obtida, em alguns momentos, através do uso da cor, do mesmo modo que nas obras de pintores fauvistas, tais como André Derain (fig. 53) e Henri Matisse (fig. 11, reproduzida aqui novamente). Compare-se, por exemplo, o efeito de profundidade na fileira de barcas do quadro

de Derain e o mesmo efeito, ainda que em cores delineadas de um modo menos difuso, nas ondas do mar em tempestade de Mello (fig. 18C).

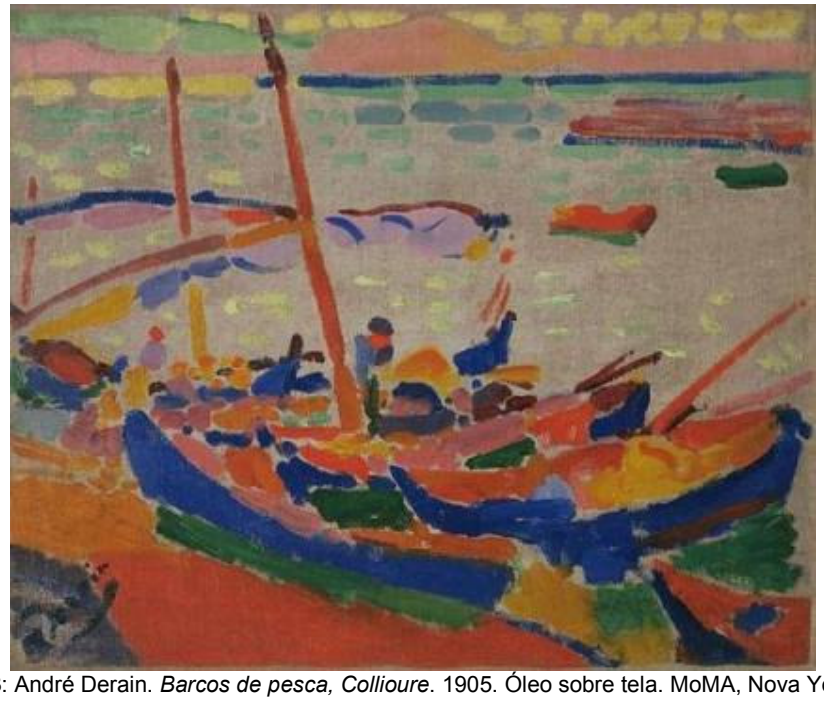


Figura 53: André Derain. *Barcos de pesca, Collioure*. 1905. Óleo sobre tela. MoMA, Nova York, EUA.

Figura 18C: detalhe (mar e barca) [p. 14].

Compare-se, ainda, o efeito de volume obtido no retrato de Matisse através do uso da cor verde sobre o centro do rosto e o mesmo efeito (novamente, em um traço de cor mais definido e menos difuso) no rosto do marinheiro de Mello (fig. 12G).

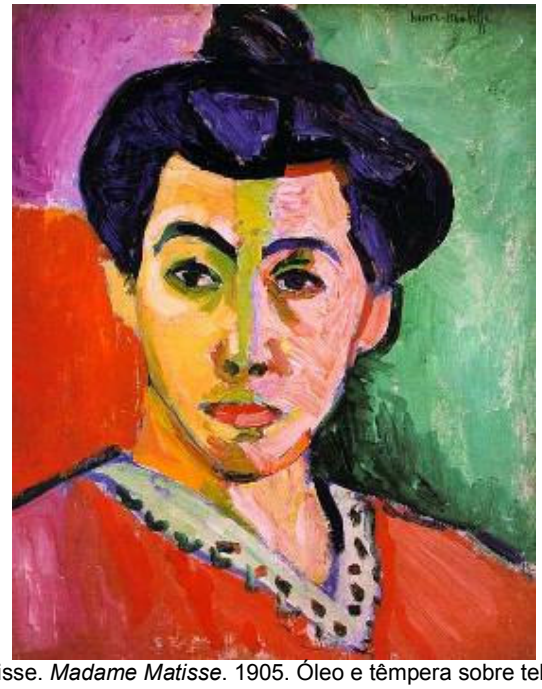


Figura 11: Henry Matisse. *Madame Matisse*. 1905. Óleo e têmpera sobre tela. Royal Museum of Fine Arts, Copenhagen, Dinamarca.

Figura 12G: rosto [p. 8].

A atividade e a irregularidade, responsáveis por conferir a ilusão de movimento na imagem fixa, podem ser percebidas, particularmente, nas representações dos personagens da *Nau Catarineta*. Conforme já observado, as seqüências de imagens protagonizadas por determinados personagens configuram

pequenas coreografias[77], nas quais é possível inferir movimentos através da comparação entre duas ou mais posições desses personagens.

Não é apenas nas seqüências de imagens da obra, contudo, que se pode identificar a ilusão de movimento: ao se observar isoladamente cada uma das figuras é possível perceber que seus movimentos são conferidos exclusivamente através da posição em que se situam as linhas que formam os membros e os troncos das figuras, que constituem o esquema corporal dos personagens (fig. 7D, 7E, 7F, 7G, 7H e 7I), remetendo às experiências de esquematização do movimento humano realizada por artistas como Wassily Kandinsky e seus contemporâneos da *Bauhaus*[78] (fig. 54).

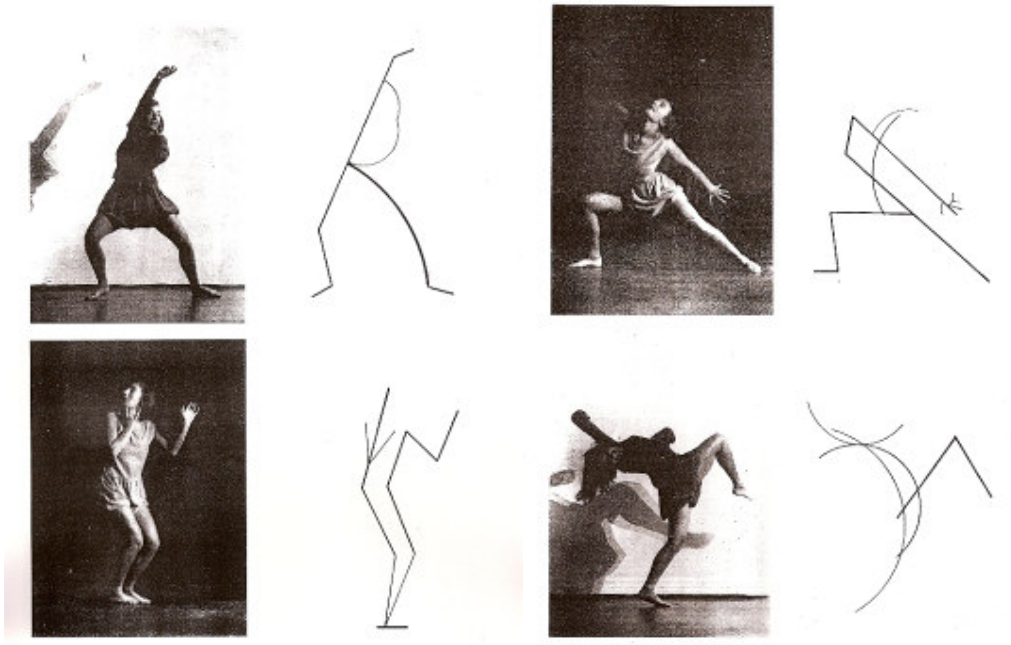


Figura 54: Wassily Kandinsky. Diagramas esquemáticos realizados a partir de fotografias de apresentações da dançarina Gret Palucca, na década de 1920 (BECKS-MALORNY, 1994, pp. 150-151).

Cabe lembrar que esses movimentos não seguem nenhuma orientação realista: além de não serem elaborados de acordo com os princípios do realismo

[77] Ver, no capítulo anterior, as seqüências I, II e IV.

[78] Escola de Design, Artes Plásticas e Arquitetura fundada em Weimar, na Alemanha, em 1919, na qual Kandinsky atuou como docente na década de 1920.

visual, nem sempre são humanamente executáveis[79]: ou seja, nas ilustrações da *Nau* Catarineta, a atividade pode estar associada ao exagero.

Figura 7D e 7E: detalhes de TRIPULAÇÃO DA NAU CATARINETA (Reverendo e Contramestre) [p.3].

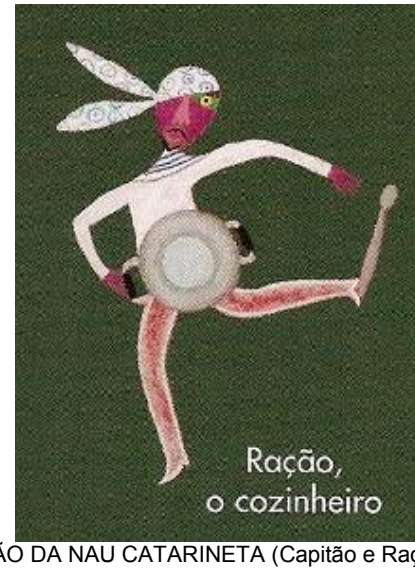


Figura 7F e 7G: detalhes de TRIPULAÇÃO DA NAU CATARINETA (Capitão e Ração) [p.3].

[79] Ver, por exemplo, os movimentos do Gajeiro na seq. II, no capítulo anterior, ou as posições em que os marinheiros estão situados na fig. 18A .

Figura 7H e 7I: detalhes de TRIPULAÇÃO DA NAU CATARINETA (Calafate e Vassoura) [p.3].

A representação esquemática de movimentos amplos dos personagens, caracterizados pelo exagero, pode ser percebida não apenas como um resultado da atividade e da irregularidade que caracterizam o estilo "primitivo"/ "primitivista", mas também como um índice da primeira entre as características da oralidade apontadas por Ong e Zumthor que será abordada a seguir: a teatralidade. No texto visual, a teatralidade pode ser percebida, ainda, através da representação do cenário da encenação de rua das páginas iniciais e finais da narrativa[80] da apresentação dos personagens situados de frente para o "público", isto é, para o leitor[81]; e da presença constante de molduras em torno do espaço das páginas delimitando o espaço da representação gráfica: em alguns momentos, conforme já observado, essas molduras assemelham-se nitidamente às cortinas de um palco (ver, por exemplo, fig. 31D).

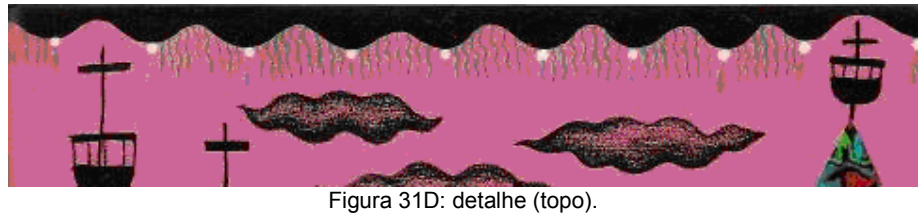


Figura 31D: detalhe (topo).

---

[80] Ver fig. 8A e 9A e fig. 38A e 39A .

[81] Ver por exemplo, fig. 12A e 13A.

No texto verbal, a teatralidade é o primeiro traço estilístico característico da linguagem oral que se salienta entre os índices de oralidade levantados: a teatralidade e a empatia, a redundância, o formulismo, a agregação e a adição, a situacionalidade e a cotidianidade e o agonismo[82]. Ainda que a *Nau Catarineta* de Roger Mello não seja organizada como um texto teatral (isto é, de acordo com as convenções impostas pela escrita ao texto dramático), exceto pela relação de personagens e pelos subtítulos, a mesma se apresenta, antes de tudo, como a história de uma encenação.

A teatralidade pode ser identificada, no texto verbal, tanto na presença de exortações ao público realizadas através da voz do narrador; quanto no uso de verbos factivos como "ouvir" e "contar", do verbo em terceira pessoa (em caráter de exortação) e do vocativo "senhores". Observe-se, por exemplo, a estrofe abaixo (MELLO, 2005, [p. 7], grifo nosso):

> Lá <u>vem</u> a nau Catarineta
> que <u>tem</u> muito o que **contar**.
> **Ouçam agora, senhores**,
> uma história de pasmar.

Ainda que o Mestre conduza a narrativa através do discurso indireto e que, em alguns momentos, os diálogos entre os personagens sejam interrompidos por versos narrativos isolados[83], a teatralidade se faz presente através da recorrência do discurso direto[84].

---

[82] A homeostase e a movência não estão incluídas entre as características abordadas aqui, uma vez que não podem ser percebidas senão através da observação de mais de um texto genuinamente oral (e não de uma única obra que, conforme já verificado no primeiro capítulo dessa dissertação, não se apresenta como um registro de uma variante das Cheganças de Marujos ou mesmo da quinta jornada das Cheganças, mas sim como uma reelaboração verbal e visual dessas encenações populares).

[83] Ver os exemplos dessas intervenções do narrador em versos isolados na tabela em apêndice, na p. 243, E45, v. 171 ("E o Gajeiro, do alto:"); na p. 245, E58, v. 226 ("O Capitão, se esquivando:") e na p. 246, E60, v. 234-235 ("SEM MAIS CONVERSA, O CAPITÃO SE LANÇOU.").

[84] Entre as sessenta e nove estrofes do texto verbal de *Nau Catarineta*, trinta e uma apresentam versos em discurso direto, precedidos por travessão.

As exortações ao público, além de se apresentarem como índices de teatralidade, consistem em uma das poucas marcas verbais de empatia possíveis, no texto verbal escrito; da mesma forma que o uso freqüente da primeira pessoa do singular ou do plural. Além disso, a presença de verbos no Presente do Modo Indicativo (e/ou no gerúndio) concomitante à de verbos no Pretérito (tempo verbal que costuma ser utilizado tanto na narrativa oral como na escrita) pode ser considerado como uma marca de teatralidade; embora também seja um índice de situacionalidade, já que aproxima o ouvinte (ou, nesse caso, o leitor) da situação narrada. Observe-se, por exemplo, a alternância entre os verbos no Pretérito e no Presente – e entre o modo narrativo e o dramático – nas estrofes abaixo (MELLO, 2005, [p 11], grifo nosso):

> Lá na linha do equador
> **armou**-se uma ventania
> prometendo tempestade
> como há muito não se via.
>
> – OH, QUE AGUACEIRO
> QUE SE **FORMA** LÁ NO MAR!
> **ACODE**, MEU COMANDANTE,
> QUE A NAU VAI SE ARRASAR!

A divisão do texto (verbal e visual, e talvez mais explicitamente esse último) em dois planos – o plano em que o cenário é a encenação de rua e o plano em que o cenário é o interior da nau – também pode ser considerada como um meio de situar o leitor no universo da narrativa de uma maneira gradual, apresentando-se, assim, como uma marca de situacionalidade: ainda que o leitor seja constantemente lembrado de que os eventos transcorridos no interior da barca são apenas um “jogo de faz-de-conta” encenado pelos personagens, o cenário desse jogo simbólico é concretizado diante de seus olhos. Além disso, o predomínio de frases na voz ativa e de substantivos concretos sobre os abstratos permite ao leitor uma compreensão concreta (i.e., situacional) dos eventos narrados: o predomínio dos substantivos concretos sobre os abstratos pode ser observado, particularmente, nas metáforas e comparações construídas ao longo da narrativa, tais como a comparação entre o

som da fome “nas tripas do reverendo” e o som de uma “baleia gemendo”[85]. Note-se que a necessidade de um quadro de referência situacional é uma característica não apenas do pensamento e da linguagem das culturas orais primárias, mas também da criança. Cabe lembrar que o terceiro período de desenvolvimento do pensamento da criança é definido, de acordo com a psicogênese de Jean Piaget, justamente como o “período das operações concretas”.

A cotidianidade está vinculada a essa mesma necessidade de concretização que aproxima o pensamento da criança do pensamento característico das culturas orais primárias. No texto verbal de *Nau Catarineta*, a cotidianidade pode ser percebida, tal como a situacionalidade, através das explicações, metáforas e comparações com substantivos concretos; e, ainda, por meio da presença de frases feitas e lugares-comuns como “Ai Jesus” ou “Graças aos céus”[86], por exemplo. No texto visual, a situacionalidade e a cotidianidade são reveladas através do modo de representação caracterizado pela simplicidade, que segue os princípios do realismo esquemático.

O formulismo apresenta-se, no texto verbal, através do uso predominante do metro fixo[87], que também constitui um índice de redundância e que é responsável pelo ritmo espontâneo característico da poesia oral. A redundância pode ser percebida, ainda, através da presença de paralelismos e da repetição de palavras e de sons. Essa última é particularmente observável nas rimas externas (que podem ser toantes ou assonantes, e gramaticalmente ricas ou pobres): em muitos momentos, as rimas externas de diferentes estrofes se repetem; especialmente quando tais estrofes desenvolvem a seqüência narrativa de um evento, reiterando o sentido desse mesmo evento.

Observe-se, por exemplo, a seqüência de estrofes a seguir (MELLO, 2005, p. 14, grifo nosso):

---

[85] Ver, na tabela em apêndice, p. 241, E35.

[86] Ver, na tabela em apêndice, p. 237, E14 e p. 240, E25.

[87] Entre as sessenta e nove estrofes da obra, mais da metade apresentam quadras em redondilha maior, com versos acentuados na terceira e na última sílaba e rimas cruzadas apenas nos versos pares.

O Capitão-de-mar-e-guerra,
Oficial da Arm**ada**,
pra pôr fim nesta disputa,
desembainha a esp**ada**:

– Aos seus postos, Mestre e Contramestre!
Arrebento-os de uma panc**ada**!
Com ferros vou castigar
Piloto e toda maruj**ada**!

Observe-se, ainda, a seqüência abaixo (MELLO, 2005, p. 16, grifo nosso):

Depois de uma tempestade,
sete anos e um d**ia**
a nau deslizou sem destino,
vagando na calmar**ia**.

Reparos e horizontes.
Para encurtar mais um d**ia**,
cosendo remendos, ouviam
histórias de França e Turqu**ia**.

Algumas das repetições de palavras e sons são recorrentes ao longo de todo o texto verbal: as rimas em "ar" e/ou "al" constituem aproximadamente um quarto das rimas externas do texto[88]; fazendo eco para a palavra "mar" (que se repete dezessete vezes ao longo do texto verbal e outras vinte vezes no interior de palavras como "cal**mar**ia" ou "**mar**ujada") e para as diferentes representações do mar apresentadas ao longo das páginas da narrativa (ver seq. III, no capítulo anterior).

No texto visual, a redundância pode ser identificada através das repetições de elementos figurativos semelhantes, que é recorrente em todas as imagens da obra; e que constitui um dos aspectos responsáveis pelo aspecto de profusão do texto visual. Em alguns momentos, essas repetições se encontram na mesma página (ver fig. 12D, 16B, 20D, 20A e 21A); em outros, entre imagens localizadas em páginas diferentes – tal como uma rima entre quadras distantes (fig. 3E, 34D e 35F): os padrões compostos por semicírculos que se assemelham a escamas, por exemplo, aparecem no detalhe da página de guarda dianteira e se repetem, adiante, nas asas dos anjos.

[88] Há um total de 65 ocorrências de rimas externas em "ar" ou "al", dentre as quais 45 são compostas por verbos da primeira conjugação no infinitivo.

Figura 3E: detalhe (enfeite do parapeito na guarda dianteira).

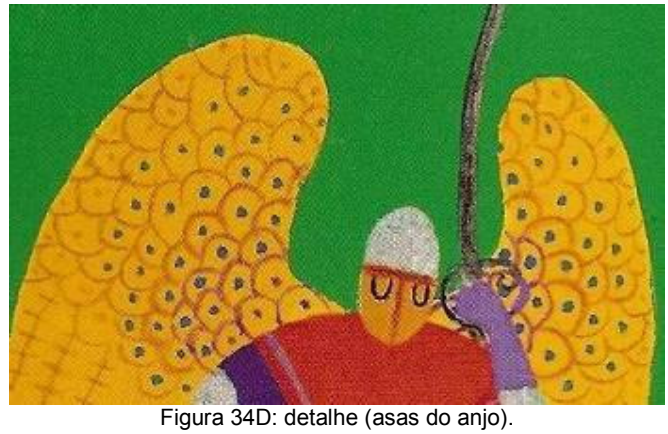


Figura 34D: detalhe (asas do anjo).

Figura 35F: detalhe (asas do anjinho).

As repetições de sons são tão responsáveis pelo estabelecimento de ritmo na narrativa quanto as repetições de cores, de grafismos e de elementos figurativos. Nas narrativas da tradição oral, o ritmo decorrente das repetições de palavras e sons (e, entre esses últimos, mais especificamente, das rimas externas e pobres) serve como recurso para facilitar a memorização; e é reiterado através da *performance* do

narrador oral e/ou do acompanhamento musical: aqui, o ritmo decorrente das rimas externas, no texto verbal, é reiterado pelas rimas visuais.

No fragmento a seguir (fig. 24A), é possível perceber um exemplo da correspondência entre as rimas visuais e as rimas verbais. Os grafismos que representam o mar (já observados anteriormente) ocupam cerca de um terço do espaço; e encontram eco nas rimas em “ar“ e “al”. As duas estrofes situadas nessa página seguem o esquema métrico característico dos registros do *Romance da nau Catarineta*, apresentando quadras de heptassílabos com rimas externas nos versos pares (MELLO, 2005 p. 20):

Bo – ta – mo[s] as so – las – de – mo – (lho)
pa – r[a] ou – tro – di – a – jan – t**ar**.
Mas – a – so – la e – ra – tão – du (ra)
que – não – pu – de – mos – tra – g**ar**.

Pa – ra – ma – tar – no – ssa – fo (me),
al – guém – se – havi[a] – de – ma – t**ar**;
foi – lo – go – ca – ir – a – sor (te)
no – Ca – pi – tão- – Ge – ne – r**al**.

Essas estrofes estão situadas em duas velas coloridas em diferentes tons de amarelo: esses tons se repetem nas velas fechadas sob o mastro onde está o Gajeiro. O monocromatismo das velas sobre o fundo também em amarelo é quebrado não apenas pelos grafismos multicoloridos ao pé da página, mas também pela presença do preto e do branco nos três mastros, na luneta e nos trajes do Gajeiro. O monocromatismo no texto visual reitera, assim, a isometria do texto verbal.

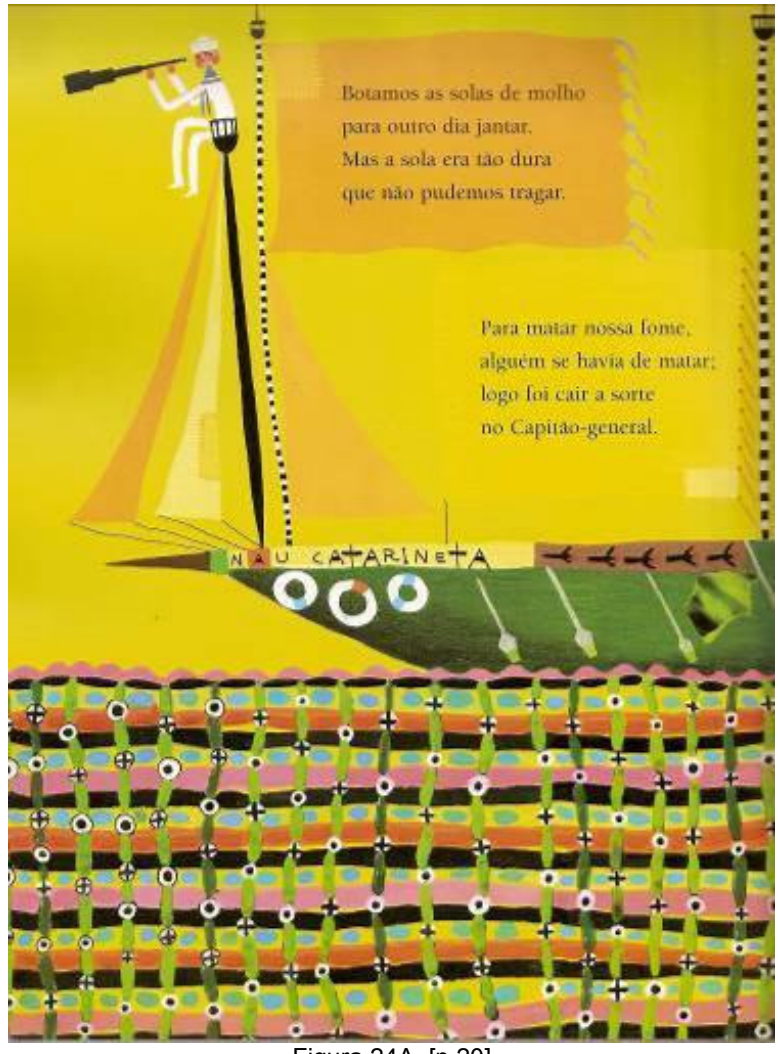


Figura 24A [p.20]

A agregação e a adição são observadas através do processo de parataxe (ou seja, da presença de orações coordenadas) e de enumerações; bem como de epítetos e adjetivações formulares tais como “filhos da fortuna” ou “pobre nau Catarineta”, por exemplo[89]. A adição e a agregação estão presentes não apenas na poesia oral, mas também na fala infantil e na produção escrita de crianças (e adultos) em processo de alfabetização, ambas caracterizadas pelo predomínio de orações coordenadas e de enumerações: por isso, a adição e a agregação também podem ser consideradas como índices de cotidianidade.

Nas ilustrações da obra, a agregação e a adição podem ser percebidas na composição das imagens através da justaposição de elementos no espaço da

[89] Ver, na tabela em apêndice, p. 245, v. 225, E 57.

página (ver, entre outras, fig. 9A). A agregação e a adição podem ser observadas simultaneamente no texto verbal e no texto visual na ilustração e nos versos a seguir (fig. 35A).

O texto verbal apresenta, em tiras justapostas, versos que enumeram os elementos de uma paisagem de terra firme, vista apenas pelos personagens: o leitor vê apenas a barca e os marinheiros. No entanto, graças ao apelo sonoro e rítmico provocado pelas rimas nos versos pares e pelo metro fixo, essa enumeração permite ao leitor imaginar a terra vista pelos marinheiros (MELLO, 2005, p. 31):

– AS **CASINHAS** QUE LÁ HÁ
BEM AS VEMOS ALVEJAR.
DAS **LAREIRAS** QUE ELAS TÊM
NÓS BEM VEMOS FUMEGAR.
AS **PADEIRAS** QUE LÁ MORAM
BEM AS VEMOS PADEJAR.
FRITADEIRAS QUE LÁ VIVEM
PEIXINHOS ESTÃO A FRITAR.
AS **TABERNEIRAS** SENTIMOS
DA PIPA VINHO A TIRAR.
ANDA, NAU CATARINETA,
QUE LÁ JÁ VAMOS JANTAR!

Note-se que os elementos enumerados remetem ao aconchego da terra firme: das casinhas entre as quais estão os lares dos marinheiros às mulheres que permaneceram em terra (as pad**eiras**, fritad**eiras** e tabern**eiras**). O uso da palavra "casa" no diminutivo denota, ao mesmo tempo, a impressão visual das dimensões reduzidas de um casario avistado à distância e o tom afetivo com que os lares dos marujos são reconhecidos. As ações anunciadas pelos verbos que constituem as rimas externas dos versos pares ("alvejar", "fumegar", "padejar", "fritar", "tirar" o vinho da pipa e "jantar") remetem ao calor e ao alimento; isto é, à satisfação das necessidades básicas de sobrevivência.

Ao mesmo tempo em que o cenário apresentado através da enumeração verbal remete a um cotidiano distante daquele em que o leitor contemporâneo está situado, torna-se compreensível e próximo ao universo do leitor justamente por apresentar uma síntese de elementos necessários para atender às necessidades humanas universais (moradia, calor, alimento e companhia). Os alimentos ali

mencionados, aliás, são arquetípicos: o pão, o vinho e o peixe aparecem como sinônimo de alimento desde os textos bíblicos. A enumeração presente no texto verbal é acompanhada pela justaposição de elementos figurativos: os marinheiros que “recitam” a quadra estão sobrepostos uns aos outros; abaixo deles, o mar é formado pela justaposição de Peixes Voadores e Arraias.

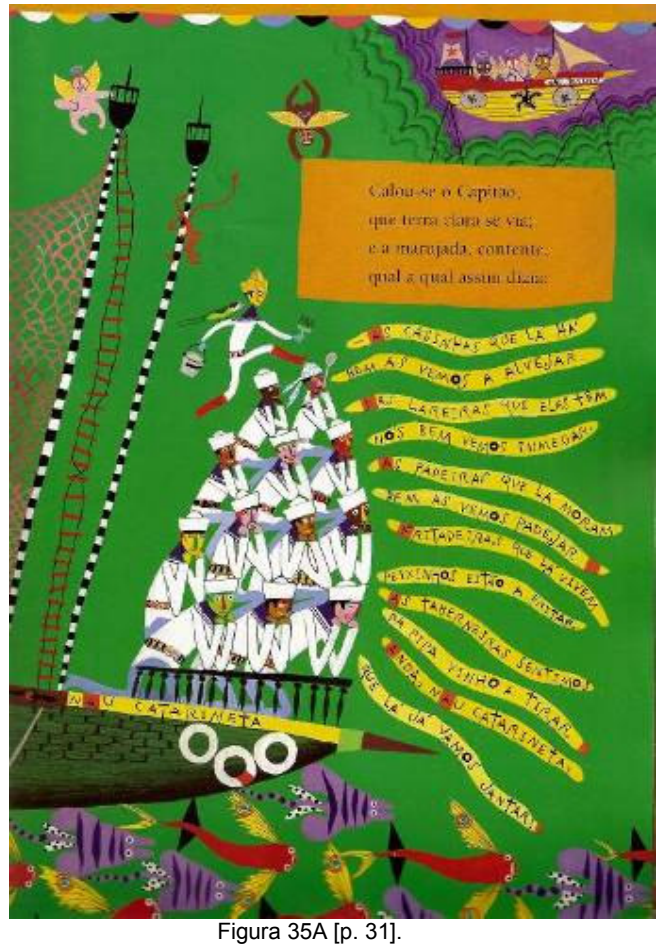


Figura 35A [p. 31].

O agonismo está presente em diversos momentos da narrativa, uma vez que essa apresenta uma trama que tem como conflito central uma situação-limite: não poderia ser diferente em se tratando da história da encenação de um drama que agrega um poema trágico-marítimo, no qual a tripulação de uma barca enfrenta uma tempestade, a fome decorrente de sete anos e um dia à deriva, uma tentativa (ainda que não concretizada) de recorrer ao canibalismo para sobreviver, uma proposta de

pacto realizada pelo "diabo em pessoa"[90], o ato heróico de um Capitão que prefere o suicídio ao pacto proposto pelo Gajeiro-diabo, e, finalmente, a intervenção divina que impede a morte do Capitão. O impacto da violência inerente ao texto é amenizado pelo fato de que a trama lida com arquétipos: o mar, símbolo do inconsciente; o barco, que simboliza tanto a travessia humana pela vida quanto um microcosmo social, no qual cada marujo ocupa uma função; o diabo e o anjo, cujos simbolismos dispensam explicações: na tradição oral, o "diabo" apresenta-se como a concretização dos instintos desagregadores e de tudo o que não é aceito pela moral e a ética da comunidade; e só pode ser vencido pelo homem auxiliado por uma divindade. Ao mesmo tempo, o diabo representa as tentações com que o ser humano se depara em seu cotidiano: com o auxílio das forças divinas (do "anjo") o homem é capaz de resistir a essas tentações. Nesse sentido, o Capitão da nau Catarineta é um anti-Fausto, uma vez que não cede à proposta de pacto efetuada pelo diabo: segundo Laura de Mello e Souza, a possibilidade de realização de um pacto com o diabo, ou seja, de um contrato comercial semifeudal entre o diabo e o homem (no qual o primeiro compra a alma do segundo em troca da satisfação de seus desejos) surge justamente na passagem da Idade Média à Idade Moderna[91] (isto é, no período das grandes navegações).

O agonismo pode ser percebido na narração e na descrição da tempestade, essa última realizada através de ilustrações caracterizadas pela profusão de elementos figurativos (ver, por exemplo, fig. 16 e 17A e fig.18A) e a primeira apresentada, especialmente em discurso direto, nos versos que revelam as reações dos tripulantes diante da tempestade, tais como "– OH, QUE AGUACEIRO/QUE SE FORMA LÁ NO MAR!/ ACODE, MEU COMANDANTE,/QUE A NAU VAI SE ARRASAR!" ou "– TEMPESTADE! AI, JESUS! AI, AI, AI!"; na discussão entre os marujos[92] e na intervenção violenta do Capitão-de-mar-e-guerra para encerrar a discussão[93].

---

[90] Ver v.225, E57, na tabela em apêndice, p. 245.

[91] Cf. SOUZA, 1986, p. 143.

[92] Ver, na tabela em apêndice, p. 238 e p. 241, E15 a E22.

[93] Ver pp. 239-240, E23 e E24.

Além disso, o agonismo caracteriza os versos que relatam, reiteradamente, a situação dos tripulantes famintos na nau semidestruída pela tempestade[94] e nas imagens da barca que mostram seu estado após a mesma, com velas esfarrapadas e remendadas (ver fig. 20A e 21A); na transfiguração do Gajeiro em diabo (fig. 30A e 31A); na resposta do Capitão aos tripulantes e ao diabo e em seu suicídio, realizado "sem mais conversa"[95]; e, finalmente, na aparição do anjo que o resgata das águas do mar (ver fig. 32A e 33A e fig. 34A e 35A).

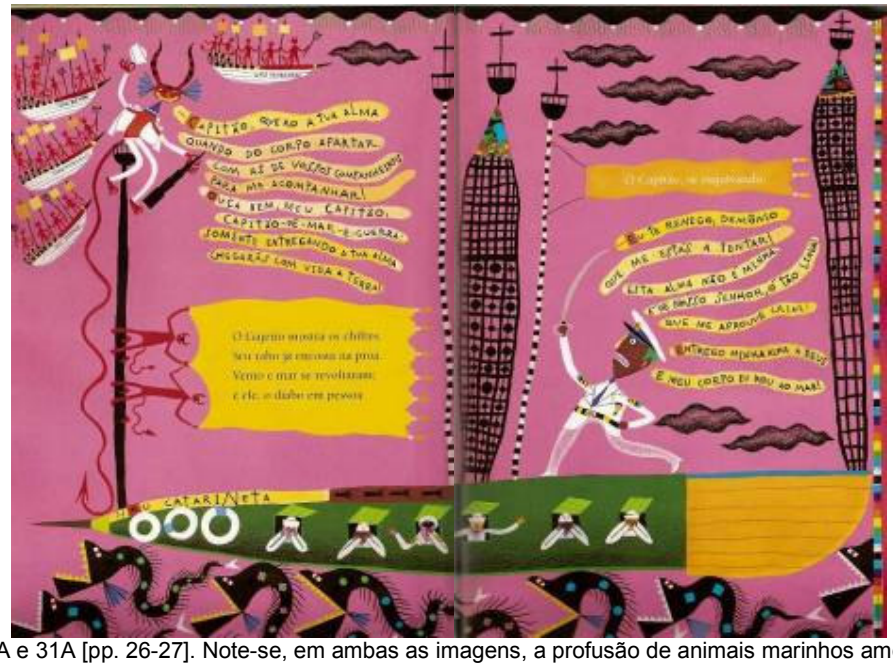


Figura 30A e 31A [pp. 26-27]. Note-se, em ambas as imagens, a profusão de animais marinhos ameaçadores reiterando o agonismo presente no texto verbal.

Na imagem apresentada anteriormente, é possível observar um aspecto do texto visual que ainda não foi verificado até então: as citações a motivos recorrentes da arte popular. As barcas que cercam o Gajeiro-diabo no momento de sua revelação, por exemplo, remetem às barcas de exus feitas por artistas populares brasileiros (fig. 55 e 56).

---

[94] Ver, na tabela em apêndice, p. 242, E36, E38 e E39. Note-se que a fome dos tripulantes é reiterada na narrativa, apresentando-se, também, como um índice de redundância.

[95] Especialmente no momento em que o Capitão empunha sua espada para se defender dos tripulantes, anunciando que prefere ser devorado por "ferozes peixes do mar" do que por seus subordinados (ver E43, p. 243) e nos versos em que renega o diabo (ver E 59, p. 246).

Figura 30C: detalhe [p. 26].

Figura 55: Anônimo. *Barco de exus*. s/d. Cerâmica. Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro, RJ.

Figura 56: Adriano J, de Souza. *Barca de Exu*. Séc. XX. Madeira e Metal. Coleção Particular, São Paulo (AGUILAR, 2000, p. 59).

As barcas que se contrapõem às naus infernais, por sua vez, remetem às barcas nas quais os devotos de orixás ligados à água (sincretizados com santos) realizam suas oferendas, também retratados por artistas populares (fig. 57).

Figura 35B: detalhe [p. 31].

Figura 34C: detalhe [p. 30]. Note-se o segundo anjo, da esquerda para a direita.

Figura 57: Cândido. *Barco de Iemanjá*. s/d. Barro cru. Bahia (KLINTOWITZ, 1987, P. 139).

Além disso, essas mesmas barcas são elementos recorrentes na tradição oral da Europa medieval, tendo sido aproveitados, por exemplo, por Gil Vicente, nos

autos das barcas[96]; que, diga-se de passagem, são compostos com o mesmo metro característico da poesia popular predominante em *Nau Catarineta*.

As citações presentes no texto visual da obra não se restringem, contudo, às manifestações da arte popular. Os anjinhos de pele negra que ocupam as páginas em que o Capitão é resgatado (fig. 34C), por exemplo, remetem ao anjo negro de Alfredo Volpi (fig. 58), pintor que, tal como o ilustrador de *Nau Catarineta*, reelabora os temas da arte popular em sua pintura.

Figura 58. Alfredo Volpi. *Anjo*. 1955-1960. Têmpera sobre tela. s/l (FOLHA DE SÃO PAULO, 2000,p. 37).

Compare-se, por exemplo, o barco de Volpi (fig. 59) e as barcas dos artistas *naïve* Vicente Ferreira e Paulo Gilvan Bezerril, que apresentam suas versões pictóricas da *Nau Catarineta* (fig. 60 e 61).

[96] A trilogia das barcas é composta por três autos (isso é, textos teatrais cuja estrutura remete às encenações populares da Europa medieval, nas quais predominam as alegorias e os quadros vivos): o *Auto da barca da Glória*, o *Auto da Barca do Inferno* e o *Auto da barca do Purgatório*.

Figura 59. Alfredo Volpi. *Barco com bandeirinhas e pássaros*. 1955. Têmpera sobre tela. MAC, São Paulo, SP.

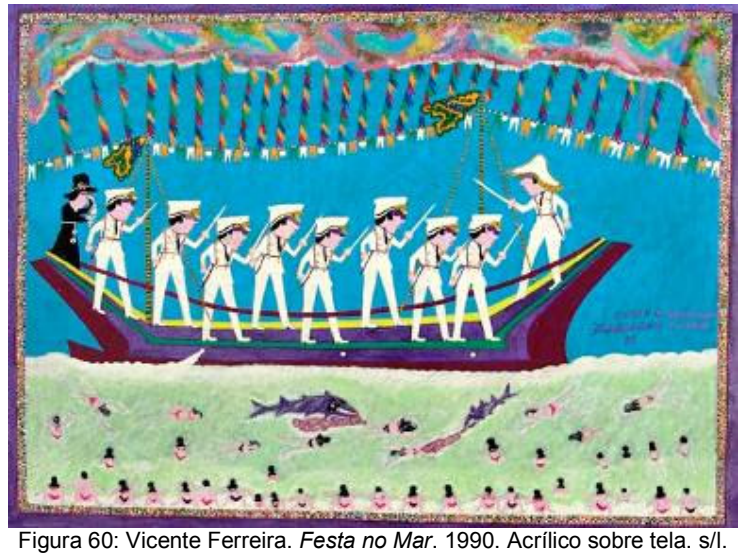


Figura 60: Vicente Ferreira. *Festa no Mar*. 1990. Acrílico sobre tela. s/l.

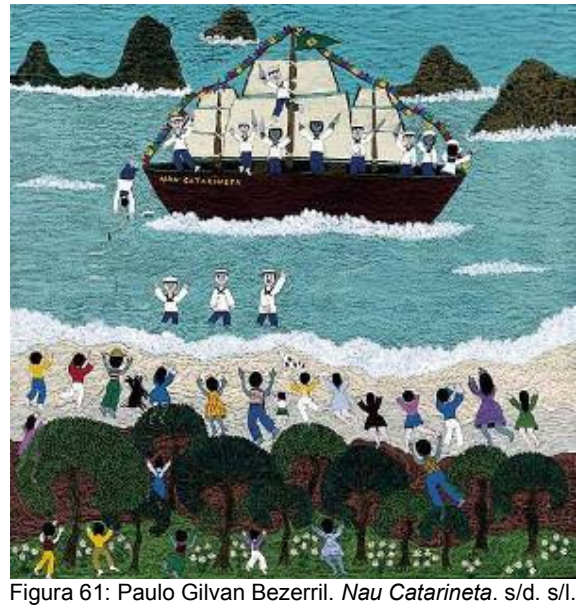


Figura 61: Paulo Gilvan Bezerril. *Nau Catarineta*. s/d. s/l.

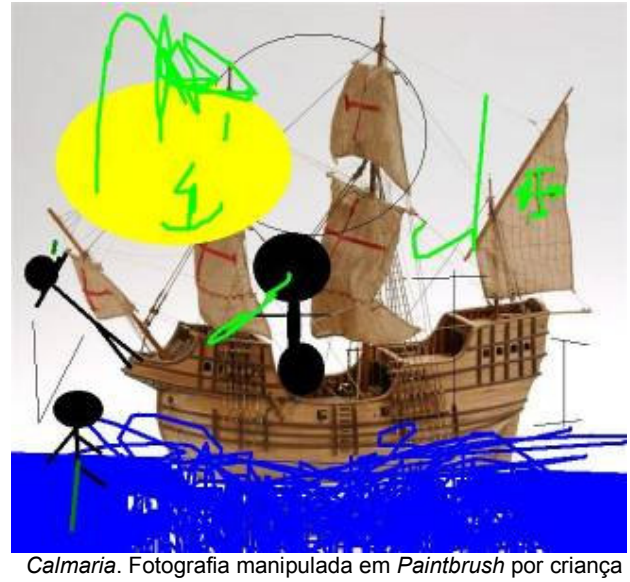
Em suma, a “barca de brinquedo” de Roger Mello carrega, em sua tripulação, a barca de Alfredo Volpi, a barca fauvista de Derain, a barca abstracionista de Kandinsky (fig. 62), e todas as barcas esculpidas ou pintadas por artistas populares brasileiros do meio urbano ou rural, conhecidos ou anônimos.

Figurra 62: Wassily Kandinsky. *Capricious*. 1950. Óleo sobre cartão. Museu Boymans-van Beuningen, Roterdan.

Ao se apropriar não apenas dos motivos e temas da tradição oral e da cultura popular européia e brasileira, mas das características estilísticas da oralidade, das artes primitivas e do primitivismo, ainda que em um texto literário (i.e., assumidamente pertencente ao mundo da palavra escrita) e com a intencionalidade na criação visual (característica dos artistas primitivistas) a *Nau Catarineta* de Mello incorpora, antes de tudo, um modo de ver o mundo. Esse modo de ver o mundo é incorporado não apenas através de referências temáticas ou iconográficas, mas também através de referências formais. Além disso, o diálogo que a obra estabelece com suas referências não se restringe às relações de semelhança ou equivalência da estrutura superficial, mas abrange a estrutura profunda de ambas as linguagens: por esse motivo, alcança a articulação entre o verbal e o visual e, em última análise, a organicidade e a polissemia (que leva a obra a possibilitar diferentes níveis de leitura para diferentes leitores).

A partir do momento em que coloca esse modo de ver o mundo ao alcance do leitor – sem idealizá-lo, julgá-lo ou se utilizar dele para incutir valores ou ideologias – a obra permite o acesso não apenas ao contexto da Europa medieval ou das cidades nordestinas nas quais as encenações das marujadas permanecem caracterizadas como uma festa popular, e não como uma mera atração turística; mas a todos os contextos espácio-temporais caracterizados por essa mesma cosmovisão. Cabe ao mediador de leitura auxiliar o jovem leitor a descobrir os mundos ocultos na obra, sem deixar de respeitar as suas possibilidades cognitivas. Como? É o que se verá no próximo capítulo.

5 CHEGANDO NO PORTO: considerações finais



Calmaria. Fotografia manipulada em *Paintbrush* por criança de 6 anos após a leitura de *Nau Catarineta.*

Buscou-se responder, através das leituras realizadas, às duas questões levantadas no início dessa dissertação, demonstrando que *Nau Catarineta* recupera uma narrativa que faz parte da tradição oral luso-brasileira tanto através do texto verbal quanto do texto visual; e que, em ambos os planos, o que impede que o didatismo se sobreponha à estética é, em primeiro lugar, o fato de que não se limita a mostrar ou explicar um determinado modo de ver o mundo ao leitor, mas, antes, permite ao leitor ingressar em um microcosmo que consiste, conforme já verificado, na soma de muitos mundos interligados por uma cosmovisão semelhante.

Além disso, os diálogos presentes na obra não se restringem às relações de complementaridade entre o texto verbal e o texto visual; tampouco ao aproveitamento e à reelaboração da temática da tradição oral do Romanceiro e das Marujadas e do estilo da oralidade ou das artes populares brasileiras e das artes primitivas/primitivistas de um modo geral; mas se estende ao diálogo entre os modos do discurso, uma vez que a obra apresenta, no texto visual e no verbal, um drama narrativo em versos. O drama é narrado por um narrador-personagem que é tornado visível através da ilustração; responsável por conduzir o leitor ao universo da encenação da *Nau Catarineta* e por comentar as ações e eventos apresentados no modo mimético tanto através do discurso direto, no texto verbal, quanto das ilustrações caracterizadas pela teatralidade. O discurso direto do narrador e dos

demais personagens é apresentado ao leitor através de versos com rimas e metro predominantemente fixo, nos quais a melodia e o ritmo não são gratuitos, mas semanticamente relevantes: além disso, a melodia e o ritmo não são constituídos exclusivamente no texto verbal, mas também no visual, especialmente através das repetições de cores e de elementos figurativos e dos recursos utilizados para obter a ilusão de movimento, conforme verificado nas leituras realizadas no capítulo anterior dessa dissertação.

Embora essas leituras não tenham pretendido esgotar os sentidos presentes em *Nau Catarineta* (se houvesse a possibilidade de esgotar os sentidos da obra, não se trataria de uma obra literária); tais leituras proporcionaram o contato com uma descrição do livro enquanto objeto portador de uma narrativa verbo-visual e a verificação de alguns dos diálogos estabelecidos nessa narrativa. Espera-se ter proporcionado ao mediador de leitura que está lendo esse trabalho uma experiência de leitura agradável; afinal, é difícil mediar a leitura de uma obra que não proporcione ao mediador uma experiência estética válida. Nesse sentido, as fronteiras entre a boa literatura infantil e a literatura em geral são difusas: um livro de qualidade é capaz de encantar igualmente crianças e adultos.

Uma vez tendo se apropriado de alguns dos sentidos presentes no livro e estando não apenas ciente dos interesses e da etapa de desenvolvimento cognitivo em que o jovem leitor está situado, mas também alerta quanto ao estádio de desenvolvimento de sua percepção estética, o professor (ou o mediador de leitura, de um modo geral) pode planejar estratégias de mediação de leitura adequadas a esse leitor. A seguir, serão apresentados alguns exemplos de estratégias de mediação de leitura que podem ser realizadas a fim de levar o jovem leitor a atualizar alguns dos sentidos presentes em *Nau Catarineta*. Esses exemplos não devem ser encarados como fórmulas, mas como propostas cuja aplicação será guiada pelas possibilidades, pela orientação metodológica, pela experiência e pelo bom senso do mediador de leitura. Tais propostas partem do princípio de que a tarefa do mediador está vinculada à educação dos sentidos e ao estímulo à capacidade de contemplação; e, conseqüentemente, do desenvolvimento do imaginário do leitor.

Uma vez que se observou, durante as duas leituras realizadas no decorrer desse estudo, que *Nau Catarineta* possibilita diversos níveis de leitura; optou-se por apresentar estratégias para dois grupos situados em diferentes etapas de desenvolvimento emocional, cognitivo e da percepção estética: um grupo de crianças em idade pré-escolar (ou no início do processo de alfabetização escolar) e um grupo de crianças em idade escolar, já alfabetizadas (que podem ser situadas entre o último ano das Séries Iniciais do Ensino Fundamental e os primeiros anos das Séries Finais).

As faixas de escolarização aqui discriminadas, no entanto, não se pretendem estanques: o que deve ser levado em conta, em primeiro lugar, é a maturidade do jovem leitor, seu nível de desenvolvimento cognitivo e de percepção estética e seus interesses, e não sua escolaridade ou sua idade. Nada impede que, com os devidos ajustes, essas estratégias sejam aplicadas a grupos de leitores adolescentes ou adultos não alfabetizados ou recém-alfabetizados que se encontrem em etapas de desenvolvimento da percepção estética correspondentes àquelas em que as crianças dessas duas faixas de escolarização se encontram.

É importante salientar que se está apresentando, aqui, grupos humanos hipotéticos; e que nada é mais preciso do que o olhar do mediador sobre as características e as necessidades do grupo com que está trabalhando. Por esse motivo, embora sejam propostas algumas atividades posteriores à leitura, não serão apresentadas, aqui, atividades de compreensão e interpretação: cada mediador se encarregará dessas atividades de acordo com as necessidades do seu grupo de leitores. Além disso, buscou-se apresentar propostas que sejam materialmente viáveis, ou seja, que não exijam recursos materiais dispendiosos ou inacessíveis: acredita-se que a qualidade da leitura não deve estar atrelada à disponibilidade econômica do mediador.

Essas estratégias de mediação de leitura resultam não apenas das leituras realizadas, mas também das considerações teóricas e históricas apresentadas no segundo capítulo dessa dissertação: espera-se que essas últimas tenham contribuído para a instrumentalização dos mediadores de leitura que pretendem trabalhar não apenas com a *Nau Catarineta*, mas com outros livros literários ilustrados para crianças que estabeleçam diálogos com a oralidade, os Primitivismos

e as artes primitivas (ou mesmo livros literários ilustrados que dialoguem com outros estilos da história da arte, contanto que o mediador busque investigar a história desses estilos).

Em um contexto de mediação de leitura voltado para leitores em idade pré-escolar ou no início do processo de alfabetização, que ainda se encontram no primeiro estádio de desenvolvimento da percepção estética, é possível realizar a leitura oral de *Nau Catarineta* precedida pela exploração livre das ilustrações. Ou seja, antes de começar a ler a narrativa, o mediador pode solicitar às crianças que observem as imagens das páginas de capa do livro e que se expressem oralmente, enumerando os elementos que estão vendo nas imagens e levantando hipóteses sobre a história que está sendo contada através das mesmas. A observação das imagens pode ser orientada por questões formuladas oralmente pelo mediador, tais como:

1. O que vocês estão vendo nessa página? Que figuras ou formas vocês podem ver? O que ou quem são? O que estão fazendo?
2. O que será que está acontecendo nessa página? Por que vocês acham que é isso que está acontecendo?
3. Quais as cores que mais aparecem nessa página?

Esse primeiro momento de exploração livre das imagens é importante para que o leitor não alfabetizado perceba-se capaz de "ler" a narrativa a partir das imagens: isso é possível porque as ilustrações de *Nau Catarineta* são elaboradas através de um modo de representação predominantemente simbólico (de acordo com os princípios do realismo esquemático), no qual as imagens "escrevem". Ao ler a narrativa exclusivamente através das imagens, o leitor não alfabetizado tem a oportunidade de experenciar os primeiros caminhos de leitura da humanidade.

A seguir, o mediador pode ler oralmente para o grupo o título da obra e o nome do autor[97]. Após conhecerem o título da obra, os leitores podem ser

---

[97] Além do nome da editora, ou seja, do lugar onde os livros são copiados para que existam vários iguais e para que cada um possa comprar o seu volume ou pegá-lo emprestado na biblioteca. A observação do nome da editora é uma etapa importante no processo de letramento: a valorização da oralidade e a valorização da cultura escrita não são processos excludentes.

convidados a responder mais uma vez a algumas das questões propostas anteriormente e a observar livremente as imagens do miolo do livro. Nessa etapa, é interessante permitir às crianças um contato corporal com o livro: deixá-las segurar o livro nas mãos, virar as páginas aleatoriamente, apontar com o dedo os detalhes que desejam mostrar aos demais.

O ideal é que cada leitor tenha em mãos o seu exemplar do livro durante essa etapa de leitura, ou, ao menos, que haja um livro para cada dupla de leitores. Mesmo em situações nas quais o mediador dispõe de apenas um exemplar do livro para um grupo com um grande número de crianças (o que é comum nas situações de mediação de leitura realizadas no contexto escolar, especialmente em escolas da rede pública), é possível permitir que o livro circule de mão em mão entre os jovens leitores[98]. Além disso, é interessante para o mediador ouvir as hipóteses de narrativa levantadas pelas crianças a partir da observação das imagens, mesmo que essas hipóteses pareçam-lhe incoerentes: o que importa nessa etapa da leitura não é mostrar, mas deixar ver.

O ato de deixar ver não é gratuito, mas está diretamente associado ao respeito à visão e ao pensamento sincrético característicos dessa etapa do desenvolvimento. As hipóteses aparentemente incoerentes, criadas a partir de associações livres com as experiências prévias, além de proporcionar uma fruição mais intensa das imagens às crianças que se encontram nessa etapa do desenvolvimento da percepção estética, apresentam ao mediador um retrato da ação da memória individual de cada um desses componentes ativada pela experiência de leitura visual. Ao oportunizar e valorizar a expressão oral dessas hipóteses de leitura, o mediador está mostrando aos leitores, de um modo concreto, que a memória deve ser valorizada: não se pode exigir do leitor o respeito à memória em seu sentido mais amplo (isto é, à memória cultural) sem antes demonstrar respeito a sua memória pessoal.

---

[98] O que pode ser uma ação educativa válida no sentido de proporcionar ao grupo a socialização de um produto cultural, levando os pequenos leitores a perceber que o livro pode não ser seu, mas a leitura é sua. É algo interessante para aprender em uma etapa na qual a criança começa a abandonar, aos poucos, a visão de mundo egocêntrica dos primeiros anos de vida.

Após o primeiro contato com o livro, o mediador pode dar início à leitura oral dos versos. Essa leitura pode ser realizada de várias maneiras distintas; e pode ser realizada mais de uma vez, caso o grupo demonstre interesse. Considerando-se que, nessa etapa do desenvolvimento, o prazer da audição de uma história está diretamente vinculado à repetição[99], é provável que o grupo demonstre interesse em ouvir a história mais de uma vez (ainda que, devido à extensão da narrativa verbal, a leitura oral possa vir a ser realizada em dois encontros distintos).

Uma das dinâmicas possíveis para a leitura oral é realizá-la concomitantemente à observação das imagens: o mediador pode ler os versos de cada página e, ao mesmo tempo, mostrar as imagens de cada página ao grupo em seu exemplar do livro. O prazer de rever as imagens já observadas, dessa vez contextualizadas através da audição do texto verbal, está vinculado não apenas ao prazer pela repetição característico dessa etapa do desenvolvimento, mas também ao próprio prazer decorrente do reconhecimento (já apontado, há muito, por Aristóteles), que leva o ser humano a ouvir e a ler narrativas desde que o mundo é mundo.

Outra dinâmica possível é realizar a leitura oral solicitando aos leitores que acompanhem o ritmo da narrativa com palmas ou movimentos corporais: o metro e a acentuação da maior parte dos versos permitem tanto o acompanhamento com palmas nas sílabas tônicas (em geral, a terceira e a última) quanto o acompanhamento com os movimentos característicos das encenações dessa dança dramática, na qual os “marujos” mimetizam o balanço do mar movendo o corpo de um lado a outro. A experimentação da leitura em um nível sensorial possibilita à criança “ler a obra com o corpo”, vivenciando o ritmo e a melodia e assimilando os sentidos ali presentes de um modo concreto.

Após a leitura, o mediador pode realizar uma atividade dirigida de observação das ilustrações do livro, propondo questões de associação livre. A cada página,

---

[99] As crianças nessa faixa de escolarização ainda estão na fase do “conta de novo” (conhecida por todos os educadores seja no contexto doméstico, seja no escolar), na qual a mesma narrativa é ouvida repetidamente até que seu conteúdo simbólico seja satisfatoriamente assimilado pelo ouvinte.

pode ser proposta ao grupo uma forma distinta de associação, através de uma das questões abaixo:

1. Se essa imagem fosse uma música, que música seria?
2. Se a imagens dessas páginas fosse uma comida, que comida seria?
3. Se essa figura fosse um perfume, que perfume seria?
4. Essa imagem deixa vocês tristes ou alegres? Por quê?
5. Essa imagem deixa vocês com medo ou tranqüilos? Por quê?

As associações sinestésicas aqui propostas podem ser um meio de estimular a memória individual dos leitores de uma maneira pré-consciente, ou seja, através da percepção sensorial: novamente, tais associações são importantes para a valorização e o desenvolvimento da visão sincrética da criança; além de possibilitarem o acesso à memória pessoal e sensorial.

Além dessas associações sinestésicas, é possível realizar atividades de associação livre mostrando outras pinturas que se relacionam temática, icônica ou formalmente com as imagens da obra; explicando ao grupo quem criou cada uma das obras mostradas e há quanto tempo essas obras existem[100] (sugere-se, aqui, as figuras reproduzidas nos anexos A e B, mas a escolha das pinturas deve ficar a critério do mediador de leitura). As formas geométricas e as cores interessam particularmente à criança que se encontra nessa etapa de desenvolvimento: assim, as associações formais desses elementos provavelmente serão mais proveitosas para essas crianças.

Outra possibilidade é a de mostrar aos pequenos leitores versões musicais do romance, tais como a recriação do Romance da nau Catarineta elaborada por Ariano Suassuna e executada por Antonio Nóbrega, com arranjo desse músico e de

---

[100] A noção de tempo pode ser apresentada ao grupo através de referências situacionais, tais como “no tempo em que não existia televisão”, ou “quando a avó de vocês era criança”, etc. O fato de que a criança não leva em consideração que os quadros e os livros são criados por uma determinada pessoa não impede que o mediador leve até a criança essa informação: ao contrário, essa é justamente sua tarefa.

Antônio José Madureira[101]. Essas atividades possibilitam às crianças a compreensão de que uma história pode ser contada de diferentes maneiras; e de que as histórias e os desenhos não vêm do nada, mas de outras histórias e de outros desenhos do passado: em outras palavras, possibilitam a compreensão concreta dos conceitos de dialogismo e de intertextualidade (ou intervisualidade).

Além disso, podem ser realizadas outras atividades posteriores à leitura, tais como:

1. Proposta de releitura das ilustrações da obra, na qual as crianças poderão expressar graficamente suas impressões de leitura através de técnicas de pintura, desenho ou colagem de formas geométricas em papel (essas figuras podem ser recortadas em revistas ou jornais usados, por exemplo).

2. Proposta de dramatização da encenação apresentada no livro, com direito a criação de cenário e figurinos (a nau Catarineta e os trajes dos marinheiros podem ser confeccionados até mesmo em folhas de jornal). O importante não é a mera reprodução da narrativa (nem tampouco a criação de um espetáculo), mas a realização de um jogo dramático que permita a concretização e a socialização da experiência de leitura.

Para leitores em idade escolar, já alfabetizados (isto é, entre o último ano das Séries Iniciais do Ensino Fundamental e os primeiros anos das Séries Finais), a leitura da obra pode ser realizada individualmente. No entanto, a leitura oral dos versos não precisa ser, necessariamente, dispensada: afinal, a percepção do ritmo e da melodia desses versos é aguçada através da audição da história. Em um primeiro momento, os leitores podem ser convidados a ouvir a narrativa sem observar as imagens, a fim de imaginar a história apresentada através dos versos e de perceber a sonoridade dos mesmos. Em seguida, podem observar as imagens da obra e realizar as mesmas atividades de associação livre propostas para crianças mais jovens, através das questões:

1. Se essa imagem fosse uma música, que música seria?
2. Se a imagens dessas páginas fosse uma comida, que comida seria?

[101] Ver NÓBREGA, 2002, faixa 5. Disponível para áudio em: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI03756.

3. Se essa figura fosse um perfume, que perfume seria?
4. Essa imagem deixa vocês tristes ou alegres? Por quê?
5. Essa imagem deixa vocês com medo ou tranqüilos? Por quê?

Para as crianças alfabetizadas, é possível solicitar o registro escrito ou gráfico das questões apresentadas acima, a fim de que a criança organize suas percepções acerca das imagens da obra. Caso isso seja compatível com o perfil do grupo (isto é, que se trate de um grupo de crianças que costumam conviver entre si, tal como colegas de escola), esses registros escritos ou gráficos podem ser socializados: a troca de impressões entre os jovens leitores permite a ampliação de suas primeiras percepções de leitura. Mais uma vez, essas percepções, fundamentadas nas experiências prévias de vida e de leitura dos jovens leitores, não podem deixar de ser valorizadas pelo mediador como um retrato da memória pessoal de cada um desses leitores.

A seguir, é possível partir para o momento de leitura individual, na qual cada um dos leitores poderá ler de acordo com suas necessidades pessoais e seu ritmo de leitura (visual e verbal). Esse momento é importante justamente por permitir o contato entre o indivíduo e o livro (e entre o indivíduo e o indivíduo, ou seja, suas projeções, identificações e associações desencadeadas pela experiência de leitura). No entanto, essa leitura individual não pode deixar de ser seguida pelo compartilhamento, em grupo, das impressões de leitura individuais: ao comparar suas impressões com as dos demais, cada um pode tanto confirmar hipóteses de compreensão (e de interpretação) quanto reformular essas mesmas hipóteses[102].

Após essa leitura individual compartilhada, o mediador pode realizar, junto com o grupo, uma leitura verbal e visual dirigida, mostrando o livro página a página, lendo os versos correspondentes a cada página e apontando para as características estilísticas e formais do livro. O olhar e a audição do leitor podem ser conduzidos através de questões como:

---

[102] Oportunizar a reformulação de hipóteses é fundamental para o desenvolvimento da abstração e, por extensão, do pensamento científico. Nessa etapa do desenvolvimento cognitivo a criança está abandonando gradativamente o pensamento concreto e dando início aos processos de abstração (de acordo com o modelo da psicogênese piagetiana).

1. Que cores predominam nessa imagem?
2. Que formas e cores se repetem nessa ilustração?
3. Que sons se repetem nessas páginas?
4. Que personagens vocês podem identificar aqui? Em que posição esses personagens estão? O que eles parecem estar fazendo? O que eles parecem estar sentindo? Isso aparece nos versos? Como?
5. Quem conta a história?
6. Os personagens parecem seres humanos ou bonecos? Por quê? Vocês já viram esses personagens antes? Onde, por exemplo?
7. E as outras figuras (como os peixes, por exemplo)? Vocês já viram esses peixes antes ou podem identificar que peixes são esses? Como?
8. Em que cenário a história começa a ser contada? E depois, quais são os cenários?
9. Como é o fundo das imagens? Por que vocês acham que esse fundo é assim? Que sensação esse fundo transmite para vocês?
10. As páginas são emolduradas? De que maneira? Em que cores? Por quê?
11. Quais os elementos que vocês podem observar no cenário? Como eles são? Por que vocês acham que esses elementos estão ali? Que sensação esse cenário transmite? Essa sensação também é transmitida pelos versos? Como?
12. Em que tempo essa história é situada? Como é possível identificar esse período?

Nesse momento, já não se trata apenas de deixar ver, mas sim de mostrar. Uma vez que nessa etapa do desenvolvimento da percepção estética a criança tende a se concentrar no tema (ou, caso já esteja a caminho do próximo estádio, na expressão), é importante chamar sua atenção para os elementos formais sem deixar de lado os elementos temáticos ou de valorizar as impressões do grupo acerca da expressão. Ao mesmo tempo, é possível mostrar que essa expressão resulta da utilização de determinados recursos expressivos: a identificação de tais recursos permite aos leitores a compreensão concreta da intencionalidade da criação artística. É necessário esclarecer que essa leitura orientada não substitui a realização de questões ou atividades de compreensão e interpretação (especialmente em se tratando de uma mediação de leitura realizada no contexto

escolar). Ao mesmo tempo, a realização de tais atividades não impede que sejam propostas outras atividades posteriores à leitura, tais como as que serão apresentadas a seguir:

1. Proposta de produção de texto (ou narrativa gráfica) a partir de uma das hipóteses formuladas pelo mediador:

a. O que aconteceria se a mulher da página de guarda anterior conseguisse convencer o homem da página de guarda posterior a não embarcar na nau?

b. O que aconteceria se o Capitão aceitasse a proposta do Gajeiro-diabo?

c. O que aconteceria se essa história fosse contada por outro marinheiro (o Gajeiro, Vassoura, o Reverendo, etc.)?

Nessa atividade, os leitores podem não apenas experenciar o processo de criação ficcional (o que, por si só, já seria válido), mas também compreender que uma narrativa é elaborada a partir de possibilidades; e que a história contada em um livro não encerra em suas últimas páginas, mas pode ter continuidade no imaginário do leitor.

2. Leitura do texto explicativo situado no final do livro, no qual são apresentadas referências a variantes e versões da *Nau Catarineta*, seguida de pesquisa das variantes e versões apontadas pelo autor nesse texto (ou de outras); realizada pelos jovens leitores. As variantes ou versões levantadas pelos leitores podem ser apresentadas para o grande grupo. Caso o grupo não tenha condições de realizar essa pesquisa, o mediador pode apresentar algumas dessas variantes (tais como as apresentadas nos anexos C a E).

3. Criar uma canção (em duplas ou em pequenos grupos), musicando algumas estrofes da narrativa. Apresentar a canção ao grande grupo (com ou sem o acompanhamento de instrumentos). Se o grupo demonstrar interesse em executar as canções criadas com acompanhamento instrumental, os instrumentos podem ser confeccionados pelas crianças. Caso o mediador perceba que o interesse pela elaboração dessa versão musical é realmente grande, pode ser proposta a

realização de uma pesquisa a respeito dos instrumentos utilizados nas encenações populares das marujadas.

4. Se o grupo demonstrar interesse pelo contexto histórico das grandes navegações, pode ser realizada uma pesquisa acerca desse contexto: afinal, o paradoxo apresentado em *Nau Catarineta* entre uma história situada no período da expansão colonial e o aproveitamento da arte daqueles considerados primitivos pelos europeus (ou mesmo a postura primitivista, que pressupõe o questionamento dos valores da "civilização" européia), é extremamente relevante para a compreensão da obra, uma vez que é um dos elementos responsáveis por torná-la polifônica.

Através da abertura para a leitura de outros livros, filmes ou canções que tratem desse mesmo contexto, o jovem leitor poderá estabelecer diálogos com a obra em um plano extratextual. Podem ser apresentadas ao grupo, por exemplo, as canções presentes no livro-disco *Pindorama* (2003), de Luiz Tatit e Sandra Peres: na canção homônima, o "descobrimento" do Brasil é apresentado ao leitor a partir do ponto de vista de uma criança portuguesa e de uma criança indígena, cada uma com os sotaques e os instrumentos característicos de sua nação; e é mediado por uma narradora que incentiva a união dos dois ritmos, mostrando didaticamente ao jovem leitor que nossa cultura é a soma de dois passados.

Há que se considerar, mais uma vez, que as propostas de estratégias de leitura levantadas aqui são apenas contribuições: acredita-se que tanto os pressupostos teóricos quanto as leituras desenvolvidas ao longo dessa dissertação tenham ajudado a proporcionar ao mediador *insights* para desenvolver suas próprias estratégias de leitura desse livro e de outros; com grupos de diferentes faixas etárias e de escolarização. Espera-se ter apontado caminhos para que os professores e mediadores de leitura possam dar continuidade a seus estudos acerca do livro literário ilustrado para crianças e das relações dialógicas nele presentes; a fim de que, diante de outras obras, identifiquem as relações entre o texto verbal e o visual e entre as escolhas estilísticas realizadas em ambos os planos. Além disso, espera-se ter contribuído, ainda que de um modo singelo, para a educação do olhar desses mediadores: afinal, a educação do olhar do leitor passa pela educação do olhar do mediador. Acima de tudo, espera-se que os leitores dessa dissertação se aventurem

a seguir o chamado do final de *Nau Catarineta*, partindo rumo a novas leituras dessa obra e de outras (MELLO, 2005, [p. 35]):

> Todos filhos da fortuna
> que quiserem se embarcar.
> a catraia está no porto,
> a maré está baixa-mar.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento*: arte popular. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

_____. *Mostra do redescobrimento*: arte moderna. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. (vol. I). São Paulo: Martins, 1959.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: *Obras completas do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*: manifestos, teses de concursos e ensaios (vol. IV). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottman e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARROYO, Leonardo. Os Ilustradores. In: *Literatura infantil brasileira*: ensaio de preliminares para a sua história e suas fontes. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1968, pp. 223-224.

AZEVEDO, Ricardo. Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?*: com a palavra o escritor. São Paulo: DCL, 2005, pp. 25-46.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (Biblioteca Universal).

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BECKS-MALORNY, Ulrike. *Wassily Kandinsky*: 1866-1944: the journey to abstraction. Londres: Taschen, 1994.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BRAGA, Teófilo. *Cantos populares do arquipélago açoriano*. Ponta delgada: Universidade dos Açores, 1982, pp. 285-297.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*: antecedentes da semana de arte moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978

CAMARGO, Luis Hellmeister de. *Encurtando o caminho entre texto e ilustração*: homenagem a Ângela Lago. Tese (Doutorado em Teoria e História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

_____. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995 (Apoio).

_____. *Poesia infantil e ilustração*: estudo sobre *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros). In: *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1980 (Biblioteca universitária, 49).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2002, pp. 416-418.

CERVENY, Alex; PERES, Sandra; TATIT, Luis. *Pindorama*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*, RJ, vol. 8, n. 16, 1995, pp. 179-192. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf. Acesso em 10 de novembro de 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Allain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1998.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Tradução de Eduardo Fonseca. São Paulo: Hemus, 1994.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e Histórica pelo Brasil*. Fac-símile da Edição Príncipe. Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa da Universidade Estadual de São Paulo (USP). São Paulo, SP, 2007. Disponível em: http://www.bibvirt.futuro.usp.br/imagens/pranchas_de_debret. Acesso em 11 de novembro de 2007.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística. Tradução de: Luís Corção. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FERRER, Eulálio. *Los lenguajes del color*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

GALERIA ALBRIGHT-KNOX. Acervo eletrônico. Buffalo, NY, 2007. Disponível em: http://www.albrightknox.org/ArtStart/ASimagesA-I.html. Acesso em 11 de novembro de 2007.

GALERIA DE ARTE NAÏF DO SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DE SÃO PAULO (SESC/SP). Acervo eletrônico. São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.sescsp.com.br/sesc/galeria/naif/lista.htm. Acesso em 11 de novembro de 2007.

GALERIA LELONG. Acervo eletrônico. Nova York, 2007. Disponível em: http://www.artnet.com/net/galleries/gallery_home.aspx. Acesso em 10 de novembro de 2007.

GALERIA TATE MODERN. Acervo eletrônico. Londres, 2007. Disponível em: http://www.tate.org.uk/. Acesso em 11 de novembro de 2007.

GARDNER, Howard. As concepções (e as concepções errôneas) que as crianças têm das artes. In: *Arte, mente e cérebro*: uma abordagem cognitiva da criatividade. Tradução de Sandra Costa. Porto Alegre: Artmed, 1999, pp. 97-101.

GARRET, Almeida. A Nau Cathrineta. In: *Romanceiro I*: romances de tradição oral. Porto: Simões Lopes, 1949. pp. 215-220.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GOLDWATER, Robert. *Primitivism in modern art*. Cambridge: Belknap, 1986.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. (vol. I). Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

JANSON, Antony F.; JANSON, H. W. *Iniciação à história da arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JOLLES, André. *Formas simples*: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

KLINTOWITZ, Jacob. *Mitos brasileiros*. São Paulo: Rhodia, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Le texte du roman*: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. Paris : Mouton, 1976.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*: história e histórias. São Paulo: Ática, 2004. (Fundamentos).

LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LOWENFELD, Viktor. *A criança e sua arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

LURIA, A.; VYGOTSKY, Lev S. *Estudos sobre a história do comportamento*: o macaco, o primitivo e a criança. Tradução de L. Lourenço de Oliveira. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

MEIRELLES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MELLO, Roger. *Nau Catarineta*. Rio de Janeiro, Manati, 2005.

MIRZOEFF, Nicholas. The subject of visual culture. In: *The visual culture reader*. London: Routledge, 1998, pp. 3-23.

MUSEU CASA DO PONTAL. Acervo eletrônico de arte popular brasileira. Rio de Janeiro, RJ, 2007. Disponível em: http://www.popular.art.br/. Acesso em 10 de novembro de 2007.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (MAC). Acervo eletrônico. São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.mac.usp.br/. Acesso em 10 de novembro de 2007.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP). Acervo eletrônico. São Paulo, 2007. Disponível em: http://masp.uol.com.br/colecao/. Acesso em 10 de novembro de 2007.

MUSEU DE ARTE LATINO-AMERICANO DE BUENOS AIRES (MALBA). Acervo Eletrônico. Buenos Aires, 2007. Disponível em: http://www.malba.org.ar/web/lacoleccion.php. Acesso em 10 de novembro de 2007.

MUSEU DE ARTE METROPOLITANO DE NOVA YORK. Acervo eletrônico. Nova York, 2007. Disponível em: http://www.metmuseum.org/works_of_art/. Acesso em 11 de novembro de 2007.

MUSEU DE ARTE MODERNA ALUÍSIO MAGALHÃES (MAMAM). Gilvan Samico: o outro lado do rio: catálogo eletrônico. Disponível em:

http://www.mamam.art.br/mam_exposicoes/samico.htm#. Acesso em 11 de novembro de 2007.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK (MoMA). Acervo eletrônico. Nova York, 2007. Disponível em: http://www.moma.org/collection/search.php. Acesso em 10 de novembro de 2007.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM). Acervo eletrônico. São Paulo, SP, 2007. Disponível em: http://www.mam.org.br/. Acesso em 10 de novembro de 2007.

MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL DE VIENA. Acervo eletrônico. Viena, AU, 2007. Disponível em: http://www.nhm-wien.ac.at/. Acesso em 11 de novembro de 2007.

MUSEU GUGGENHEIM. Acervo eletrônico. Nova York, 2007. Disponível em: http://www.guggenheimcollection.org/index.html. Acesso em 10 de novembro de 2007.

MUSEU OSCAR NIEMEYER (MON). Francisco Brennand: catálogo eletrônico. Curitba, PR, 2007. Disponível em: http://www.pr.gov.br/mon/exposicoes/brennand_fotos.htm. Acesso em 11 de novembro de 2007.

MUSEU REAL DE BELAS ARTES DA DINAMARCA. Acervo eletrônico. Copenhagen, 2007. Disponível em: http://www.smk.dk/smk.nsf/. Acesso em 10 de novembro de 2007.

MUSEU ULSTER. Belfast, Irlanda do Norte, 2007. Acervo eletrônico. Disponível em: http://www.ulstermuseum.org.uk/. Acesso em 10 de novembro de 2007.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *How picturebooks work*. Londres: Routledge, 2006.

MADUREIRA, Antônio José; NÓBREGA, Antonio; SUASSUNA, Ariano. Nau Catarineta. Intérprete: Antônio Nóbrega. In: NÓBREGA, Antonio. *Lunário Perpétuo*. s/l: Brincante Produções Artísticas, p2002. 1 CD. Faixa 5 (6min 52s).

NODELMAN, Perry. *Words about pictures*: the narrative art of children's picture books. Athens, GE: University of Georgia, 1998.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

PARSONS, Michael J. *Compreender a arte*: uma abordagem à Experiência Estética do Ponto de vista do Desenvolvimento Cognitivo. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa/Portugal: Presença, 1992.

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança*: imitação, jogo e sonho; imagem e representação. Tradução de Álvaro Cabral e Christiano Moreira Oiticica. Rio de Janeiro: LTC, 1990.

_____. *A linguagem e o pensamento da criança.* Tradução de Maunel Campos. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*. Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte: Francisco Alves, 1911.

PRICE, Sally. *A arte primitiva em centros civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

PROJETO PORTINARI. Acervo eletrônico do pintor Candido Portinari. Disponível em: http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/index.htm. Acesso em 10 de novembro de 2007.

RHODES, Colin. *Primitivism and modern art*. London: Thames and Hudson, 1994.

ROMERO, Sílvio. A nau Catarineta. In: *Cantos populares do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, pp.102-108.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de Santa Cruz*: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974.

USPENSKY, Boris. *A Poetics of composition*: the structure of the artistic text and typology of a compositional form. Berkeley: University of California, 1973.

VYGOTSKY, Lev S. *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal, 2003 (Básica de Bolsillo, 87).

WERNECK, Regina Yolanda. O problema da ilustração no livro infantil. In: KHÉDE, Sônia Salomão (Org.). *Literatura infanto-juvenil*: um gênero polêmico. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, pp. 147-154 (Novas Perspectivas, 18).

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40*: o Grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel/ EDUSP, 1991.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1998 (Teses, 1).

_____. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de janeiro: Objetiva, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a "literatura" medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: HUCITEC/ EDUC, 1997.

APÊNDICE

TABELA 1: ÍNDICES DE ORALIDADE NO TEXTO VERBAL DE *NAU CATARINETA*

Estrofe (E) Verso (v.)	TEXTO VERBAL	ÍNDICES DE ORALIDADE
E1 v. 1-4 p. guarda	MARINHEIRO, NÃO EMBARQUES QUE EU TE QUERO SUSTENTAR. COM A PONTA DA MINHA AGULHA, COM O FUNDO DO MEU DEDAL.	Redundância/Formulismo: repetição de palavras (anáfora nos v. 3 e 4) e de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo (redondilha maior, rimas cruzadas apenas nos versos pares e versos acentuados na terceira e na sétima sílaba. Agregação/ Adição: enumeração ("COM A PONTA DA MINHA AGULHA,/ COM O FUNDO DO MEU DEDAL.")
p. [3]	TRIPULAÇÃO DA NAU CATARINETA Piloto Reverendo Tenente Contramestre Ração, o cozinheiro Vassoura, o cozinheiro do navio Capitão-de-mar-e-guerra ou Capitão-general Calafate Mestre ou Patrão Gajeiro	
E2 v. 5-8 p. [4]	Entremos nesta nobre casa com estas vozes descansadas. Louvores viemos dar ao senhor dono da casa.	Teatralidade/ Empatia: exortação ao público / verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: paralelismo e repetição de expressões/ quadra com metro fixo.

E3 v. 9-12 p. [4]	Nossa barca e os marinheiros navegando pela rua. Os marujos vão em linha E o fandango continua.	Teatralidade/ Empatia: verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Agregação/ Adição: orações coordenadas.
E4 v. 13-16 p. [4]	Ando roto, esfarrapado, mas hoje sou almirante desta barca de brinquedo amarrada num barbante.	Teatralidade/ Empatia: verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Agregação/ Adição: orações coordenadas.
E5 v. 17-20 p. [4]	Aqui hoje sou marujo com pandeiro e espadim. Minha nau é de brinquedo, Ninguém tenha dó de mim.	Teatralidade/ Empatia: exortação ao público / verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: paralelismo e repetição de expressões / repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Agregação/ Adição: enumeração (v. 18).
p. [7]	CHEGANÇA	
E6 v. 21-24 p. [7]	Lá vem a nau Catarineta que tem muito o que contar. Ouçam agora, senhores, uma história de pasmar.	Teatralidade/ Empatia: exortação ao público/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo.

E7 v. 25-28 p. [8]	Esta nau é de Lisboa, de Lisboa é esta barca. Nela afronto tempestade para ver nosso monarca.	Teatralidade/ Empatia: verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: paralelismo e repetição de expressões (pleonasmo: "Esta nau é de Lisboa/ de Lisboa é esta barca")/ repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo.
E8 v. 29- 32 p. [9]	Esta nau Catarineta não sei se vinha da Espanha. Sei que veio a todo pano, trouxe riqueza tamanha.	Teatralidade/ Empatia: uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: paralelismo e repetição de expressões/ repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Agregação/ Adição: orações coordenadas.
E9 v. 33-36 p. [9]	Não sei se vinha de Olinda, ou da cidade de Goa. Tapetes e cravos-da-índia para levar a Lisboa.	Teatralidade/ Empatia: uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: paralelismo e repetição de expressões/ repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Agregação/ Adição: orações coordenadas (v. 33 e 34).
E10 v. 37-40 p. [9]	TRAGO UM RAMINHO DE FLORES PARA ADORNAR MEUS AMORES, CATURRITAS DE SERGIPE, PERIQUITOS DOS AÇORES.	Teatralidade/ Empatia: uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas no primeiro verso e nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Agregação/ Adição: enumeração (v. 37a 40)
p. [10]	TEMPESTADE	

E11 v. 41-44 p. [10]	Ouçam agora, senhores, que eu vou contar a tormenta que enfrentamos nas ondas do mar!	Teatralidade/ Empatia: exortação ao público/ verbos factivos (“ouçam”, “contar”)/ uso da primeira pessoa do singular e do plural Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)
E12 v. 45-48 p. [11]	Lá na linha do equador armou-se uma ventania prometendo tempestade como há muito não se via.	Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo.
E13 v. 49-52 p. [11]	– OH, QUE AGUACEIRO QUE SE FORMA LÁ NO MAR! ACODE, MEU COMANDANTE, QUE A NAU VAI SE ARRASAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo / verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares) Agonismo: anúncio da tempestade e descrição de seu possível efeito (“a nau vai se arrasar”, v. 52)
E14 v. 53 p. [12]	– TEMPESTADE! AI, JESUS! AI, AI, AI!	Teatralidade/ Empatia: diálogo Situacionalidade/ Cotidianidade: uso de frases feitas e lugares-comuns. Agonismo: anúncio da tempestade
E15 v. 54-57 p. [12]	– SENHOR CONTRAMESTRE, EU VENHO LHE AVISAR: OLHE A NOSSA NAU VIRANDO COM RISCO DE NAUFRAGAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo / verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ verbos factivos (“avisar”)/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares). Note-se que, aqui, as rimas da quadra anterior são repetidas, reiterando o sentido do anúncio da tempestade. Agonismo: discussão entre os

		tripulantes/ descrição da tempestade ("olha a nossa nau virando/ com risco de naufragar", v. 56-57)
E16 v. 58-61 p. [12]	– SENHOR PILOTO, ONDE ESTÃO OS SEUS SENTIDOS? POR CAUSA DE SUA CACHAÇA ESTAMOS TODOS PERDIDOS!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares) Agonismo: discussão entre os tripulantes.
E17 v. 62-65 p. [12]	– SENHOR CONTRAMESTRE, DEIXE DE SER ARENGUEIRO! EU BEBO MINHA CACHAÇA MAS NÃO É COM SEU DINHEIRO!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ uso da primeira pessoa do singular Situacionalidade/ Cotidianidade: frases feitas e lugares-comuns ("EU BEBO MINHA CACHAÇA/ MAS NÃO É COM SEU DINHEIRO") Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares) Agonismo: discussão entre os tripulantes
E18 v. 66-69 p. [13]	– SENHOR PILOTO, DEIXE DE TANTO BEBER! AS ÁGUAS DO MAR SÃO FORTES, VEJO TUDO ESCURECER!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de repetição de expressões ("as águas do mar são fortes", v. 68 e v. 80, E21) e sons (rimas externas nos versos pares)

		Agonismo: discussão entre os tripulantes/ descrição da tempestade
E19 v. 70-73 p. [13]	– SENHOR PATRÃO, AQUI NÃO PODE MANDAR. MANDO EU, QUE SOU TENENTE, COM ORDEM DO GENERAL!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares) Agonismo: discussão entre os tripulantes.
E20 v. 74-77 p. [13]	– MANDO EU, POSSO MANDAR COM ORDEM DO CAPITÃO! MANDO EM TODA MARUJADA DENTRO DESSA EMBARCAÇÃO!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de palavras (“mando”, nos versos 74 e 76) e sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo Agonismo: discussão entre os tripulantes.
E21 v. 78-81 p. [13]	– Ô, CALAFATE, CALAFETA ESTE NAVIO! AS ÁGUAS DO MAR SÃO FORTES, NÃO SÃO COMO ÁGUAS DE RIO!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio Situacionalidade/ Cotidianidade: comparação com elemento concreto (“AS ÁGUAS DO MAR SÃO FORTES,/NÃO SÃO COMO ÁGUAS DE RIO”) Redundância/Formulismo: repetição de expressões (“as águas do mar são fortes”, v. 80 e v. 68 E18) e palavras (“águas” e “são”, nos versos 80 e 81) e de sons

		(rimas externas nos versos pares) Agonismo: discussão entre os tripulantes.
E22 v. 82 p. [13]	– EU ESTOU CALAFETANDO...	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Agonismo: discussão entre os tripulantes.
E23 v. 83-86 p. [14]	O Capitão-de-mar-e-guerra, Oficial da Armada, pra pôr fim nesta disputa, desembainha a espada:	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares). Note-se que as rimas externas se repetem na estrofe seguinte, que se apresenta como a seqüência desta. Agonismo: ameaça de punição aos tripulantes.
E24 v. 87-90 p. [14]	– Aos seus postos, Mestre e Contramestre! Arrebento-os de uma pancada! Com ferros vou castigar Piloto e toda marujada!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares) Agonismo: ameaça de punição aos tripulantes.
E25 v. 91-93 p. [15]	– Graças aos céus, já não venta! – Gritou o Vassoura ao Piloto. – Acabou-se a tormenta!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio Situacionalidade/ Cotidianidade: frases feitas e lugares-comuns. Redundância/Formulismo: repetição de expressões ("já não

		venta", v. 91 e v. 96 E27) e de sons (terceto com rima nos versos ímpares).
E26 v. 94 p. [15]	– O que queres tu, faxineiro?	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio.
E27 v. 95-98 p. [15]	– Senhor Piloto, olá da proa! Já não venta! Viva! Viva! Mas nós estamos perdidos Para sempre, à deriva.	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do plural. Redundância/Formulismo: repetição de expressões ("já não venta", v. 96 e v. 91 E25), palavras e sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Situacionalidade/ Cotidianidade: uso de frases feitas ("Viva! Viva!").
E28 v. 99-102 p. [15]	Pobre nau Catarineta! Seu destino é de acabar Vagando sem vela e sem leme; não esperava aportar!	Teatralidade/ Empatia: verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio. Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Agregação/ Adição: epítetos e adjetivação.
p. [16]	CALMARIA	
E29 v. 103-106 p. [16]	Depois de uma tempestade, sete anos e um dia a nau deslizou sem destino, vagando na calmaria.	Redundância/Formulismo: repetição de palavras (ver quadra anterior) e de sons (rima externa nos versos pares)/ quadra com metro fixo

E30 v. 107-110 p. [16]	Reparos e horizontes. Para encurtar mais um dia, cosendo remendos, ouviam histórias de França e Turquia.	Redundância/Formulismo: repetição de sons (rima externa nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Note-se que, aqui, mais uma vez, as rimas da quadra anterior são repetidas, reiterando o sentido da calmaria.
E31 v. 111-112 p. [17]	Um marujo de primeira viagem pediu a um outro, enrugado: – Conta de novo o ataque do navio mouro!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos factivos (“conta”) Agregação/ Adição: epítetos e adjetivação
E32 v. 113-116 p. [17]	– Era um navio mouro com sargaços pela proa. Houve um corsário da Índia que nos levou para Goa.	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: repetição de sons (rima externa nos versos pares)/ quadra com metro fixo
E33 v. 117-120 p. [17]	Era uma moura torta, era uma princesa nua. Não sei se a história era outra. Pois venha, Ração, conte a sua!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos factivos (“conte”)/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: paralelismo e repetição de expressões/ repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo Agregação/ Adição: enumeração (v. 117 e 120)
E34 v. 121-128 p. [18]	Vieram Vassoura e Ração Dançando em compasso ligeiro. O faxineiro Vassoura Fez um par com o esfregão dizendo ser moça loura. E ração, o cozinheiro, zombando do capitão, fez da panela um pandeiro.	Redundância/Formulismo: repetição de sons (oitava com rima externa em todos os versos, no esquema ABCACBAB).

E35 v. 129-132 p. [18]	Um estrondo estancou a dança. Não foi baleia gemendo, mas o revirar da fome nas tripas do reverendo.	Situacionalidade/ Cotidianidade: metáfora com substantivos concretos (“Um estrondo.../ Não foi baleia gemendo,/ mas o revirar da fome”, versos 129-131) Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo
E36 v. 133-136 p. [18]	Que no fundo das despensas, do porão ao tombadilho, acabaram as provisões. Nem sequer um grão de milho.	Situacionalidade/ Cotidianidade: explicação através de substantivos concretos (“acabaram as provisões/ nem sequer um grão de milho”) Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo Agonismo: fome à bordo da nau
p. [19]	NAU CATARINETA	
E37 v. 137-140 p. [19]	Vinha a Nau Catarineta Já farta de navegar; Sete anos e um dia Andou nas ondas do mar.	Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo
E38 v. 141-144 p. [19]	Já não tinham o que beber nem tampouco o que manjar senão sola de sapato; uma fome de amargar.	Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Agregação/ Adição: orações coordenadas (v. 141-144). Agonismo: fome à bordo da nau
E39 v. 145-148 p. [20]	Botamos as solas de molho para outro dia jantar. Mas a sola era tão dura que não pudemos tragar.	Teatralidade/ Empatia: verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Novamente, as rimas da quadra anterior se repetem nessa

		quadra e na seguinte: as três quadras tratam sobre a fome na nau. Agonismo: fome à bordo da nau
E40 v. 149-152 p. [20]	Para matar nossa fome, alguém se havia de matar; foi logo cair a sorte no Capitão-general.	Teatralidade/ Empatia: uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: repetição de palavras e de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Agonismo: canibalismo
E41 v. 153-156 p. [21]	Botamos as sete sortes, visto não acharmos terra; nos serviriam no almoço o Capitão-mar-e-guerra.	Teatralidade/ Empatia: uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Agonismo: canibalismo
E42 v. 157-160 p. [21]	Puxamos pelas espadas para o querer matar; ele puxou pela sua para o seu corpo livrar:	Teatralidade/ Empatia: uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Agonismo: canibalismo
E43 v. 161-166 p. [21]	– TENHAM MODOS, MARINHEIROS, JÁ NÃO ME QUEIRAM MATAR! ANTES QUERO QUE ME COMAM FEROZES PEIXES DO MAR. E NÃO VÓS, CAROS PATRÍCIOS, A QUEM MAIS DEVO ESTIMAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Situacionalidade/ Cotidianidade: uso de metáfora com substantivos concretos (“ANTES QUERO QUE ME COMAM/ FEROZES PEIXES DO MAR.”) Redundância/Formulismo:

		repetição de sons (sextilha com rima nos versos pares). Mais uma vez, repetição das rimas da quadra anterior e nas três quadras seguintes. Agonismo: reação heróica do Capitão
E44 v. 167-170 p. [21]	SOBE, SOBE, MARINHEIRO, NAQUELE MASTRO REAL! VÊ SE VÊS TERRAS DE ESPANHA AS PRAIAS DE PORTUGAL!	Teatralidade/ Empatia: verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio Redundância/Formulismo: repetição de palavras e sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo Agregação/ Adição: enumeração (v. 167-170).
E45 v. 171 p. [22]	E o Gajeiro, do alto:	
E46 V172-175 p. [22]	– NÃO VEJO TERRAS DE ESPANHA NEM PRAIAS DE PORTUGAL. VEJO SETE ESPADAS NUAS QUE ESTÃO PARA TE MATAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Situacionalidade/ Cotidianidade: uso de metáfora com substantivo concreto (“VEJO SETE ESPADAS NUAS/ QUE ESTÃO PARA TE MATAR!”) Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo.

E47 v. 176-179 p. [23]	– OLHA PARA ESTRELA DO NORTE, QUE ELA NOS HÁ DE GUIAR! QUE JESUS, DEUS MENINO, ELE NOS HÁ DE MOSTRAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: repetição de palavras (anáfora, v. 177 e 178) e de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo.
E48 v. 180-189 p. [22]	– ALVÍSSARAS, MEU CAPITÃO, CAPITÃO DE MAR E GUERRA! AVISTEI TERRAS DE ESPANHA, PORTUGAL, QUE É NOSSA TERRA! TAMBÉM AVISTEI TRÊS MOÇAS DEBAIXO DE UM PARREIRAL; DUAS COZENDO CETIM, OUTRA CALÇANDO O DEDAL. A MAIS BONITA DE TODAS PARA COMIGO CASAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de palavras (“avistei”, nos versos 182 e 184) e de sons (rimas externas nos versos pares no esquema AABBB). Agregação/ Adição: orações coordenadas e enumerações (v. 182-189).
E49 v. 190-195 p. [23]	– DESCE AOS MEUS BRAÇOS, GAJEIRO, MEU GAJEIRINHO REAL! TODAS TRÊS SÃO MINHAS FILHAS. AI! QUEM ME DERA ABRAÇAR A MAIS BONITA DE TODAS PARA CONTIGO CASAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de palavras (paralelismo com o último verso da estrofe anterior) e de sons (rimas nos versos pares que dão continuidade às rimas do final da estrofe anterior). Situacionalidade/ Cotidianidade: uso de frases feitas e lugares-comuns (“ai, quem me dera”).
E50 v. 196-197 p. [24]	– EU NÃO QUERO A TUA FILHA QUE TE CUSTOU A CRIAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio / uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: paralelismo e repetição de expressões (“eu não quero”, nos versos 196, 200, 204 e 206)/ repetição de sons (rima com o verso par dos dísticos seguintes)

E51 v. 198-199 p. [25]	– DAR-TE-EI TANTO DINHEIRO QUE TU NÃO SAIBAS CONTAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de sons
E52 v. 200-201 p. [24]	– EU NÃO QUERO O TEU DINHEIRO QUE TE CUSTOU A GANHAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio / uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: paralelismo e repetição de expressões ("eu não quero", nos versos 196, 200, 204 e 206)/ repetição de sons
E53 v. 202-203 p. [25]	– DOU-TE O MEU CAVALO BRANCO COMO NÃO HÁ OUTRO ASSIM. E O MEU PALÁCIO NOBRE, COM SUAS PORTAS DE MARFIM!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio / uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Agregação/ Adição: enumerações.
E54 v. 204-209 p. [24]	– EU NÃO QUERO O TEU CAVALO, QUE TE CUSTOU A ENSINAR! EU NÃO QUERO O TEU PALÁCIO TÃO CARO DE EDIFICAR! QUERO A NAU CATARINETA PARA NELA NAVEGAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: paralelismo e repetição de expressões ("eu não quero", nos versos 196, 200, 204 e 206)/ repetição de sons (sextilha com rimas externas nos versos pares, que se repetem nas duas estrofes seguintes) Agregação/ Adição: enumerações.

E55 v. 210-213 p. [25]	– A NAU CATARINETA, AMIGO, É DE EL-REI DE PORTUGAL! NÃO É MINHA, MEU GAJEIRO, O QUE POSSO EU TE DAR?	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo.
E56 v. 214-221 p. [26]	– CAPITÃO, QUERO A TUA ALMA QUANDO DO CORPO APARTAR. COM AS DE VOSSOS COMPANHEIROS PARA ME ACOMPANHAR! OUÇA BEM, MEU CAPITÃO, CAPITÃO DE MAR E GUERRA: SOMENTE ENTREGANDO A TUA ALMA CHEGARÁS COM VIDA A TERRA!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de sons (oitava com rima nos versos pares)
E57 v. 222-225 p. [26]	O gajeiro mostra os chifres. Seu rabo já encosta na proa. Vento e mar se revoltaram; é ele, o diabo em pessoa.	Teatralidade/ Empatia: verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares) Agonismo: revelação do Gajeiro-diabo
E58 v. 226 p. [27]	O capitão, se esquivando:	
E59 v. 227-233 p. [27]	– EU TE RENEGO, DEMÔNIO QUE ME ESTÁS A TENTAR! ESTA ALMA NÃO É MINHA, É DE NOSSO SENHOR, Ó TÃO LINDA! QUE ME APROUVE CRIAR! ENTREGO MINHA ALMA A DEUS E MEU CORPO EU DOU AO MAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do singular Situacionalidade/ Cotidianidade: uso de frases feitas e lugares-comuns (“EU TE RENEGO, DEMÔNIO”). Redundância/Formulismo: repetição de sons (rima no segundo, quinto e sétimo verso que se repete nas duas estrofes

		posteriores) Agregação/ Adição: orações coordenadas (v. 232 e 233). Agonismo: heroísmo do Capitão
E60 v. 234-235 p. [28-29]	SEM MAIS CONVERSA, O CAPITÃO SE LANÇOU. – OLÁ DA PROA! HOMEM AO MAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo Situacionalidade/ Cotidianidade: uso de frases feitas e lugares-comuns ("sem mais conversa", "homem ao mar"). Agonismo: heroísmo do Capitão
E61 v. 236-241 p. [30]	Tomou-o um anjo nos braços, não o deixou afogar. Deu um estouro o demônio, acalmaram vento e mar. E à noite, a nau Catarineta a bom porto foi parar.	Redundância/Formulismo: repetição de sons (sextilha com rima nos versos pares) Agonismo: intervenção divina refletida na natureza ("acalmaram vento e mar").
E62 v. 242-245 p. [31]	Calou-se o Capitão, que terra clara se via; e a marujada, contente, qual a qual assim dizia:	Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo.
E63 v. 246-257 p. [31]	– AS CASINHAS QUE LÁ HÁ BEM AS VEMOS ALVEJAR. DAS LAREIRAS QUE ELAS TÊM NÓS BEM VEMOS FUMEGAR. AS PADEIRAS QUE LÁ MORAM BEM AS VEMOS PADEJAR. FRITADEIRAS QUE LÁ VIVEM PEIXINHOS ESTÃO A FRITAR. AS TABERNEIRAS SENTIMOS DA PIPA VINHO A TIRAR. ANDA, NAU CATARINETA, QUE LÁ JÁ VAMOS JANTAR!	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio// uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: repetição de palavras ("vemos", nos versos 247, 249 e 251) e de sons (dodecástico com rima nos versos pares) Agregação/ Adição: enumerações.
E64 v. 258-261 p. [33]	Aportamos todos vivos, Barca nova de Natal. Esposas e filhos nas praias Acenam de Portugal.	Teatralidade/ Empatia: uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo.

p. [35]	DESPEDIDA	
E65 v. 262- 265 p. [35]	Olhem como vem brilhando esta nobre infantaria. Saltemos do mar pra terra, ai, ai, festejar este dia.	Teatralidade/ Empatia: exortação ao público/ verbos no Presente do Indicativo ou no gerúndio/ uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: repetição de palavras e sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Situacionalidade/ Cotidianidade: uso de frases feitas e lugares-comuns (“ai, ai”).
E66 v. 266-269 p. [35]	Saltemos todos em terra, todos com muita alegria; louvores viemos dar a Deus Menino este dia.	Teatralidade/ Empatia: exortação ao público/ uso da primeira pessoa do plural Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares)/ quadra com metro fixo. Repetição da rima da quadra anterior.
E67 v. 270-273 p. [35]	Triste vida do marujo, de todas, a mais cansada. Mal ele chegou na praia, a barca apita apressada.	Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares) / quadra com metro fixo. Agregação/ Adição: epítetos e adjetivação
E68 v. 274-277 p. [35]	Todos filhos da fortuna que quiserem se embarcar, a catraia está no porto, a maré está baixa-mar.	Teatralidade/ Empatia: exortação ao público Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares) / quadra com metro fixo. Agregação/ Adição: epítetos e adjetivação

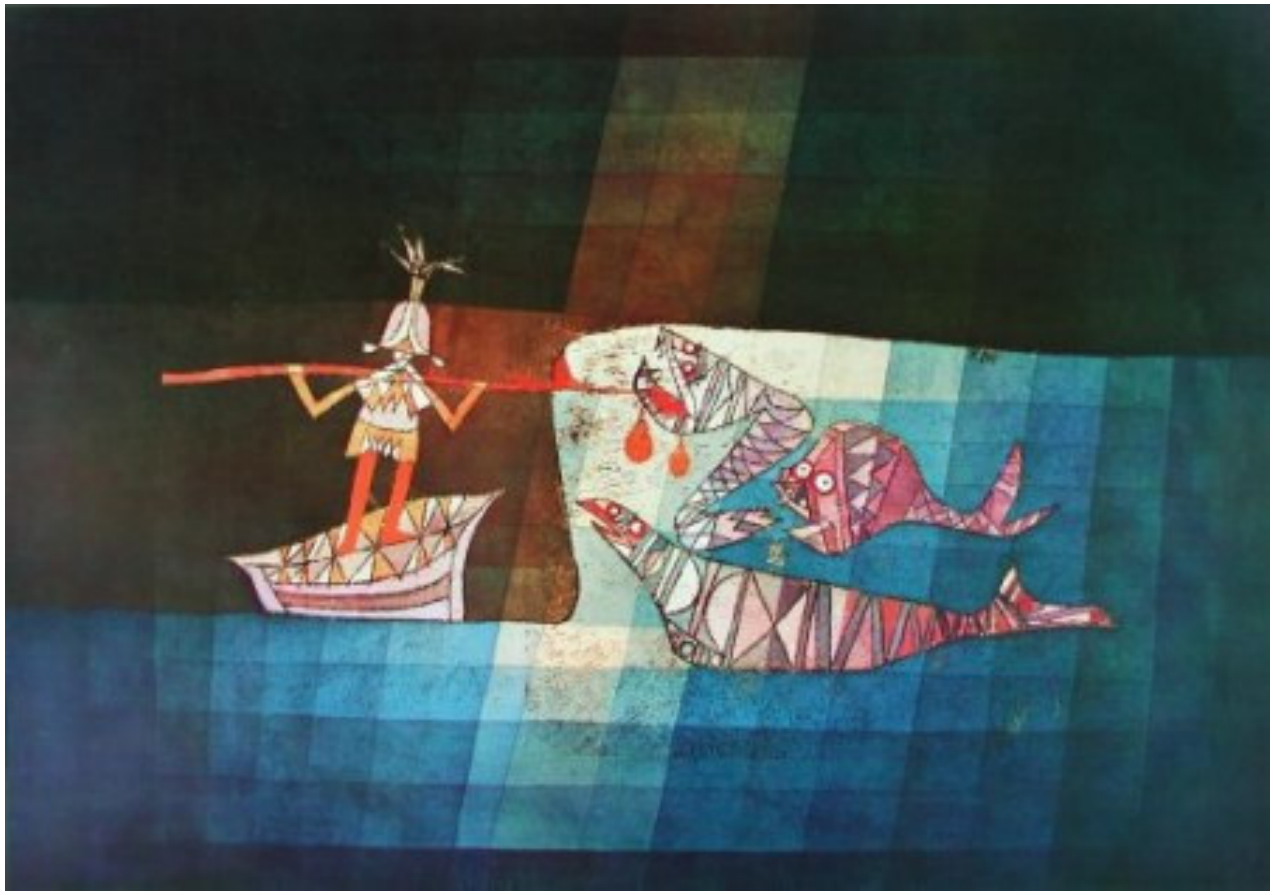
E69 v. 278-281 p. guarda	– QUANDO ME FOR DESTA TERRA, TRÊS COISAS HEI DE PEDIR. UMA É UM MAL DE AMORES PRA QUANDO EU TORNAR A VIR.	Teatralidade/ Empatia: diálogo/ uso da primeira pessoa do singular Redundância/Formulismo: repetição de sons (rimas externas nos versos pares) / quadra com metro fixo.

ANEXOS

ANEXO A: Cândido Portinari. Reprodução de *Cabeça de menino com chapéu*.

PORTIN 61

ANEXO B: Paul Klee. Reprodução de *Sinbad o marujo*.



ANEXO C: Almeida Garret. Registro da narrativa “A Nau Cathrineta” (GARRET, 1949)[103].

A Nau Cathrineta

Lá vem a nau Cathrineta
Que tem muito o que contar!
Ouvide, agora, senhores,
Uma história de pasmar.

Passava mais de anno e dia
Que iam na volta do mar,
Já não tinham que comer,
Já não tinham que manjar.
Deitaram solla de molho
Para o outro dia jantar;
Mas a solla era tan rija,
Que a não puderam tragar.
Deitaram sortes á ventura
Qual se havia de matar;
Logo foi cahir a sorte
No capitão general.

– Sobe, sobe, marujinho,
Áquelle mastro real,
Vê se vês terras de Hespanha,
As praias de Portugal.
– Não vejo terras de Hespanha,
Nem praias de Portugal.
Vejo sete espadas nuas
Que estão para te matar.”

– Acima, acima, gageiro,
Acima ao tope real!
Olha se enxergas Hespanha,
Areias de Portugal.
“Alviçaras, capitão.
Meu capitão general!
Já vejo terras de Hespanha,
Areias de Portugal.
Mais enxergo três meninas
Debaixo dum laranjal:
Uma sentada a cozer,
Outra na roca a fiar,
A mais formosa de todas
Está no meio a chorar.”
– Todas três são minhas filhas,
Oh, quem mas dera abraçar!
A mais formosa de todas
Comtigo a hei de casar.
“A vossa filha não quero.
Que vos custou a crear.”
– Dar-te-hei tanto dinheiro,
Que não os possa contar.
“Não quero o vosso dinheiro,

[103] Primeira edição em 1893.

Pois vos custou a ganhar.”
– Dou-te o meu cavallo branco,
Que nunca houve outro igual.
– Guardae o vosso cavallo,
Que vos custou a ensinar.”
– Dar-te-hei a nau Cathrineta,
Para n’ella navegar.
“Não quero a nau Cathrineta,
Que a não sei governar.”
– Que queres tu, meu gageiro,
Que alviçaras hei de dar?
“Capitão, quero a tua alma
Para commigo a levar.”
– Renego de ti, demonio,
Que me estavas a attentar!
A minha alma é só de Deus;
O corpo dou eu ao mar.

Tomou-o um anjo nos braços,
Não n’o deixou afogar.
Deu um estouro o demonio,
Acalmaram vento e mar;
E à noite a nau Cathrineta
Estava em terra a varar.

ANEXO D: Teófilo Braga. Registro de variante da Ilha de São Jorge. “A Nau Catherineta” (BRAGA, 1982)[104].

A Nau Catherineta (Variante da Ilha de São Jorge)

Lá vem a Nau Catherineta,
Que traz muito que contar;
Ha sete annos e um dia
Sem nunca terra encontrar!
Já não tinham que comer,
Nem mais pouco que manjar;
Botaram sola de môlho
P'ra no domingo jantar.
A sola era mui dura,
Não a puderam rilhar!
Entraram a botar sortes
A qual haviam matar;
Todas as sortes cairam
No capitão general.
– Acima, gageiro, acima,
*A'*quelle tope real!
Vê se vês partes de França,
Ou reinos de Portugal?
– Não vêjo partes de França,
Nem reinos de Portugal;
Vêjo tres espadas nuas
Que vem para vos matar;
Tambem aqui tenho uma,
Ella me defenderá.

Tornaram a botar sortes
A qual haviam matar,
Todas as sortes caíram
No capitão general.
– Acima, gageiro; acima,
Torna-te bem a afirmar!
Vê se vês partes de França
Ou reinos de Portugal?
– O que *vêjo* são tres lanças
Para te espostejar.
Tornaram a botar sortes
A qual haviam matar;
Todas as sortes caíram
No capitão general.
– Acima, gageiro, acima,
Que Deos te hade ajudar:
Vê se *vês* partes de França,
Ou reinos de Portugal.
– Alviçaras, senhor, alviçaras
Meu capitão general;
Já vêjo terras de Hespanha,
Areias de Portugal.
Ribeirinhas a correr

[104] Primeira edição em 1843.

Lavadeiras a lavar;
Bem vêjo fornos a arder,
Padeiras a padejar.
Tambem vejo tres meninas
Debaixo de um laranjal;
Uma fiando fio de ouro,
Outra fio de crystal;
A mais bonita de todas
Anda buscando um dedal
– Essas são as minhas filhas,
Todas tres t'eu quero dar,
Uma para te vestir,
Outra para te calçar;
A mais bonita de todas
Para comtigo casar.
– Não lhe quero as suas filhas,
Lhe custaram a criar
– Tambem te heide dar dinheiro,
Que o não saibas contar.
– Não lhe quero o seu dinheiro,
Pois lhe custou a ganhar.
– Tambem te heide dar cavallo
Para em terra passear.
– Não lhe quero o seu cavallo
Pois lhe custou a domar;
Quero a Nau Catherineta
Para no mar navegar.
– A Nau Catherineta, amigo,
Essa não t' a posso dar;
Que ella assim que fôr em terra
Logo irá a queimar.

ANEXO E: Sílvio Romero. Registro de variante do Rio Grande do Sul de A Nau Catarineta (ROMERO, 1954)[105].

A Nau Catarineta (*Versão do Rio Grande do Sul*)

Vem a nau Catarineta,
Já farta de navegar:
Sete anos e mais um dia
Andou nas ondas do mar.
Não tinham mais que comer.
Nem tão pouco que manjar;
Botaram solas no molho,
Pra no domingo jantar;
A sola era tão dura
Que não podiam tragar;
Botaram sortes em branco
Ao qual havia tocar.
A sorte caiu em preto
No capitão-general;
A maruja era tão boa
Que o não queria matar.
"Sobe, sobe, oh! Chiquito,
Naquele tope real,
Vê se vês terras de Espanha,
Areias de Portugal".

– Não vejo terras de Espanha,
Areias de Portugal,
Vejo só a três espadas
Pra contigo batalhar.
"Sobe, sobe ali, marujo,
Naquele tope real;
Vê se vês terras de Espanha,
Areias de Portugal.

– Alvíssaras, meu capitão,
Alvíssaras vos quero dar:
Já vejo terras de Espanha,
Areias de Portugal;
Também vejo três meninas
Debaixo de um laranjal.

"Todas três são minhas filhas,
Todas três te dera a ti:
Uma para te lavar,
Outra para te engomar,
A mais bonita delas todas,
Para contigo casar.

Palavras não eram ditas,
Chiquito caiu no mar

[105] Primeira edição em 1883.

Anelise Meyer Greemland

CURRICULUM VITAE

Porto Alegre
2007

CURRICULUM VITAE
Novembro, 2007

1 DADOS PESSOAIS

Nome: Anelise Meyer Greemland
Filiação: Atenante Ferreira Meyer Normann e Lais Madalena Borba Normann
Nascimento: 15/09/1976, Porto Alegre/RS - Brasil
Carteira de identidade: 7062048249 / SSP / RS / 21/03/2003
CPF: 53125070082

Endereço profissional: Rua Luiz Manoel, 230 apartamento 11
Santana
90040-390 Porto Alegre, RS - Brasil
Telefone: (51) 321901 Ramal: 47
E-mail: anemeyer@yahoo.com.br

Endereço residencial: Rua Luis Manoel, 230 ap.11
Santana
90040390 Porto Alegre, RS - Brasil
Telefone: (51) 32190147
E-mail: anemeyer@yahoo.com.br

2 FORMAÇÃO ACADÊMICA/TITULAÇÃO

1994 - 1999 Graduação em Letras - Licenciatura.
Faculdade Porto Alegrense de Educação Ciências e Letras, FAPA, Rio Grande do Sul, Brasil.
1990 - 1994 Ensino Médio (2o grau).
Escola Estadual Paulo da Gama, PAULODAGAMA, Rio Grande do Sul, Brasil.
1984 - 1989 Ensino Fundamental (1o grau).
Escola Estadual Luciana de Abreu, LUCIANA DE ABREU, Rio Grande do Sul, Brasil.
1982 - 1984 Ensino Fundamental (1o grau).
Escola Estadual de I Grau Ildefonso Gomes, ILDEFONSO GOMES, Rio Grande do Sul, Brasil.
2006 Mestrado em Lingüística e Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Rio Grande do Sul, Brasil.
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES,
Brasil.
2005 Especialização em Literatura Infanto Juvenil.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Rio Grande do Sul, Brasil.

3 FORMAÇÃO COMPLEMENTAR

2000 - 2001 Extensão universitária em Hebraico. (Carga horária: 500h)
Ulpan Ivrit, ULPAN, Israel.
1997 - 1997 Extensão universitária em A Leitura do Texto Literario na Escola. (Carga horária: 40h)
Faculdade Porto Alegrense de Educação Ciências e Letras, FAPA, Rio

Grande do Sul, Brasil.

1996 - 1996 Teatro de Bonecos na Educação Infantil.
Senac Rs, SENAC, Rio Grande do Sul, Brasil.

1993 - 1994 Francês. (Carga horária: 320h)
Centro de Lingua Estrangeira Escola Florinda Tubino Sampaio, CLEP, Paraná, Brasil.

1992 - 1993 Inglês. (Carga horária: 160h)
Instituto Cultural Brasileiro Norte Americano, ICBNA, Rio Grande do Sul, Brasil.

1990 - 1990 Improvisação Teatral. (Carga horária: 200h)

Centro de Formação Teatral Nilton Filho, NILTON FILHO, Rio Grande do Sul, Brasil.

4 ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Rede Metodista de Educação Ipa Americano - IPA-IMEC

Vínculo institucional
2003 - 2004 Vínculo: Professor visitante, Enquadramento funcional: Professor titular, Carga horária: 29.

Atividades
8/2003 - 12/2004 Ensino, Turismo, Nível: Graduação.

Disciplinas ministradas
1. Inglês IV.

6/2003 - 12/2004 Ensino, Nível: Ensino fundamental.

Disciplinas ministradas
1. Inglês.

5 ÁREAS DE ATUAÇÃO

1 Letras, Língua Portuguesa.
2 Letras, Línguas Estrangeiras Modernas.
3 Letras, Literatura Brasileira.
4 Letras, Literaturas Estrangeiras Modernas.

6 IDIOMAS

Compreende: Espanhol (Bem), Francês (Razoavelmente), Hebraico (Bem), Inglês (Bem), Italiano (Razoavelmente).
Fala: Espanhol (Pouco), Francês (Pouco), Hebraico (Bem), Inglês (Bem), Italiano (Pouco).
Lê: Espanhol (Bem), Francês (Bem), Hebraico (Razoavelmente), Inglês (Bem), Italiano (Razoavelmente).
Escreve: Espanhol (Pouco), Francês (Pouco), Hebraico (Razoavelmente), Inglês (Bem), Italiano (Pouco).

7 PRODUÇÃO CIENTÍFICA, TECNOLÓGICA E ARTÍSTICA/CULTURAL

7.1 PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA

7.1.1 Livros publicados

1 GREEMLAND, Anelise Meyer; AMON, Caio; MONASTÉRIO, Nicolás. Gatos e Ratos. Porto Alegre: Nova Prova, 2005. v. 1. 44 p.

8 DADOS COMPLEMENTARES

8.1 PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS

1 Seminário Traçando Histórias. 2006. (Participação em eventos/Seminário).

2 II Forum de Literatura Brasileira da UFRGS. 1998. (Participação em eventos/Seminário).

3 II Seminario Nacional sobre texto e discurso. 1998. (Participação em eventos/Seminário).

4 Seminario Oxford Para Professores de Lingua Inglesa. 1997. (Participação em eventos/Seminário).

5 Seminario de Incentivo a Leitura. 1996. (Participação em eventos/Seminário).

9 INDICADORES DE PRODUÇÃO

Produção bibliográfica

Livros e capítulos - 1
Livros publicados - 1

Dados complementares

Participação em eventos - 5

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo