

A ILUSTRAÇÃO EM ADAPTAÇÕES DO QUIXOTE: DESAFIOS E DELICADEZAS NA ARTE DE ENUNCIAR POR IMAGENS PARA O PÚBLICO INFANTIL

*ILLUSTRATION ON QUIXOTE ADAPTATIONS: CHALLENGES AND
DELICACY IN THE ART OF ENUNCIATE BY IMAGES FOR CHILDREN*

Jéssica de Oliveira  0000-0000-0000-0000

Programa de Pós-graduação em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos
pesquisadora do LIRE - Laboratório de Estudos da Leitura
jessicaaoliv@gmail.com

Luzmara Curcino  0000-0003-3555-1446

Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos e
Coordenadora do LIRE – Laboratório de Estudos da Leitura.
luzcf@ufscar.br.

 <http://dx.doi.org/10.35572/rle.v2i1.2070>

Recebido em 03 de fevereiro de 2020

Aceito em 20 de maio de 2020

Resumo: As adaptações literárias destinadas ao público infantil conquistaram, desde sua emergência, a legitimidade própria de obras do campo literário, lhes sendo reservadas, desde então, diferentes reconhecimentos, entre eles, o de sua incorporação como objeto de pesquisa, em especial imprescindível nos estudos dedicados à análise de representações da leitura e dos leitores. Neste artigo, com vistas a apreender aspectos das representações do leitor infantil, apresentamos uma análise comparativa, por amostragem, de ilustrações empregadas em duas adaptações destinadas a crianças do clássico *Dom Quixote*, uma brasileira e outra galega. Com base em princípios da Análise do Discurso e nos estudos da História Cultural da leitura, foi possível observar a centralidade das ilustrações nessas obras, assim como a preocupação, quanto a ilustração, em mimetizar formas, traços e escolhas infantis relativas à produção de imagens. Isso indicia similaridades não negligenciáveis nas representações compartilhadas acerca de seus públicos leitores, de lá e de cá do oceano.

Abstract: Literaries adaptations destined to children's public conquered, since its emergency, the legitimacy itself about literary field works, they are being reserved, since them, different cognitions, between them, their incorporation as a research object, in special indispensable in studies dedicated to analyze of representations of reading and readers. In this article, in order to understand aspects of the representations of the child reader, we present a comparative analysis for sampling, of illustrations applied in two adaptations destined to children of *Dom Quixote* classic, a brazilian and a galega. On the basis in Discourse analysis and in Cultural history of reading, it was possible to see the centrality of illustrations in these works, as than a attention, about the illustration, to mimetise forms and traces and children's choices relative to a produce images. It shows similarities not neglectable in the shared representations about their public readers from there and from the ocean.

Palavras-chave: Ilustração. Adaptações galegas e brasileiras. *Dom Quixote*. Público infantil.

Keywords: Illustration. Galega and brazilian adaptations. *Dom Quixote*. Children's public.

Introdução

Vários e importantes pesquisadores brasileiros têm se dedicado à análise criteriosa e crítica da produção, circulação e recepção da literatura infantil e juvenil, à sua história¹, às mudanças editoriais das produções destinadas a este nicho de mercado², aos temas emergentes e aos critérios de consagração de obras e autores, nacionais e internacionais³, ao perfil sociológico, cultural, psicológico e mercadológico de seus leitores, às suas traduções e adaptações⁴, à sua escolarização⁵ e consolidação e reconhecimento adquirida pelas produções junto aos leitores e mediadores, à universidade, às instituições que outorgam prêmios, entre outros.

Entre os interesses de pesquisa relacionados a esse campo, encontram-se as adaptações de obras do passado originalmente destinadas ao público adulto e que se voltam na atualidade para o público infantil ou juvenil. Entre as características mais marcantes desse processo de adaptação, a ilustração assume um papel decisivo. Ela, em sua qualidade de linguagem universal, de uma acessibilidade interpretativa mais imediata, em especial em ilustrações de obras infantis, nas quais tende a ser mais referencial e figurativa. Com o desenvolvimento histórico, com a ampliação das técnicas e tecnologias de produção e reprodução de imagens e dada sua maior acessibilidade, essa linguagem é amplamente requerida e explorada em suas diferentes potencialidades semânticas em obras para o público infantil.

Portanto, essa dimensão constitutiva da produção cultural literária destinada ao público infantil, e cada vez mais estudada⁶, é a de sua dupla semiose, com o apelo crucial à imagem. A ilustração constitui uma das linguagens fundantes e próprias das produções literárias contemporâneas destinadas ao público infantil. Em alguns casos, é a linguagem principal, mais preponderante, e em outros a única. O papel desempenhado atualmente pela ilustração no livro infantil é constitutivo de sua construção composicional, responde a uma técnica e a uma estética de nosso tempo e visa estabelecer diálogos com o verbal, em relações semiológicas de complementaridade, de exemplificação, de estetização, de redundância e outras mais. E isso é feito explorando as potencialidades da construção de uma sintaxe multissemiótica.

É a respeito desse papel fundamental da ilustração na produção de obras literárias destinadas ao público infantil, especialmente em adaptações, de que nos ocupamos neste artigo. Mais especificamente, nos dedicamos a descrever e a refletir sobre certas regularidades e diferenças entre ilustrações de duas adaptações do clássico

¹ A importância desse segmento e a complexidade de aspectos dessa produção e de sua recepção podem ser observadas em obras críticas diversas. No que diz respeito a sua história, cf. Coelho (1991) e Lajolo & Zilberman (2007).

² Tal como afirma Lajolo (2010), “mais do que a literatura não infantil, a infantil vive um a atmosfera radical de segmentação de mercado, de profissionalismo dos produtores de sua matéria prima (autores e ilustradores), de agressividade dos produtores de suas mercadorias (editores), de maturidade do discurso que a legitima (crítica e ensaísmo acadêmico) e de ampla sustentação ideológica (a importância da leitura), tudo endossado por políticas de Estado que valorizam a leitura e por verbas públicas (não poucas vezes em parceria com a iniciativa privada) que a financiam.”. Cf. essa reflexão ampliada e em detalhe em Lajolo & Zilberman (2017).

³ Cf., a título de exemplo, a revisão histórica das representações do negro na literatura infantil, em Soares de Gouvêa (2005).

⁴ A esse respeito, cf. Carvalho (2012, 2013, 2014), Feijó (2010), Antunes & Ceccantini (2004), entre outros.

⁵ Cf. Soares (2011).

⁶ Cf. Ramos (2011), Van Der Linden (2011), Nikolajeva & Scott (2011), Serra (2013), entre outros.

Dom Quixote, ambas lançadas em 2005, quando da comemoração do IV Centenário de publicação da obra de Miguel de Cervantes, uma delas produzida no Brasil e outra na Galícia, para seus respectivos públicos infantis. São duas propostas estéticas bem distintas, apesar de serem ambas contemporâneas. Elas indiciam a variedade de formas de ilustração, seu papel simbólico na produção desse gênero adaptação, e suas relações semiológicas com a linguagem verbal na construção da totalidade semântica dos textos, visando fomentar efeitos e reações específicos junto o seu público leitor, infantil e adulto, uma vez que boa parte delas prevê a possibilidade de serem lidas para as crianças, lidas com as crianças ou lidas pelas crianças.

2 Ilustrações em livros infantis e seu papel em adaptações literárias

A imagem, ao longo da produção cultural humana, desempenhou diferentes papéis. Ela foi a primeira escrita e forma de registro das práticas do passado. Segundo uma das hipóteses de intérpretes da arte rupestre, sua produção era investida de poderes metafísicos, e fazia parte de rituais prévios à caça, como forma de prenúncio de sucesso na empreitada. O desenho da caçada, a sua antecipação no plano simbólico, era necessária para sua realização efetiva, no plano real.

Como forma de registro, seja do vivido, seja do idealizado, ela assume funções simbólicas e semânticas que se alteram com o passar do tempo. Ao longo da Idade Média, ela ocupava as paredes das catedrais em sua função instrutiva como linguagem acessível aos iletrados. Nesse seu uso, a imagem era, portanto, autônomas em relação ao texto verbal: garantia o acesso às narrativas bíblicas aos que não podiam decodificar o texto sagrado, constituía uma memória e oferecia uma representação do não testemunhado diretamente. Ela também vai servir à informação dos doutos, nos livros técnicos, como linguagem complementar e didática, capaz de acrescentar, detalhar, exemplificar o que foi enunciado verbalmente.

Ela será explorada também em sua capacidade de emocionar, impressionar, e se fixar na memória, em sua eloquência muda. Dada sua potência afetiva, e, em função disso, ela é produtora, indutora de prazer estético. A imagem também foi usada como forma de organizar narrativas mais longas, de dividi-las, atuando como marcadores capazes de permitir aos seus leitores parar e retomar a leitura de um texto extenso, a partir da localização fornecida pela imagem. Tal como observa Roger Chartier (1998) muitas imagens usadas nos livros com narrativas extensas, manuscritos ou impressos, podiam não guardar uma relação necessária com o conteúdo imediatamente expresso antes ou depois da imagem usada e com a qual mantinha uma relação fraca do ponto de vista semântico. Ela se encontrava ali como decoração, especialmente, somada às vezes com a função, a que nos referimos, de dividir extensões de texto.

Da variabilidade de suas funções na sua relação com os textos verbais, a imagem ‘ilustra’ o texto em vários sentidos. Segundo Toubert (1989), ela o torna mais raro e nobre, como no caso das iluminuras dos livros medievais ou como as imagens litográficas nos livros do século XIX. Ainda segundo a autora, ela o ‘esclarece’, no sentido de tornar seu sentido mais claro e acessível, cumprindo assim uma função estética e pedagógica ao precisar, melhor o que foi enunciado, exemplificando, recapitulando, acrescentando-lhe detalhes. Ela também ancora no real o que foi enunciado, outorgando a esse narrado um valor testemunhal, de representação do fato.

Em seus desenvolvimentos técnicos, desde a arte rupestre, passando pela pintura a mão livre, depois pela litografia e sua reprodução em escala comercial, até a fotografia

ou a imagem em movimento dos filmes e desenhos, a imagem foi gradativamente sendo mais explorada, em seus diversos potenciais.

Nos livros infantis, a ilustração é uma vedete. Por vezes, ela é a única linguagem. As adaptações, no entanto, são tendencialmente multimodais, não prescindindo do verbal. Roland Barthes (1993, p. 1410), em seu texto *La civilisation de l'image*, escrito no início dos anos 60, afirma que, diferentemente do senso comum muito difundido em nossa sociedade de que seríamos a civilização da imagem, de que viveríamos na era da imagem, quando viveríamos, na verdade, o tempo de uma comunicação mista, de uma civilização multimodal, em que

a impressão muito forte que temos atualmente de um “aumento” das imagens, nos faz esquecer que nesta civilização da imagem, a imagem, precisamente, nunca é, por assim dizer, privada de palavras (fotografia legendada, publicidade com anúncio, cinema falado, *fumetti*); sobre isso pensamos que o estudo desse universo moderno da imagem – que não foi ainda realmente empreendido – corre o risco de ser, já de início, falseado, se não trabalharmos imediatamente sobre um objeto original, que não é nem imagem nem linguagem, mas essa imagem desdobrada de linguagem, que poderíamos chamar de comunicação logo-icônica⁷. (BARTHES, 1993, p. 1410-1411, tradução nossa)

Na ampla produção bibliográfica hoje destinada ao público infantil, a ilustração desempenha diferentes funções, em especial em sua relação com a linguagem verbal. Ela pode zelar pelo apelo artístico, estético da produção. Ela pode visar reproduzir uma dada realidade, seja aquela descrita na narrativa verbal, seja aquela da experiência possível do real. Pode ainda ser explorada em seu potencial ficcional, imaginativo e com isso distorcer o real, e produzindo outros reais, mais encantados, alternativos, prenes de utopia e sonho visualizáveis. Nessas obras as próprias palavras são exploradas em seu potencial imagético, no emprego de uma sintaxe desdobrada: do verbo e da imagem do verbo. As palavras feitas imagem, ganham cores e formas e com isso enunciam⁸ No passado essa relação era um tanto mais simples, dadas as próprias restrições técnicas para a produção e reprodução de imagens e das cores.

Na obra *Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual*, dos autores Martin Salisbury & Morag Styles (2013), há um capítulo dedicado à história do livro ilustrado. Nele se apresenta um breve panorama histórico das primeiras técnicas que permitiram a inclusão de imagens, em maior número e progressivamente com melhor qualidade na produção de livros, sobretudo de livros para crianças em contexto norte-americano. Em seu panorama, eles afirmam que essa história das ilustrações de livros para crianças remonta à produção do livro *Orbis Sensualium Pictus* (O Mundo Visível, 1658), de

⁷ [...] le sentiment très vif que nous avons actuellement d'une “montée” des images, nous fait oublier que dans cette civilisation de l'image, l'image, précisément, n'est pour ainsi dire jamais privée de parole (photographie légendée, publicité annoncée, cinéma parlant, *fumetti*); on en vient à penser que l'étude de cet univers moderne de l'image – qui n'a pas encore été réellement entreprise – risque d'être à l'avance faussée, si l'on ne travaille pas immédiatement sur un objet original, qui n'est ni l'image ni le langage, mais cette image doublée de langage, que l'on pourrait appeler la communication logo-icônique. (BARTHES, 1993, p. 1410-1411)

⁸ Cf. Caetano & Oliveira (s/d), acerca das “letras capitulares” empregadas em obras infantis portuguesas do século XIX e XX. Sobre os usos mais atuais da letra explorada em seu potencial gráfico-imagético, cf. Curcino (2007).

Comenius. Este é geralmente concebido como o primeiro livro de imagens criado especificamente para o público infantil” (SALISBURY & STYLES, 2013, p. 12). Esta obra voltada para o ensino de latim é considerada o primeiro livro didático ilustrado. Além das lições contarem com listas de palavras e textos curtos bilíngues, cujas páginas eram divididas em colunas, nas quais, em uma delas figurava o texto em latim, na outra na língua materna dos alunos, e ao lado delas as imagens equivalentes aos objetos nomeados, aos cenários referidos, aos sujeitos e práticas concernidos⁹.

Este livro indicia uma tendência ainda hoje constitutiva das produções livrescas destinadas às crianças, sejam elas didáticas ou literárias: a incorporação técnica e semântica da linguagem das imagens nos livros, e com elas sua forma peculiar de significar¹⁰.

De início, esta foi uma empreitada bastante complexa, do ponto de vista técnico e de sua viabilidade comercial. Sua popularização não caminhava necessariamente no mesmo ritmo da produção de livros com imagens de qualidade. Grande parte da produção livreira e de sua expansão junto a públicos populares se caracterizou por muito tempo pela má qualidade de suas imagens.

Os livros de contos (chapbooks) produzidos entre os séculos XVI e XIX tinham baixo custo, eram ilustrados com xilogravuras grosseiramente preparadas e impressas, e vendidos pelos mascates nas ruas para um público de nível cultural financeiro limitado. (SALISBURY & STYLES, 2013, p.13).

Ao longo dos anos a técnica da xilogravura foi sendo aprimorada. Thomas Bewick é um dos nomes destacados pelos autores por ser responsável por aprimorar tal técnica substituindo a base de metal pela base de madeira, mais maleável, mais fácil de moldar e por isso mais adequada para contemplar formas e detalhes das figuras em suas impressões, o que era antes negligenciado dadas as dificuldades técnicas. Essa mudança permitiu melhorar a qualidade das imagens que compunham os livros ilustrados.

Em relação às ilustrações coloridas nos livros infantis, ainda segundo os autores, “até a década de 1930, a cor normalmente era inserida à mão”. (SALISBURY & STYLES, 2013, p. 14). George Baxter foi um dos inventores de um dos vários métodos de impressão em cores, que tornou mais viável economicamente a ilustração colorida para fins comerciais em cartazes, livros ou reprodução de obras de arte:

Ele patenteou o seu processo, que utilizava uma chapa principal de aço para a criação do contorno e dos detalhes e sombreamento em preto, para posterior aplicação

⁹ Cf. Miranda (2011).

¹⁰ Segundo Azevedo (1999), a atribuição da origem dos livros ilustrados infantis a esta obra, tal como a posição defendida por Salisbury & Styles (2013), é compartilhada pela estudiosa francesa Denise Escarpit (1981) em seu livro “La literatura infantil y juvenil en Europa”. Essa atribuição implica, em certa medida, conforme afirma Azevedo (1999), a vinculação da origem dos livros e da literatura infantil à emergência da sociedade burguesa, no século XVII na Europa, quando é então sensível a própria mudança na concepção de infância, que a partir de então deixa de ser vista como um adulto em miniatura, e quando, reconhecida em suas idiossincrasias, lhe são criados uma série de dispositivos para sua proteção em relação ao mundo adulto e sua preparação para este, tais como a instrução escolar e os livros específicos que lhe serão destinados a partir de então, de caráter pedagógico e moral. Azevedo (1999), no entanto, questiona se antes da existência dos livros para crianças não teria havido literatura para crianças, o que não necessariamente significa dizer literatura exclusiva para crianças. Esse questionamento lhe permite apresentar a outra hipótese defendida por estudiosos da literatura infantil segundo a qual a sua origem se confunde com as produções destinadas ao povo, de modo geral, a que se convencionou chamar cultura popular. Assim, os contos de fadas hoje imediatamente relacionados ao universo infantil faziam parte das narrativas, de início transmitidas prioritariamente pela oralidade, que circulavam amplamente e que eram de grande apelo e interesse popular, e que se tornam uma aposta na popularização da produção e oferta de livros, particularmente no século XVIII e XIX na Europa.

de diferentes chapas de cobre, madeira e zinco, com cores individuais. Cada chapa tinha de ser perfeitamente alinhada. (SALISBURY & STYLES, 2013, p. 14)

No que se refere a estes primeiros processos técnicos editoriais destinados a incluir imagens com cores na impressão, a litografia já era uma técnica em uso neste período e para esta finalidade, o que não impediu a emergência de outras técnicas que foram sendo patenteadas, tais como a de Baxter¹¹. Afinal de contas, uma técnica editorial não substitui de imediato uma anteriormente utilizada. Ao longo da história das produções editoriais uma técnica, ocasionalmente, convive com outra pelos mais variados motivos. O historiador Roger Chartier (2014, p. 105) observa que “a impressão, pelo menos nos quatro primeiros séculos de sua existência, não causou o desaparecimento nem da comunicação manuscrita nem da publicação manuscrita.”

No processo de desenvolvimento das técnicas de ilustração dos livros infantis destaca-se a atuação de Randolph Caldecott, ilustrador que inaugura, segundo Salisbury & Styles (2013, p. 12), o livro ilustrado moderno, no final do século XIX. A ilustração, neste momento, expande suas funções em sua relação com a narrativa verbal. A imagem participa da construção semântica do que é enunciado verbalmente, por vezes dela se autonomiza, e não mais meramente o duplica ou decora, como era comum.

A importância crescente que as ilustrações desempenham nas produções dedicadas ao público infantil e juvenil suscitou a reflexão sobre a diferenciação entre o livro ilustrado e o livro com ilustração, cuja oferta e variedade de títulos e tipos se multiplicou, ao longo do tempo, e especialmente na atualidade, para esse segmento de público. Peter Hunt afirma que

os livros ilustrados podem desenvolver a diferença entre ler palavras e ler imagens: não são limitados por uma sequência linear, mas podem orquestrar o movimento dos olhos. Além disso, podem explorar essa relação complexa; as palavras podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens – e vice-versa. (HUNT, 2010, p. 234)

Nas adaptações para o público infantil de obras inicialmente destinadas para adultos a presença da imagem é incontornável. E essa presença também não se dá de qualquer modo. Ela é representativa em sua frequência, em seu volume, em seu tamanho e em seu tipo de uma série de funções que ela passa a desempenhar em relação à narrativa verbal, da ampliação das técnicas de sua produção e aprimoramento, dos públicos visados e de sua recepção simpática aos formatos propostos ao olhar leitor. A ilustração atua na adaptação como uma marca de sua adequação ao público infantil, e isso às vezes às custas de um amesquinamento do texto literário em produções menos qualificadas.

¹¹ Segundo Salisbury & Styles (2013, p. 148) “A litografia foi inventada por Aloísio Senefelder, na Alemanha, no final do século XVII, e é o ancestral dos modernos métodos de impressão comercial. O processo explora a heterogeneidade entre óleo e água, permitindo que uma imagem seja transferida de uma superfície lisa para o papel.”

Dada essa prerrogativa da ilustração na produção livreira destinada às crianças, ela encontra espaço para exercer diferentes papéis semânticos em sua relação com o texto verbal de origem e com o texto verbal adaptado. Frente à supressão de partes das narrativas adaptadas, a imagem pode aludir, preencher ou retomar essa falta e completar esse vazio. Ela pode ainda dar ênfase e existência para o que antes era descrito verbalmente na narrativa original, que foi recortado da narrativa adaptada, mas ainda assim contemplado pela ilustração graças ao poder de síntese da imagem, e de seu papel representativo, por exemplo, das emoções descritas detalhadamente no verbal, das reações que elas encadeiam e que podem ser expressas com uma imagem. O verbal e o imagético representam distinta, mas ainda assim adequadamente, aquilo de que falam/mostram.

Quando isolados, a linguagem verbal e a linguagem da imagem exigem comportamentos de deciframento diferentes. O olhar linearizado, que percorre a escrita nas linhas inscritas na folha ou na tela, lê numa ordem diferente segundo o olhar pluridimensional que apreende a imagem.

A análise de adaptações literárias, como produtos culturais legítimos de nosso tempo, e como parte das produções que constituem o campo literário (suas obras, atores, espaços de circulação, formas de julgamento e promoção etc.), pode lançar luz sobre os discursos sobre a leitura e sobre os leitores de um determinado segmento, discursos que circulam e que determinam o que em geral se pode e se deve dizer sobre essa prática, assim como delimitam os modos adequados de exercê-la¹². Sua análise nos permite depreender indícios sobre o perfil leitor daqueles para quem essas adaptações foram produzidas, tendo em vista aspectos da imagem mais consensual e compartilhada pelos atores responsáveis por sua produção (editores, escritores, ilustradores, adaptadores etc.), que por meio da adoção de certos procedimentos técnicos, inscrevem na materialidade dessas adaptações aquilo que creem ser as competências, os interesses, as maneiras de ler dos sujeitos de um dado segmento leitor, de um dado público, de uma dada faixa-etária¹³. Assim, em função de quem se pressupõe compor o público leitor de uma dada produção literária, nela se pode encontrar esboçadas suas qualidades ou fraquezas, efetivas ou imaginárias, e que podem ser depreendidas a partir da análise de certas estratégias editoriais e de escrita empregadas no processo de adaptação.

Considerando esta temática e com vistas a analisar algumas representações discursivas do leitor infantil que se podem identificar em adaptações do clássico *Dom Quixote de La Mancha*, apresentamos uma análise preliminar e comparativa de duas edições adaptadas, uma nacional e outra galega, ambas lançadas no ano de 2005, quando das comemorações do IV Centenário de publicação da obra e voltadas para o público infantil. Essa delimitação se deve, em função das especificidades quanto às escolhas editoriais e de adaptação adotadas na reescrita desta obra, relativas a recursos linguísticos e estilísticos, que caracterizam a produção dessas duas versões, galega e brasileira, a saber, *Don Quixote e Breogán*¹⁴, de Anxo Fariña, da editora *A Nossa Terra*; e *O Cavaleiro do Sonho*, de Ana Maria Machado, da editora *Mercuryo Jovem*.¹⁵

¹² Cf., acerca desse princípio da Análise do discurso, Pêcheux (1995) e Foucault (1999).

¹³ Cf. Chartier (1998).

¹⁴ Breogán é um personagem mítico celta, conquistador de terras e fundador da cidade espanhola A Coruña, onde há uma torre e um monumento em sua homenagem. Para mais informações cf. em: <<http://www.torredeherculesacoruna.com/index.php?s=91&l=pt>>. Acesso em: 05 de outubro de 2020. O adaptador Fariña, em entrevistas, explicou a sua escolha de inclusão desse personagem na adaptação que fez de *Dom Quixote*. Segundo ele, tanto para ‘galeguizar’ a narrativa, como também para “introducir un novo personaxe xa que os libros non eran unha versión do clásico de Cervantes, senón unha interpretación do mesmo. Para que ese novo protagonista, un neno, tivese o peso suficiente ocorrúeseme tomar

3 Ilustrações de nosso cavaleiro da triste figura

Diferentemente do que em geral ocorre na edição de livros infantis e juvenis, para os quais se contrata ilustradores que trabalham diretamente com o adaptador, quando não se trata do próprio ilustrador que assume a pena ou o teclado da produção literária do texto em linguagem verbal, na edição adaptada brasileira, o editor retoma ilustrações que foram produzidas décadas antes por Candido Portinari¹⁶ para outra edição de *Dom Quixote*, não destinada ao público infantil, e por fim não publicada.

Além dos 16 desenhos de Portinari, a adaptação contém informações da vida e da obra desses dois gênios, separados no tempo e no espaço, Cervantes e Portinari, um pintor de histórias e um poeta das imagens:

É claro que ainda há muita coisa para se consertar no mundo. E mesmo que tenha melhorado um bocado, nem dá pra dizer que ele vai ficando mais justo. Mas uma coisa não dá pra negar: tudo fica mais bonito quando artistas como Cervantes e Portinari nos dão de presente um livro como *Dom Quixote* ou uns painéis como *Guerra e Paz*. (MACHADO, 2005, p. 50)

O encontro desses dois artistas não é um acaso. A obra de Cervantes convida à sua reprodução em imagem. Ela descreve cenas preñes de plasticidade. A própria forma antagonica dos corpos das duas personagens principais da novela fornece o mote para a sua reconstrução física, assim como o detalhismo da descrição dos cenários por onde eles passam e nos quais se passam suas peripécias. Portinari, por razões de saúde, produz essa série de ilustrações com lápis de cor¹⁷. O uso desse material se impõe ao traço de seus desenhos. Ele se sente criança desenhando as cenas de *Dom Quixote*¹⁸. Seu traço artístico parece responder a essa sua percepção de retorno, de volta à infância, ao se intensificar o estilo *naif* nessas suas ilustrações. No exercício de seu colorido rabiscado, de seus desenhos angulosos, há um artifício que rememora o aprendizado da mão infantil, quanto à força e ao sentido dos traços, em seu gesto e desejo de infundir

emprestado o nome do mítico heroe. Dous personaxes de diferentes épocas e lugares unidos nunha nova historia conxunta.”. Tradução: “introduzir um novo personagem já que os livros não eram uma versão integral do clássico de Cervantes mas uma interpretação do mesmo. Para que esse novo protagonista, um garoto, tivesse peso suficiente me ocorreu tomar emprestado o nome do herói mítico. Dois personagens de diferentes épocas e lugares unidos em uma mesma história”. Disponível em: <<http://www.noticieirogalego.com/anxo-farina-para-min-a-imaxinacion-e-a-mais-sorprendente-das-facultades-humanas/>>. Acesso em: 02 de outubro 2020.

¹⁵ A respeito da justificativa e escolha destas adaptações cf. Oliveira, 2021, tese em andamento.

¹⁶ A adaptação também conta com uma ilustração de Gustave Doré, um dos mais reconhecidos ilustradores do clássico universal, e uma ilustração de Claudio Tucci baseada no retrato de Miguel de Cervantes Saavedra. Ambas compõem a obra com vistas à ilustrá-la, assim como são objeto de conhecimento e tema da adaptadora que as referencia com finalidade didática.

¹⁷ Menos por razões técnicas e mais por recomendação médica, o pintor, à época, interrompe o uso de tintas – em função de seus problemas de saúde ligados aos efeitos de uma intoxicação por chumbo, usado na composição das tintas à óleo que usava em suas pinturas, e que viria a ser a causa de sua morte poucos anos depois – e faz essa série *Dom Quixote*, por encomenda para uma edição comemorativa da obra, valendo-se basicamente de lápis de cor, em um estilo provocativo e moderno. Cf, a esse respeito, no site oficial de divulgação de sua obra <www.portinari.org.br>.

¹⁸ Nas palavras de Carlos Drummond de Andrade, “a ideia de interpretar Cervantes a lápis de cor, feito menino que se diverte rabiscando caderno, fascinou [Portinari]. [Ele] mergulhou na leitura do livro e fez as primeiras cenas. Com interesse apaixonado pelo trabalho, achou que era preciso ir à Espanha, para melhor sentir a temperatura moral da história. A viagem não se fez, e Portinari deixou inacabada a obra: 21 desenhos incorporados, depois de sua morte, ao Museu da Chácara do Céu”. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/exhibit/dom-quixote-projeto-portinari/GgIyzW-FajO7Kg?hl=pt-BR>>. Acesso em: 29 de dezembro de 2020.

cor ao papel, encobrindo todo e qualquer espaço na folha antes branca. É a mimese do traçado infantil que ali se expressa.

Entre as ilustrações, como a do Quixote de pernas para o ar, com as nádegas expostas¹⁹, ou a de Sancho Pança sendo jogado para o alto por uma série de aldeões²⁰, tem-se não apenas a fidedignidade de representação de cenas quixotescas aludidas na obra, mas a inscrição dessas cenas em uma série, em um repertório de trabalhos do pintor Portinari, famoso por suas pinturas em que representa brincadeiras infantis, entre elas as cambalhotas e bananeiras²¹.

– Então você me paga, seu miserável!
– exclamou o dono da venda.

Juntou outros hóspedes, pegaram
uma manta que cobria uma das camas,
agarraram Sancho e ficaram brincando
de jogá-lo para o alto e apará-lo com
o cobertor. Não adiantava o escudeiro
gritar, pois seu amo já ia longe.
Aquilo durou até que os homens se
cansaram, com o peso do coitado.

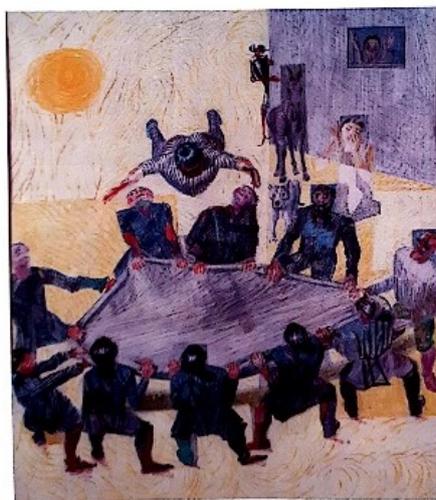


Figura 1 - Sancho sendo jogado para o alto. Fonte: MACHADO, 2005, p. 25

¹⁹ Série *Dom Quixote*, ilustração *Dom Quixote às cambalhotas*, de 1956, desenho a lápis de cor. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1221/detalhes>>.

²⁰ Série *Dom Quixote*, ilustração “Sancho Pança servindo de diversão para os aldeões”, de 1956, desenho a lápis de cor. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1217/detalhes>>.

²¹ A semelhança da pintura “Meninos brincando”, de 1955, e do desenho *Dom Quixote às cambalhotas*, de 1956, é sensivelmente observável, em diferentes aspectos: no enquadramento de ambos, na pose e localização da criança e de *Quixote* no ato ficar de cabeça para baixo “plantando bananeira”, no lugar ocupado e na forma do corpo e disposição da cabeça do cavalo, na localização do sol, em um, e da lua em outro, traços estes que indiciam a *intericonicidade* entre essas representações imagéticas, ou seja, a relação de remissão, de memória, de inscrição em uma série histórica, que se estabelece entre elas e que atua em sua interpretação, tal como observado por Jean-Jacques Courtine (2013).

Não desistiu de seus combates por um mundo melhor. Mas achou que precisava fazer um retiro. Ficar sozinho num lugar tranquilo, pensando na vida, rezando, sonhando com sua Dulcinéia, e enlouquecendo um pouco – bem como ele tinha lido, nuns romances de cavalaria, que havia acontecido com alguns de seus heróis, como Orlando Furioso ou Amadis de Gaula.

– Enlouquecer um pouco? Para quê? Como? – estranhou Sancho Pança.

O cavaleiro explicou que era para provar seu amor por Dulcinéia, seguir o exemplo de outros cavaleiros e fazer penitência por seus pecados, para que os feiticeiros não tivessem poder sobre ele. E como? virando cambalhotas e ficando sozinho. Tirou a armadura, mandou Sancho levar uma mensagem a Dulcinéia e começou a andar de pernas para o ar.

foto: con Cariscamini

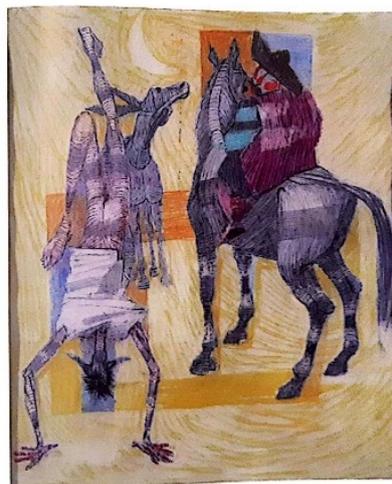


Figura 2 -Quixote de pernas para o ar. Fonte: MACHADO, 2005, p. 29

É um Quixote-menino que ele pinta, assim como um Sancho-menino, cujas loucuras e aventuras são antes artes e brincadeiras de criança. É também uma cena cômica, em que se apresenta um *clown*, com bigodes tão grandes, se apresentando no picadeiro para o deleite de crianças. Não sem razão, o editor da adaptação seleciona essas imagens, antes feitas para um livro não direcionado para o público infantil. Há nelas não apenas o uso do lápis de cor, responsável por nos lembrar a infância nos traços dessas ilustrações, como também o eco das produções desse pintor que se dedicou a representar cenas de infância, de crianças brincando. Portinari representa a infância, seja no traço infantil dos desenhos feitos à lápis de cor, seja nos gestos e poses infantis das personagens adultas, que deleitam o olhar infantil por parecerem estar no picadeiro de um circo, como palhaços malabaristas que tanto alegram e divertem crianças de todas as idades.

A escolha editorial de se valer dos desenhos de Portinari nessa adaptação explora a consonância necessária que deve haver, na composição do texto, entre a linguagem verbal e a linguagem imagética. Há *livros ilustrados* e há *livros com ilustração*, conforme a distinção descrita por Peter Hunt (2010).

A Literatura Infantil toma emprestadas características de todos os gêneros. Mas existe um gênero para o qual ela tem contribuído: o livro ilustrado, que é distinto do livro com ilustração. Essa distinção é, em grande parte, organizacional. Porém, se lembrarmos que a ilustração altera o modo como lemos o texto verbal, isso se aplica ainda mais ao livro ilustrado. (HUNT, 2010, p. 233)

A adaptação brasileira, assim como a adaptação galega, se inscrevem no que classifica Hunt (2010) como *livro ilustrado*. Ainda que por meio de decisões editoriais muito distintas e de recursos técnicos variados, ambas exploram adequadamente as relações semânticas de homologia²², que contribuem para a produção de efeitos de sentido visados por seus idealizadores junto às expectativas que eles pressupõem serem as do público leitor ao qual são dirigidas essas adaptações.

Embora não tenham sido concebidas para essa finalidade e segmento editorial, as ilustrações de Portinari encontram seu lugar próprio nessa edição adaptada. O que havia de transgressor no humor com que as personagens cervantinas foram

²² Acerca do princípio de *homologia discursiva*, cf. Curcino (2011).

representadas ludicamente no lápis de cor do artista, o que havia de ingênuo, fantástico e inesperado nos gestos, poses e cenas quixotescas “captados” pelo pintor, vão ao encontro do verbo preciso, do léxico simples, da sintaxe clara na representação verbal dos episódios adaptados para a recepção desses leitores iniciantes, na escrita de Ana Maria Machado. Há simbiose, há simpatia entre o dito e o mostrado na organização editorial desta edição. Coube à autora Ana Maria Machado dialogar com essas duas obras mestras da literatura e das artes plásticas, e reuni-las em seu texto reiterando o que nelas há de confluência, o que nelas inspiraria o interesse do público iniciante, assim como o interesse institucional, das escolas, bibliotecas, livrarias, na divulgação de um livro adaptado, que tanto apresenta ao público infantil e juvenil um clássico universal da literatura, em sua síntese, em sua essência, quanto a produção de um artista ícone do modernismo brasileiro.

Tendo essa dupla destinação, para o público final e para o público institucional, a adaptação também assume uma função didática de apresentação, ao final da edição, de uma espécie de galeria das obras de arte que ilustram o livro:

Galeria de imagens da Série Dom Quixote, de Candido Portinari



Pág. 6. *Dom Quixote de cócoras com idéias delirantes*, desenho a lápis de cor sobre papel, 37 x 24.5 cm, 1956. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ



Pág. 18. *Dom Quixote*, desenho a grafite, crayon colorido e lápis de cor sobre papel, 21.5 x 15.5 cm, 1956. Coleção particular, São Paulo, SP



Págs. 9 e 42. *Dom Quixote a cavalo com lança e espada*, desenho a lápis de cor sobre papelão, 42 x 16 cm, 1956. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ



Pág. 20. *Dom Quixote arremetendo contra o moinho de vento*, desenho a lápis de cor sobre cartão, 20 x 35 cm, 1956. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ

Figura 3 - Amostra da Galeria de imagens. Fonte: MACHADO, 2005, n.p.

A galeria acima e também outros paratextos²³ como, por exemplo, as orelhas da adaptação brasileira, trazem uma série de informações detalhadas sobre quem foi Portinari. Suas pinturas são expostas com detalhes referentes ao ano de sua produção, ao museu em que se encontram, à dimensão e aos materiais utilizados para sua confecção. Além disso, o leitor infantil também encontrará informações biográficas a respeito da adaptadora Ana Maria Machado.

Estes paratextos muito nos dizem sobre a representação de leitor infantil que norteou a produção desta adaptação, do momento do projeto editorial até a publicação da obra. Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011, p. 307), consagradas pesquisadoras do campo da literatura para crianças e jovens, em um capítulo dedicado aos paratextos de sua obra *Livro ilustrado: palavras e imagens*, o inicia da seguinte forma:

Quase nada foi escrito sobre os paratextos – títulos, capas ou guardas – de livros ilustrados. Esses elementos, porém, são ainda mais importantes nesses livros que nos

²³ Cf. Gérard Genette (2009)

romances. Se a capa de um romance infantil serve como decoração e no máximo pode contribuir para o primeiro impacto geral, a de um livro ilustrado muitas vezes é parte integrante da narrativa, principalmente quando sua ilustração não repete nenhuma das imagens internas do livro. (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p. 307).

Além da leitura da narrativa, o texto da adaptação é complementado com uma série de informações consideradas relevantes para a formação cultural do público mirim a que se destina, daí a preocupação em dar relevo à biografia dos artistas, e trazer uma amostra de suas produções artísticas.

No que se refere à ilustração, nos traços de Portinari, esse leitor iniciante também se depara com cenas semelhantes a fotografias, ou seja, com a apreensão e o congelamento de um momento preciso, capturado e representado em seu instantâneo. Nesses desenhos do pintor brasileiro se destaca o instante. Em certa medida, diferentemente dessa captação de uma cena, da fixação de um instante, as ilustrações que compõem a obra galega adaptada enfatizam prioritariamente o movimento, a mudança de estado, a ação, e nela isso é feito com recursos que se assemelham aos empregados para esse mesmo fim na produção de HQ's contemporâneas.

Anxo Fariña, autor, adaptador e ilustrador, em sua criação não explora paratextos didáticos ou explicativos. Na adaptação galega não há orelhas, sumário, introdução ou posfácio. Sua adaptação se caracteriza pelo formato conciso dos episódios, divididos em uma série de livros breves, bastante ilustrados, centrados especialmente nas ações. Segundo Nikolajeva & Scott (2011, p.322),

Já que o enredo e o tempo são circunscritos, muitas vezes, concentrados em um único episódio, os livros ilustrados permitem uma série infinita desses episódios. [...]. Ao avaliar esse fenômeno, devemos levar em conta tanto aspectos comerciais (extraliterários) quanto estéticos. As editoras têm como demanda comercial aos escritores a continuação de um livro bem-sucedido. Os títulos frequentemente contribuem para isso, apresentando o nome do personagem de sucesso. O aspecto estético, conforme dito acima, significa que, como um livro retrata apenas um curto lapso temporal, há sempre margem para desenvolvimento adicional. Entretanto, a maioria das contribuições de livros ilustrados são antes séries que sequências. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 322.)

Quanto à ilustração, a coleção *Don Quixote e Breogán* explora de maneira expressiva o seu papel. Elas ocupam todas as páginas do livro, e em cada uma delas ocupam a página inteira. Nessa sua predominância como linguagem, elas concedem espaço e acomodam entre seus traços breves passagens verbais, restritas a poucas linhas, localizadas em apenas uma das duas páginas que o leitor tem diante dos olhos enquanto folheia e lê o livro.

O autor adota uma linguagem em maior consonância com as produções atuais e internacionais destinadas ao público infantil e juvenil, sob a forma de desenhos animados, de quadrinhos, ou mais especificamente de animes e de mangás. Do ponto de vista da linguagem verbal, além de mais concisa, e telegráfica, ela também acentua seu caráter oralizado, dialógico e emotivo próprio dos diálogos das HQ's, com a presença significativa de onomatopias, de uma pontuação expressiva, de apelo à representação gráfica dos alongamentos ou subidas de tom da fala, para conferir maior autenticidade aos diálogos simulados desta ficção.



Figura 4 – Dulcinea, a nena Cabaleira²⁴. Fonte: FARIÑA, 2005c, s.p.

Há uma simultaneidade do diálogo verbal com a ação representada imageticamente, tal como nos quadrinhos. Esse efeito de simultaneidade visa restituir o tempo, em geral suprimido de uma imagem fixa, pelo recurso visual, nesta página, da representação triplicada da personagem Dulcinea, em três movimentos que constituem o seu enfrentamento e ataque ao ladrão, em três cenas sucessivas, que indicam sua movimentação e ação. Como o traço agentivo é atribuído à personagem Dulcinea, ela é mostrada em ação, enquanto o traço passivo, atribuído à personagem do ladrão, não exige uma sua triplicação.

Fariña exerce ainda sua liberdade autoral na composição desta adaptação ao acrescentar ações não descritas na versão original da obra de Cervantes. Ele insere uma nova personagem, Breogán, que testemunha, vive e interfere nas aventuras de Quixote. Ele também altera os papéis das personagens, atribuindo a Dulcinea o papel de salvar Quixote, Sancho e Breogán de um ladrão chamado Furandón. Altera-se, portanto, o enredo, a ordem, os papéis das personagens e sua linguagem. Acrescenta-se uma personagem central, Breogán, personagem mítico, representado como uma criança que, apesar de sua condição infantil, é capaz de ajudar Sancho e Quixote quando os dois intervêm entre dois rebanhos de ovelhas, que Quixote cria serem dois exércitos inimigos. Nos traços de Fariña se enfatizam os personagens em ação, dá-se existência a seus movimentos, sempre loquazes, cujas técnicas usadas remetem não apenas ao desenho, como também à colagem, ambos produzidos por recursos tecnológicos digitais.

²⁴ -Toma, malvado – gritou Dulcinéia, enquanto batia em Furandón com seu cajado. __ Aiiiiiiii – disse o ladrão enquanto fugia. (tradução nossa)



Figura 5 - O Exército de ovelas²⁵. Fonte: FARIÑA, 2005d, s.p

A adaptação de Anxo Fariña apresenta um projeto editorial de grande qualidade, com imagens impressas em páginas duplas, com uma cartela de cores bastante chamativa, tal como se pode ver na Fig. 5.

Assim como Portinari, Fariña reproduz técnicas de escrita e de desenho, em geral empregadas por crianças. Alguns traços não são precisos, os recortes não têm bordas bem-acabadas, há um acúmulo de imagens, recortes, cores, como aspecto próprio de uma estética mais *naif*, espontânea, primária, saturada e aparentemente sem técnica. Escreve-se para crianças no estilo de escrita que se atribui a crianças.

Se não há personagens infantis nas ilustrações de Portinari, ele faz dos adultos crianças. No convívio com as personagens adultas, a criança acrescentada por Fariña na narrativa também pode acionar a importante identificação do público leitor com a narrativa que lê. Nos dois projetos editoriais, o leitor infantil está lá também como projeção de leitores a serem formados. A densa recorrência aos valores humanísticos na obra de Cervantes, aliados a princípios cristãos, como a defesa dos mais fracos, o senso de justiça, a coragem diante dos desafios²⁶, competem para atender um dos objetivos que se crê ser necessário na formação dos sujeitos, o de lhes transmitir valores morais, universais, do bem, da justiça, da honra, da responsabilidade, da amizade, e outros. Sem os finais típicos moralizantes de algumas obras menores e aligeiradas que se vê com muita frequência incluídas no segmento infantil e juvenil, essas duas adaptações aqui analisadas não infantilizam seus leitores, e em suas linguagens e formatos distintos herdam da obra original o compromisso com uma formação profundamente humanizada e respeitosa quanto a seu público leitor, que assume a autoria das imagens, com o lápis de cor, com os riscos e cores acentuados, angulosos, com as colagens etc.

²⁵ “E lendo, a sua imaginação o levava a lutar contra monstros e salvar princesas. Também a visitar castelos encantados e ainda ter um cavalião como Dom Quixote.” (tradução nossa)

²⁶ A respeito dessa dupla tradição, humanística e cristã, inscrita na obra de Cervantes, cf. Ceccantini e Valente (2017).

4 Lápis de cor, píxeis e colagens: a mímese do desenho infantil

Tanto na adaptação galega como na brasileira, as ilustrações compõem uma dimensão essencial desse tipo de produção destinada ao público infantil. Em ambas as adaptações, as ilustrações não são meramente decorativas. Elas exercem uma função conjunta com o que é enunciado verbalmente, de modo a por vezes precisar o que uma linguagem enunciou, ratificar o que foi enunciado, complementar ou atuar argumentativamente para enfatizar aquilo que seria o mais fundamental do que foi mostrado pela imagem ou dito verbalmente no texto, para narrar em gestos e expressões, para mostrar em movimento o que se enuncia ou se prenuncia verbalmente.

Na adaptação brasileira as imagens fazem a mediação da compreensão do texto, mas também visam produzir uma identificação mais intensa, expondo o leitor à mímese de seus desenhos, do traço de criança adotado pelo artista. São imagens para o olho infantil. São imagens que parecem provir de uma mão infantil. As cores são relativamente pastéis, apesar do esforço do rabisco, da mão aparentemente pesada. São as cores possíveis com lápis de cor. Essas ilustrações tornam visíveis as imagens esdrúxulas, que de tão fantásticas são cômicas. A falta de compromisso com o real autoriza a representação pela imagem da fantasia, das imagens internas que só ocorrem ao personagem Quixote que vê gigantes onde há moinhos, exércitos onde há rebanhos. O espaço do verbal e da imagem se equilibra nessa produção. Dialogam em uma relação em que predomina o dar a ver daquilo que foi descrito, de fazer da imagem mental suscitada pela descrição uma imagem específica.

Na adaptação galega, a imagem esbanja atualidade e sua presença predomina enquanto linguagem. Ela é majoritária. Ela é também ousada, já que explora o movimento, a ação, a rapidez e com isso contraria a condição fixa de uma imagem fixa. Nesse sentido ela é também cosmopolita. Apela à tradição oriental dos mangás e de suas estratégias visuais para representação do movimento. Tal como esse gênero, a ilustração dessa obra galega explora a ação e o faz principalmente pela imagem, que conta com cores fortes, vivas, dramáticas, garantidas pelas tecnologias digitais dos píxeis. Eles são, em menor medida se comparado à arte de Portinari, desenhos que mimetizam, as técnicas infantis de manipulação de imagens, aqui expressas particularmente pela colagem. A aposta principal para a identificação do público infantil leitor para o qual é dirigida a obra galega reside na representação infantil de parte das personagens.

As duas obras, em suas distintas estéticas visuais, em suas formas variadas de promoção de homologia discursiva entre as linguagens verbal e imagética, investem no apelo e na convocação do olhar infantil suscetível e atraído pelas cores e formas da imagem, assim como na potência significativa dessa linguagem. Ouvindo a história contada por um adulto, no caso da adaptação brasileira, ou percorrendo as páginas autonomamente, da adaptação galega, os leitores infantis de lá e de cá do atlântico se apropriam dessas imagens somadas a sua imaginação ou dando forma específica a essa imaginação, se identificando como aquele que desenha ou como aquele que está no desenho. O pacto interpretativo a que toda obra convida seu leitor é nessas adaptações amplamente construído por suas ilustrações e pela força semântica e simbólica que inspiram.

Referências

- AZEVEDO, R. Literatura infantil: origens, visões da infância e certos traços populares. *Presença Pedagógica*. Belo Horizonte, Editora Dimensão, Nº 27, mai/ jun 1999. Disponível em: < <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Literatura-infantil.pdf>>. Acesso em: 16 de maio de 2021.
- ANTUNES, B.; CECCANTINI, J. L. C. T. Os clássicos: entre a sacralização e a banalização. In: PEREIRA, R. F.; BENITES, S. A. L. (Org.). *Á roda da leitura: língua e literatura no jornal proleitura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p. 73 – 90.
- BARTHES, R. La Civilisation de l’image. In: BARTHES, R. *Œuvres complètes - Tome I – 1942-1965*. Org. e apresentação Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, (p. 1410-1411), 1993.
- CAETANO, J. M.; OLIVEIRA, R. M. *As letras capitulares na ilustração dos livros infantis em Portugal, nos séculos XIX e XX*. In: Repositório Institucional da Universidade de Aveiro, s/d. Disponível em: <<https://core.ac.uk/reader/15567430>>. Acesso em: 16 de maio de 2021.
- CAMARGO, L. A imagem na obra lobatiana. In: LAJOLO; CECCANTINI (Orgs.). *Monteiro Lobato, livro a livro*. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- CANDIDO, A. *Vários Escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CHARTIER, R. A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora da UnB, 1998.
- _____. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- CARVALHO, D.B.A. *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusóe no Brasil*. Teresina: EDUFPI; Curitiba: CRV, 2014.
- COELHO, N.N. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: Das origens Indo-Européias ao Brasil contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991 (Série Fundamentos, 88)
- CURCINO, L. A política em close: análise discursiva de algumas representações do leitor de Veja. *Estudos Linguísticos*, vol. 3, XXXVI, setembro – dezembro, 2007, p. 55-64.
- _____. Princípios de não homologia entre o verbo e a imagem: breve análise de uma estratégia de escrita da mídia. *Revista Estudos Linguísticos*, v.40, n.3, 2011, p. 1398 – 1407. Disponível em: < <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1262>>. Acesso em: 16 de maio de 2021
- FARIÑA, Anxo. *A aventura dos muíños*. Vigo: A Nosa Terra, 2005a. (Coleção Don Quixote e Breogán).

_____. *O dragón voador*. Vigo: A Nosa Terra, 2005b. (Coleção Don Quixote e Breogán).

_____. *Dulcinea a nena cabaleira*. Vigo: A Nosa Terra, 2005c. (Coleção Don Quixote e Breogán).

_____. *O exército de ovelas*. Vigo: A Nosa Terra, 2005d. (Coleção Don Quixote e Breogán).

_____. *O león durmiñón*. Vigo: A Nosa Terra, 2005f. (Coleção Don Quixote e Breogán).

_____. *A pousada encantada*. Vigo: A Nosa Terra, 2005g. (Coleção Don Quixote e Breogán).

GENS, A. Livro com ilustração: um exercício do olhar. In: *Interdisciplinar*, Ano VII, V.16, jul-dez de 2012.

HUNT, P. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: uma nova / outra história*. Curitiba: PUCPRESS, 2017.

_____. *Literatura infantil Brasileira: História & Histórias*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

LAJOLO, M. Literatura infantil brasileira e estudos literários. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 36, p. 97-110, 2010. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127101007>>. Acesso em: 26 janeiro. 2021.

MACHADO, A. M; PORTINARI, C. *O Cavaleiro do Sonho: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2005.

MIRANDA, C. E. A. Orbis Pictus. *Pro-Posições*, Campinas, v. 22, n. 3, p. 197-208, Dec. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072011000300014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27 jan. 2021.

NIKOLAJEVA, M; SCOTT, C. *Livro Ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

OLIVEIRA, J. D. *Quixote no Brasil: um século de adaptações da obra de Cervantes para crianças e jovens*. São Carlos, 2021. Tese em andamento. (Doutorado em Linguística) – Departamento de Letras, Universidade Federal de São Carlos.

SALISBURY, M; STYLES, M. *Livro Infantil Ilustrado: a arte da narrativa visual*. São Paulo: Rosari, 2013.

SERRA, E. (Org.) A Arte de Ilustrar Livros para Crianças e Jovens no Brasil. The Art of Book Illustration for Children and Young People in Brazil. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013. Disponível em: <<https://www.fnlij.org.br/site/publicacoes-em-pdf/item/608-cat%C3%A1logo-a-arte-de-ilustrar-livros-para-crian%C3%A7as-e-jovens-no-brasil.html>>. Acesso em: 16 de maio de 2021.

SOARES, M. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, A. A. M; BRANDÃO, H. M. B; MACHADO, M. Z. V. (org.). *Escolarização da leitura literária*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SOARES DE GOUVÊA, M. C. Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica. *Educação e Pesquisa*. v.1, n. 31, p. 79-91, 2005 Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29831106>>. Acesso em: 26 Jan. 2021.

RAMOS, G. *A imagem nos livros infantis*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

TOUBERT, H. Formes et fonctions de l'enluminure. In: CHARTIER, R; MARTIN, Henry-Jean. *Histoire de l'édition française – Le livre conquérant: Du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle*. Paris: Fayard, 1989.

VAN DER LINDEN. S. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

VAZ, S. Um sonho. In: VAZ, S. *Colecionador de pedras*. 2 ed. São Paulo: Global, 2013, p. 70-71.

VAZ, S. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ZUMTHOR, P. Presença da voz. In: ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 9-18.