



ARTIGO/DOSSIÊ

## **IMAGENS DO IMAGINÁRIO INFANTIL: TRAVERSURAS E TRAVESSIAS NA NARRATIVA *BÁRBARO* (2013), DE RENATO MORICONI**

FERNANDO TEIXEIRA LUIZ  
JULIETE ROSA DOMINGOS

### **Fernando Teixeira Luiz**

Pós-doutorado em Letras pela UNESP/Assis, 2015.

Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Educação.

Leitura e formação do leitor: implicações estéticas, históricas e sociais (UNESP).

Grupo de estudo, trabalho e pesquisa Observatório Lobato (USP).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1299669420624686>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1175-4284>.

E-mail: [f.luiz@unesp.br](mailto:f.luiz@unesp.br).

### **Juliete Rosa Domingos**

Doutoranda em Letras – PPGL UNESP/Assis.

Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS UENP/ Cornélio Procópio.

Membro dos Grupos de Pesquisa em articulação Literatura Juvenil: crítica e história (UENP) e Literatura e formação do leitor: implicações estéticas, históricas e sociais (UNESP).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9414132977505577>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0795-8313>.

E-mail: [julieterdomingos@gmail.com](mailto:julieterdomingos@gmail.com).

**Resumo:** Do livro ilustrado ao livro-imagem, dos precursores até as gerações contemporâneas, o ato de criar está intrinsecamente conectado à sensibilidade artística de transformar construções verbais em ilustrações. É neste entremeio que Renato Moriconi se fixa enquanto artista promissor na história do livro-imagem. Sendo assim, diante do aspecto afetivo, artístico e plurissignificativo das formas não verbais, este trabalho tem como objetivo analisar a linguagem iconográfica de Renato Moriconi, considerando a proposta lúdica e irreverente do autor-ilustrador na construção do livro-imagem *Bárbaro* (2013). Para tanto, o presente ensaio encontra-se fundamentado, sobretudo, nos estudos voltados à história da ilustração, os quais se debruçam, especificamente, sobre o surgimento do livro-imagem enquanto gênero na literatura infantil e juvenil. No que se refere à análise do potencial estético que constitui a narrativa visual, sublinhamos os pressupostos que abordam o livro-imagem em sua horizontalidade e em sua verticalidade, ou seja, a partir de sua imanência e considerando, igualmente, os elementos intertextuais na construção do sentido.

**Palavras-chave:** Bárbaro. Livro-imagem. Narrativa visual. Experiências de linguagem. Literatura infantil.

**Abstract:** From the picture book to the image book, from the forerunner until the latest generations, the creating act is intrinsically connected to the artistic sensibility for transforming verbal constructions into illustrations. Between this, we have Renato Moriconi as a promissory artist in the history of picture books. By facing the emotional aspect, as well as the artistical multiplicity of the non-verbal form, this work analyzes the iconographic language used by Renato Moriconi, and its proposal of a ludic and irreverent peace resulted in a picture book named *The Little Barbarian* (2013). The basis for this essay is primarily the studies of the history of illustration, which specifically focus on the arising of the picture book as a children and young children genre. On what concerns the analysis of the aesthetic potential of the visual narrative,

we underline the guides for a picture book horizontally and vertically, from its immanence, equally taking into consideration the intertextual elements in the building of sense.

**Keywords:** *The Little Barbarian*. Image-book. Visual narrative. Experiences of language. Children's literature.

*“Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos”.*

*Alberto Manguel*

## INTRODUÇÃO

“Como um belo livro que consegue nos envolver com a maior quantidade possível de possíveis [...]” (FITTIPALDI, 2008, p. 103): é assim que surge *Bárbaro* (2013), livro- imagem de Renato Moriconi, para fomentar as incontáveis possibilidades de leitura àquele que acompanhará a jornada de um pequeno-grande herói. O livro convida o leitor para o que a escritora Ciça Fittipaldi (2008) compreende como “outro estado de realidade” (p. 94). Antes, porém, de tecermos as considerações acerca da mencionada obra, convém destacar algumas reflexões preliminares em torno da articulação entre a imagem e a literatura destinada a crianças e jovens.

Durante o processo de projeção, desenvolvimento, expansão e consolidação, a literatura infantil e juvenil tem se mostrado um campo profícuo frente às inúmeras formas de narrar. Dentre as citadas formas, figura o livro-imagem como uma das possibilidades mais desafiadoras e criativas. A rigor, a partir do instante em que o plano imagético inova a perspectiva de um relato, são inúmeras as chaves simbólicas que passam a revestir de sentido a narrativa visual, composta mediante elementos plásticos, estilísticos e intertextuais

que, em maior ou menor grau, influem na capacidade interpretativa do sujeito leitor. Em *Bárbaro*, é possível dizer que o leitor, em início ou em processo perene de formação, encontra fatores e determinantes de interesse que vão ao encontro de uma pluralidade de vivências proporcionadas pela leitura da sequência narrativa, constituída, progressivamente, por meio de uma espécie de “galeria de arte portátil” (GIRÃO; CARDOSO, 2019). O vigor da presença plástica, estilística e intertextual que carrega a narrativa de imagens pressupõe um leitor que ora participará em co-autoria em relação ao texto, por uma capacidade de inferência a partir da projeção e identificação em relação às proposições ofertadas pelas ilustrações, ora se entregará a uma jornada de conhecimento de um mundo em reconstrução, mediado pela leitura. Afinal, as formas plásticas se referem a um mundo já conhecido ou a ser (re)conhecido, uma vez que a imagem mental é presentificada desde sempre em nós, em consonância à perspectiva de Manguel (2001, p. 20-21) ao salientar que “[...] estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos”.

Do livro ilustrado ao livro-imagem, dos artistas precursores até a geração mais recente, o ato de criar está intrinsecamente conectado à sensibilidade estética de transformar as imagens mentais em ilustrações. É neste entremeio que Renato Moriconi se fixa enquanto um nome promissor na história do livro-imagem. A própria história do autor reflete sua relação afetiva e harmoniosa com a literatura e as artes visuais. Quando jovem, Moriconi abandonou o sonho de infância – de ser jogador de basquete –, estudou artes plásticas e, agora, dedica-se exclusivamente ao universo da ficção. Publicou livros no Brasil e no exterior. Vários textos conquistaram grandes prêmios

e/ou menções honrosas, entre os quais convém citar o “melhor livro-imagem”, em 2011 e em 2014, e o “melhor livro para crianças”, em 2012, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), como também o troféu Monteiro Lobato, em 2014. Com *Bárbaro*<sup>1</sup> (2013), objeto de estudo do presente artigo, Moriconi recebeu o Jabuti de ilustração infantil e, em 2016, foi contemplado como *Premio Fundación Cuatrogatos* (EUA), além de ser finalista do prêmio de melhor livro de arte da revista italiana *Andersen*. Ademais, em 2018, *Bárbaro* (2013) compôs a lista do *The Boston Globe*, envolvendo os melhores livros infantis publicados no território estadunidense, e incluído, posteriormente, entre os prestigiados títulos do tabloide *The Most Astonishingly Unconventional Children's Books*, organizado pela *School Library Journal* – também dos Estados Unidos.

Em entrevista<sup>2</sup> concedida ao *Blog das Letrinhas*, em 2022, na qual se abordava, entre outras temáticas, a perspectiva criativa na literatura infantil contemporânea, o autor Renato Moriconi afirmou acreditar na importante mudança de horizontes acerca do papel da imagem nos livros, tanto do lado dos ficcionistas, quanto daqueles que as editam e as leem. Moriconi cita em sua fala, por exemplo, que o livro *Bárbaro* perpassou sua vida como uma espécie de travessia, visto que a narrativa visual foi criada antes dele pensar na possibilidade de ser pai. Afirmou ainda que, nessa época, ele “lia esse livro com olhos voltados para o transcendente” (p. 5), mas, quando o fato de ser pai, finalmente, tornou-se uma realidade, o autor passou a ver o livro “como

1 As informações sobre prêmios e menções foram coletadas da seção de apresentação dos autores do site da Flip. Disponível em: <https://www.flip.org.br/autores/renato-moriconi/>. Acesso em: 01 ago. 2023.

2 Entrevista publicada em: <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos>. Acesso em: 01 ago. 2023.

realidade fantástica do cotidiano paterno” (p. 5). Sendo assim, diante do aspecto afetivo, artístico e plurissignificativo das formas não verbais, este trabalho tem como objetivo analisar a linguagem iconográfica de Renato Moriconi, considerando a proposta lúdica e irreverente do autor-ilustrador na construção do livro-imagem *Bárbaro*. Para tanto, o presente ensaio encontra-se fundamentado, sobretudo, nos estudos de Girão e Cardoso (2019), os quais se debruçam, especificamente, sobre o surgimento do livro-imagem enquanto gênero e categoria específica de análise na literatura infantil e juvenil. No que se refere à problematização do potencial estético que constitui a narrativa visual, partimos dos pressupostos de Eco (1986), Compagnon (2003), Zilberman (2006) e Campbell (2007), entre outros.

#### **LIVRO-IMAGEM: NAS VIAS HISTÓRICAS DE UMA ARTE EM TRANSFORMAÇÃO**

O *livro de imagem* ou, ainda, *livro-imagem*, nomenclatura essa tomada por Peter Hunt (2010) enquanto objeto artístico composto por linguagem visual, tem sido apontado como um aspecto emblemático do campo literário e da história da ilustração. Ao longo do tempo, inúmeras foram as obras que contribuíram para a formação do gênero estabelecido como livro-imagem. No entanto, devido à brevidade desse estudo, impôs-se a necessidade de delimitação do objeto e seleção do aporte teórico. Dessa forma, na tentativa de englobar referências pontuais acerca do livro-imagem, o presente artigo toma como referência os estudos historicistas de Girão e Cardoso (2019). Nesse sentido, faz-se necessário compreender que o percurso histórico do livro ilustrado configura o caminho para se chegar ao surgimento do livro-imagem. Importante destacar, ainda, no contexto europeu, por exemplo, a publicação do *Orbis sensualium pictus*, datado de 1658, por Jan Amos Comenius, educador e teórico da

educação. Trata-se de um livro pensado para inovar a aprendizagem do latim, composto, basicamente, por textos verbais e visuais, em que as xilogravuras, em preto e branco, eram destacadas como adorno aos temas contemplados, contribuindo, por conseguinte, para melhor assimilação do conteúdo pela criança. *Orbis pictus* foi considerado, pelo próprio Comenius, como o primeiro livro ilustrado infantil. Mais de um século depois, outro destaque, agora em solo norte-americano, é o título *A New Year's gift for little masters and misses*, publicado por Thomas Bewick. Em linhas gerais, o livro foi projetado também a partir da técnica de xilogravura, mas dessa vez assinala o texto visual como elemento central, preponderante, enquanto o texto verbal, em prosa e verso, ocupa-se em descrever as imagens.

No século XX, Lynd Ward lançou o livro *God's Man*, um álbum composto por 139 imagens. Na proposta de Ward, o plano imagético mostrava-se capaz de induzir o leitor à ação de virar a página para, consequentemente, compor e finalizar a sequência narrativa. *God's Man* atingiu a marca de 20 mil cópias em vendas no curto período de quatro anos, e foi considerado, pela crítica vigente, uma obra precursora do livro-imagem juvenil. Em outro polo, Milt Gross, um cartunista norte-americano, publicou, em 1930, *He done her wrong*, outro livro-imagem com uma proposta bastante despojada e alternativa para a sua época. Entremostrava-se fortemente influenciado pelos elementos do universo cinematográfico, da publicidade e do campo jornalístico. Ademais, o processo de feitura, publicação, circulação e recepção do livro-imagem foram sublinhados por técnicas e experimentações que colocam o objeto livro como expressiva experiência da linguagem. Em relação ao leitor vislumbrado neste campo artístico, os estudiosos Girão e Cardoso (2019, p. 123) asseveram:

No caso do leitor/olhante que se vê diante de um livro-imagem, ele não apenas lê os títulos em linguagem verbal, impressos nas capas do códex, como também efetua uma rasgadura na superfície de significação das narrativas pictóricas, em linguagem visual, impressas em páginas duplas, num objeto físico que, por vezes, carrega significações em sua materialidade.

De forma incongruente, para não dizer irônica, o primeiro livro-imagem produzido por um brasileiro foi publicado na coletânea “Álbuns de Pére Castor”, em 1975, na França, e só mais tarde, em 1976, no Brasil. Trata-se do livro *Ida e Volta*, de Juarez Machado, o qual, em 1981, foi agraciado com o prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), na categoria de *Melhor livro sem texto*. Antes disso, porém, no Brasil, na década de 1920, Monteiro Lobato, dentre suas muitas facetas como editor, crítico, e, inclusive, ilustrador, mostrou-se engajado na escrita de livros para crianças, destacando-se por criar obras inovadoras e, no intuito de arquitetar algo voltado para atender ao interesse de jovens leitores em formação, incorporou as ilustrações em seus novos projetos editoriais voltados a esse público. Nomes como Voltolino, Belmonte, André Le Blanc e Jurandir Ubirajara Campos compuseram o quadro de ilustradores de muitos de seus livros. Segundo Luís Camargo (2009, p. 45), “[...] em 1920, Lobato dá um salto, valorizando a ilustração e o ilustrador [...]”, isso acontece, por exemplo, quando dispõe na folha de rosto de *A menina do narizinho arrebitado* (1920) o nome do artista na mesma proporção em que aparece o nome do escritor e, ainda, cuida para mencionar a expressão “livro de figuras” para destacar a ilustração como parte constituinte da obra.

No viés das ilustrações revolucionárias, é preciso ressaltar, também, a contribuição de Ziraldo – leitor de Lobato – que, no final



da década de 1960, publicou *Flicts* (1969). Nesse livro, em tom de metalinguagem no plano visual, incorpora uma nova modalidade no processo de construção do mundo ficcional, em que as próprias cores transitam como personagens, como foi enfatizado por Zilberman (2006, p. 155): “*Flicts* não seria um livro sem as imagens que o compõem [...]”. Na década subsequente, a ousadia do autor se deu ao criar *O Menino Maluquinho* (1980), mantendo, à primeira vista, uma perspectiva um tanto quanto tradicional na ilustração, com desenhos em traços pretos dispostos em fundo branco, mas que, articulada a um projeto de compor uma história fragmentada, com cenas do cotidiano do protagonista estampadas a cada página, incumbia o leitor de construir a trajetória da personagem como um todo. Ziraldo, portanto, em tom bem-humorado e criatividade aflorada, inaugura uma nova ambientação para a produção de livros que centralizam a imagem na composição da narrativa. Ainda na década de 1980, Angela Lago e Eva Furnari destacaram-se como as grandes referências na produção de livro-imagem brasileiro. Furnari é criadora de três coleções importantes, sendo elas: *Coleção Peixe Vivo* (1980), *Coleção Só Imagem* (1983) e *Coleção Ponto de Encontro* (1983). Lago, por sua vez, participou, com seus trabalhos, da *Coleção Copo de Leite* (1980). As sobras de ambas foram canceladas por prêmios significativos, tendo em vista o projeto literário alicerçado por um potencial poético que, consequentemente, garantia sua qualidade estética e artística. Em 1984, Angela Lago lançou *Outra Vez*, título que rompe com a linguagem verbal, e traz uma narrativa visual repleta de beleza e inventividade. Segundo Zilberman (2006), nessa obra, Lago reverencia a proposta lançada por Juarez Machado em *Ida e volta* (1976) e, propositadamente, vai traçando paralelos entre as duas obras, como os intertextos e a construção do enredo em caráter de circularidade.

A década de 1990, embora assinalada por um estado moderado em relação às produções de livro-imagem em solo nacional, foi laureada com a publicação de alguns títulos modelares, como *Cena de rua* (1994), também de Angela Lago. Nesse contexto, outro nome que merece destaque é Roger Mello, que inicia sua carreira como autor, publicando o livro-imagem *A flor do lado de lá* (1990), já sendo agraciado com o selo “Altamente Recomendável” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ.

Nas primeiras décadas do século XXI, autores-ilustradores, agora identificados com as novas poéticas e as potencialidades da imagem como arte de narrar, engajaram-se no processo de elaboração de projetos articulados ao status da literariedade da literatura infantil. Nessa direção, o livro-imagem incorpora estilos, técnicas e propostas diversificadas, além de reutilizar recursos já consolidados de experiências passadas, como “a utilização da página dupla como espaço-tempo uno da composição narrativa”, “a continuidade da história pelo virar de páginas”, “as múltiplas possibilidades narrativas numa única cena” e “o repensar a forma do códex em seus aspectos sintático e semântico, interferindo e compondo a narrativa pictórica” (GIRÃO; CARDOSO, 2019, p. 134). Na Europa, nos Estados Unidos e em território nacional, a literatura infantil, em um primeiro momento, foi visualizada como ferramenta no âmbito da educação formal, servindo como reduto de instrução. A partir do mapeamento histórico aqui configurado, mesmo que breve, percebe-se que a imagem foi conquistando espaço na produção da literatura infantil e juvenil. Na verdade, a figuração das formas visuais não verbais ganhou nítida incidência em obras que, apesar de endereçadas à criança, ainda não eram parte do campo da literatura propriamente

dita. Dessa maneira, eram visualizadas, inicialmente, apenas como um adereço, depois tornaram-se um adorno significativo, até que sua maior valorização permitiu que ganhassem destaque como o principal elemento para a construção da sequência narrativa. Em se tratando da contemporaneidade, o livro-imagem expande as possibilidades do ato de criar e das sensações da fruição, visto que, é ressignificado enquanto gênero particular. Nesse contexto, está inserido o livro *Bárbaro* (2013) que, composto por uma sequência de quadros imagéticos altamente polissêmicos, cria uma conexão com o leitor, ao qual cabe a tarefa de participar, ativamente, da construção de sentidos na história narrada.

### **PERSEGUINDO AS PEGADAS DO MENINO-BÁRBARO: UMA POSSIBILIDADE DE LEITURA**

Considerando a proposta lúdica e irreverente de Renato Moriconi, pautada, em especial, na construção de uma narrativa visual, nota-se, logo na capa, a ambiguidade latente no título – *Bárbaro* – em plena coerência intersemiótica com a imagem de um herói errante, prestes a entrar em combate. Como assevera Eco (1986), o título pode, muitas vezes, potencializar novas possibilidades de leitura, e não disciplinar uma única. A esse respeito, constitui este o primeiro eixo que clama pela atenção do destinatário, agente responsável por conferir ao título suas primeiras impressões no processo de recepção da obra: “bárbaro”, enquanto adjetivo, pode reportar o leitor às características (valentia, força e astúcia, entre outras) de um bravo guerreiro da Antiguidade; “bárbaro”, como substantivo, diz respeito à figura histórica (aqui ficcionalizada), ou seja, aquele que se encontra na condição de forasteiro, estranho, estrangeiro, “não civilizado” para os povos romanos, como os celtas, visigodos, vândalos, francos, anglo-saxões e tártaro-mongóis. Contudo, é o espetáculo imagético

configurado nas páginas posteriores do livro que ressignificam o vocábulo, passando de substantivo e adjetivo à interjeição, expressão de surpresa ou sobressalto frente à narrativa monumental, plena de desenhos, cores e movimentos, desenvolvida durante o enredo. Como temos o aparato iconográfico em primeiro plano, o signo visual é entendido e abordado como linguagem autossuficiente (ZILBERMAN, 2006, p. 156), capaz de conduzir a narrativa independente de qualquer enunciado verbal. Ademais, considerando os apontamentos de Silva (2020), *Bárbaro* (2013) pode ser também entendido ou definido como livro de imagem ou livro-imagem, ou seja, publicação em que há predominância do signo imagético ou o mínimo de construções verbais, que não podem ser dissociados da imagem. Logo, *Bárbaro* filia-se, consequentemente, a uma tradição na literatura infantil brasileira que já consagrou nomes como Ziraldo, Roger Mello, Angela Lago e Eva Furnari.

Ao acompanhar as estripulias do enigmático guerreiro por espaços míticos povoados por criaturas fantásticas, nota-se que o leitor tem pouco acesso aos aspectos psicológicos e sociais do protagonista. Talvez a resposta para tal impasse resida no fato de tratar-se de uma personagem supostamente plana que conduz o próprio relato, a partir do seu ponto de vista. Revela-se, assim, como um agente que reproduz, com sucesso, o estereótipo do herói tradicional, que o destinatário associa, de imediato, à figura dos guerreiros incidentes nas epopeias, nos quadrinhos, no cinema e na animação gráfica, como, por exemplo, Conan, de Robert Howard, e Beowulf, de autoria anônima. Um dado que aproximaria os três citados heróis – Conan, Beowulf e o pequeno bárbaro – consiste na construção de uma trajetória salpicada de perigos, surpresas e

regiões povoadas por monstros. Campbell (2007) explica que, com a expansão de vilas e cidades na Antiguidade, muitos monstros, remanescentes de épocas passadas, ainda habitavam certas regiões, representando perigo à comunidade humana. Cumpre tirá-los do caminho. É quando surgem os heróis emblemáticos para subjugar e vencê-los. Ainda que as narrativas, protagonizadas por Conan ou Beowulf, descrevam minuciosamente as cenas e os motivos para o enfrentamento dos seres ameaçadores, *Bárbaro* opta por outra forma de “contar” sua história e apresentar suas façanhas. A narrativa será composta por vinte quadros que sintetizam a jornada do protagonista em meio a percalços da natureza, criaturas assustadoras e a inclemência dos deuses. Nesse itinerário, desfilam, perante os olhos do leitor, o substrato cultural das diversas mitologias e religiões, do cinema, dos quadrinhos e da literatura medieval. Será a surpresa, proporcionada no último quadro, que revela o aspecto inaugural de *Bárbaro* – em contraste com as demais narrativas protagonizadas por guerreiros, conforme trataremos e esclareceremos adiante. Para o momento, basta entendermos que o enredo gire em torno dos treze obstáculos que se colocam no caminho do herói: os gigantescos abismos de um vale enigmático, a revoada dos pássaros ameaçadores, o sinuoso território das víboras, a batalha com outros cavaleiros errantes, a presença de ciclopes, mantícoras, plantas carnívoras, demônios, dragões, serpentes marinhas, pássaros que expelem fogo, tempestades violentas, incêndios arrebatadores e intervenções dos deuses. Dada a necessidade de recorte do objeto e a impossibilidade de cotejarmos todos os quadros, trataremos, nesse artigo, apenas de três telas, as quais constituem, respectivamente, os momentos que intitulamos: a) os pássaros ameaçadores; b) o

dragão; c) a tempestade. Cumpre lembrar, ainda, que a escolha foi aleatória e obedeceu à dinâmica de um sorteio.

Considerando as reflexões preliminares que antecedem e contextualizam a obra de Renato Moriconi, passemos à leitura do grupo de figuras anunciado no parágrafo anterior. Em linhas gerais, o livro apresenta a imagem do protagonista na parte inferior à esquerda, contrastando-se com as aves que predominam quase que por todo o restante da página. Nota-se a ausência de traços e cores que sugiram ou representem os espaços percorridos pelo guerreiro. O que temos é apenas a folha em branco, fator que atribui maior destaque às personagens em cena e será ressignificado na última tela do livro. Paralelamente, a folha em branco também edifica, a partir do confronto entre o herói e seus adversários, alguns arcos que projetam as antíteses visuais: humano x não humano, cores quentes x cores frias, unidade x conjunto, terrestre x aéreo, mamíferos x ovíparos etc.

A espada, signo carregado de polissemia, é a principal arma utilizada pela personagem em suas andanças. Lurker (2003), atento à simbologia de tal instrumento, problematiza-o como elemento capaz de superar o mal, reportando à valentia, à bravura e à virtude. Na condição de emblema real, sempre esteve associada, na história da literatura, aos grandes guerreiros, como aqueles que protagonizavam as novelas de cavalaria, as diversas mitologias e a ficção endereçada ao leitor juvenil.

Foto 1 – Bárbaro



Fonte: MORICONI, 2013, p. 6-7.

Vale também observar a presença do intertexto como aspecto incidente na narrativa de Moriconi. No contato entre o jovem leitor e o texto ficcional, ganha relevo, a partir dos postulados do dialogismo, a articulação que a literatura mantém com outros modelos literários ou com diversos gêneros (cinema, teatro, quadrinhos etc). No trânsito da intertextualidade, evocam-se suas variadas configurações, como a citação, a alusão, a alegoria, a paródia, o pastiche, a carnavalização, o reboot e o *crossover*. Nesse prisma, assinalamos a contribuição de Júlia Kristeva que, na década de 1960, deslocava a tônica da teoria literária, até então apreendida de maneira não tão dinâmica pelo formalismo francês, para a questão da produtividade do texto. Não obstante, emerge a concepção de imitação como re-criação literária. Para Kristeva (1969), a ficção se insere no conjunto de outras ficções:

trata-se de uma escritura réplica (função ou negação) de um outro texto específico ou de diversas produções.

Não existe nada como 'originalidade' literária, nada como a 'primeira' obra literária: toda obra é 'intertextual'. Dessa forma, um segmento de escrito específico não tem limites claramente definidos: ele se espalha constantemente pelas obras que se aglutinam à sua volta, gerando inúmeras perspectivas diferentes que se reduzem até o ponto de desaparecerem. (COMPAGNON, 2003, p. 190)

Quando transportamos essas considerações para a ficção de Moriconi, e em especial para a cena de confronto entre o protagonista e os pássaros, alguns dados nos chamam a atenção. A imagem sugere recuperar a saga do herói grego Hércules, sobretudo na construção dos doze trabalhos impostos pelo imperador Eristeu, quando enfrenta as temidas aves do lago Estínfalo. Ademais, a tela pode igualmente dialogar com o filme *Os pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock, por também ficcionalizar aves selvagens que representam perigo para a espécie humana. Diferente das narrativas citadas, o herói, aqui, encontra os pássaros como obstáculos em sua jornada e não como adversários que atacarão sua cidade. Não está, assim, na mesma condição de Hércules ou dos habitantes da cidade norte-americana de Bodega Bay, que precisam eliminar as criaturas aladas para que conseguissem sobreviver. O protagonista, no conto *Bárbaro*, apenas afugenta os inimigos com sua espada, aspecto que confere um tom bem mais leve para a narrativa infantil.

Ainda na perspectiva da intertextualidade, observa-se, com atenção, o segundo quadro. Na parte superior, à direita, destaca-se o pequeno bárbaro, enquanto um gigantesco dragão vermelho ocupa todo o restante da folha em branco.



Foto 2 – Bárbaro



Fonte: MORICONI, 2013, p. 20-21.

A posição que o protagonista assume, nesse quadro, é bem diferente, se comparado à tela anterior. O pequeno bárbaro surge, agora, em um ponto elevado (alto), enquanto o dragão parece movimentar-se na parte inferior (baixo). Nesse sentido, convém observar esse trânsito (baixo x alto) percorrido pelo protagonista durante todo o livro, oscilando sempre em ocupar, na página, as bordas superiores ou inferiores. Se contemplarmos o livro como um todo, é possível, inclusive, notar o movimento do herói entre os pontos extremos da folha, desenhando, assim, um percurso em que se projeta entre o polo superior e o polo inferior. A colagem constitui o recurso utilizado por Moriconi para edificar sua personagem e sugerir seu movimento. Trata-se, em linhas gerais, da mesma imagem do pequeno bárbaro recortada, reproduzida e replicada

em quase todos os quadros. O traço simples, estilizado (embora não infantilizado), associado à técnica da aquarela, evidencia-se como sua maior marca e o aproxima, gradativamente, tanto do leitor alfabetizado quanto do leitor não alfabetizado. O intertexto, por sua vez, conduz o destinatário ao universo das histórias em quadrinhos, do cinema, da animação gráfica, dos contos de fadas e das novelas de cavalaria a partir da projeção do dragão. A fera, caracterizada como um gigantesco lagarto, apresenta coloração avermelhada, chifres e dentes afiados. Lurker (2003) o define como “um animal repugnante, inimigo da divindade” (p. 215). “Nas religiões e mitos do Oriente e da Europa, a vitória sobre o dragão significa a superação do caos, das trevas, do mal” (p. 215). Além disso, Lurker pontua que somente no início da Idade Média, “concretiza-se um tipo de imagem definitivo do dragão como personificação do mal, do demônio: um réptil alado, com escamas, algumas vezes cuspidor de fogo, frequentemente com cabeça de crocodilo, algumas vezes com cabeça de lobo” (p. 216). A imagem do bárbaro, por sua vez, encontra-se estrategicamente inserida na direção da boca do monstro, sugerindo, assim, a ideia de uma aventura marcada por perigos, desafios e façanhas. A jornada do pequeno protagonista seria, assim, igualada às sagas dos grandes heróis da Antiguidade e do período medieval (como Perseu, Tristão ou Lancelote), marcadas por proporções épicas, obstáculos gigantescos e inimigos sorrateiros.

A tempestade, enfim, compreende a última tela a ser problematizada. Diferente dos outros adversários até então presentes nos dois quadros anteriores, é a implacável força da natureza – atrelada ao elemento sobrenatural – que pode ser visualizada no embate com o protagonista. O herói, aqui, ocupa

posição central na borda inferior da folha, em nítido contraste com a volumosa nuvem escura em destaque na parte superior da página. Os arcos definidos pelos binômios terra x céu, humano x não humano, quente x frio e natural x sobrenatural constituem os principais mecanismos estéticos utilizados para a composição da cena, como pode ser observado a seguir:

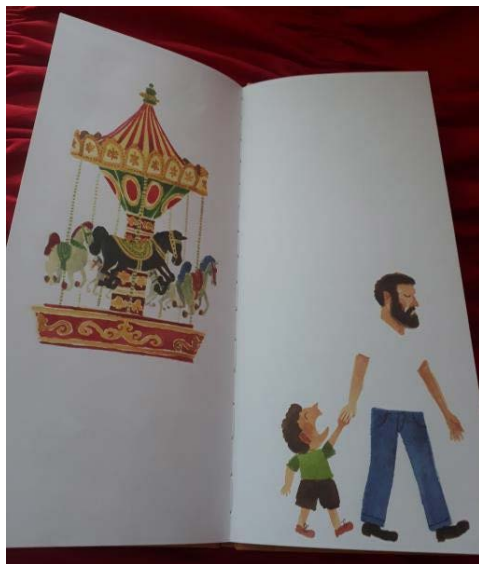
**Foto 3 – Bárbaro**



Fonte: MORICONI, 2013, p. 22-23.

Mais uma vez a tela projetada por Moriconi dialoga com o substrato cultural anterior ou contemporâneo ao leitor. Atento à mitologia e a suas releituras ao longo da história da literatura, o texto imagético recupera a temática dos deuses do Olimpo. Para tanto, o enredo sugere dialogar com o gênero épico, em que as intervenções dos deuses, na trajetória das personagens, constituem um dado incidente. Em *Os Lusíadas* (1572), por exemplo, Vasco da

Gama conta com a proteção de Vênus em meio à oposição de Baco. No poema *Ilíada* (escrito provavelmente no século IX a.C.), temos as interferências de Zeus na saga de Agamenon, Aquiles e Ulisses. Logo, no livro de imagem *Bárbaro*, a possível representação de Zeus, integrada à sombria nuvem, recupera o poder das intervenções divinas peculiares às epopeias citadas. Nesse cenário, o senhor dos deuses encontra-se prestes a atacar o herói com seu raio, reportando o leitor contemporâneo, de imediato, à literatura de Rick Riordan – *Percy Jackson e os Olimpianos* – sobretudo ao título *O ladrão de raios* (2005). Vale lembrar que a narrativa não oferece ao destinatário a resolução dos conflitos, como ocorre no romance de Riordan. Temos, apenas, a cena do embate, o ponto culminante na aventura. Caberá ao leitor, interlocutor ativo no processo de atribuição de sentido às sequências de telas, encontrar possíveis e plausíveis soluções, por meio de sua imaginação, para os desafios lançados e representados nos obstáculos do pequeno guerreiro. Nas últimas páginas do conto, porém, ganha relevo a expressão de desalento do herói frente ao término de suas aventuras. É como se o curso de situações perigosas fosse bruscamente interrompido, afetando, assim, a alegria e o prazer do protagonista. É justamente esse intervalo do fluxo da narrativa que gera estranhamento no leitor, possibilitando o surgimento de algumas inquietações: o que aconteceu com o bárbaro? Por que sua expressão de angústia? O herói não deveria demonstrar satisfação, já que venceu todos os oponentes em sua jornada? A resposta para as indagações elencadas serão emitidas apenas no último quadro, quando, finalmente, a verdadeira identidade do guerreiro se revela:

Foto 4 – *Bárbaro*

Fonte: MORICONI, 2013, p. 38-39.

A surpresa proporcionada na última tela ressignifica toda a narrativa, instituindo uma nova possibilidade de ler e desvendar o jogo de quadros que compõe o livro *Bárbaro*: trata-se de uma história contada a partir do ponto de vista da própria criança, que assume a posição de um guerreiro intrépido em sua criativa imaginação. Nessa linha, os monstros e demais seres que se projetaram até então – como as víboras, as plantas carnívoras, os ciclopes, os dragões, demônios e pássaros assassinos – revelam-se como produtos da imaginação da criança em sua própria brincadeira, em seu cavalo de brinquedo. O carrossel adquire, aqui, função sógnica, potencializado como portal para o universo lúdico do menino. Girando de forma circular, edifica-se a jornada imaginária do garoto, enquanto desfilam, gradativamente, criaturas fantásticas oriundas da mitologia, da literatura infantil,

do cinema e dos quadrinhos, ou seja, da cultura ocidental. Nessa linha, a viagem proporcionada ao menino ganha destaque por seu caráter poético, desenhando-se não como a simples aventura de um herói errante, mas como passaporte para a tradição cultural que o precede. Por isso o ato de encerrar abruptamente a jornada causa angústia no pequeno bárbaro, a ponto de deixar o carrossel aos prantos. Ademais, a imagem simbólica do carrossel também justifica o posicionamento estratégico do herói nas bordas ou superiores ou inferiores das páginas, intercalando, assim, os movimentos para cima e para baixo (elevação x rebaixamento) do protagonista. A ausência de paisagens nas cenas, optando, necessariamente, pelo fundo branco, igualmente traduz as intenções que nortearam as nuances do enredo. O que está sendo assinalado, na verdade, é o espaço mítico, típico do mundo imaginário da criança, em que o importante são as personagens ficcionais que ali transitam a partir da dinâmica surpreendente da intertextualidade. É como se o texto autoafirmasse a pertinência da infância, retomando os mesmos artifícios presentes no livro *Onde vivem os monstros* (1963), do norte-americano Maurice Sendak, outrossim marcado pela criação de um universo imaginário protagonizado pela própria criança. Em linhas gerais, talvez o que diferencie o projeto de Renato Moriconi e de Maurice Sendak seja a nítida homenagem prestada à literatura, citando, sutilmente, os textos de Homero e de Rick Riordan. O que temos em *Bárbaro* pode ser, portanto, uma narrativa que transite por dois percursos: o do herói clássico, típico das epopeias, representante da coletividade, e a do herói-menino, que reconstrói o itinerário dos protagonistas tradicionais em seus sonhos, em seus devaneios, em suas brincadeiras quixotescas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na narrativa visual *Bárbaro*, de Renato Moriconi, o enredo é construído a partir da sucessão de quadros que projetam a jornada da personagem em meio a perigos, obstáculos e ameaças. Nesse sentido, a linguagem iconográfica, como assinala Coelho (2000), tão peculiar à ficção de Moriconi, apresenta importantes contribuições de ordem “psicológica, pedagógica, estética e emocional” (COELHO, 2000, p. 197), como o estímulo ao olhar como principal agente de percepção, estruturação e síntese do mundo interior da criança. Acrescentamos, nessa linha, os diversos níveis de leitura que o texto pode abarcar, de acordo com a faixa etária do destinatário, variando da simples diversão perante as nuances do enredo, desdobrando-se, paulatinamente, até o ato de detectar os intertextos inscritos e a linguagem simbólica incorporada ao jogo de imagens. Nas palavras de Trevizan (2000), temos a apreensão da mensagem literal do texto e, em outros níveis, o reconhecimento dos mecanismos estratégicos de construção da mensagem, dados que podem ser vislumbrados tanto no aspecto interdiscursivo dos monstros em evidência – reportando à mitologia, ao cinema, aos quadrinhos e à literatura infantil – quanto à duplicação do protagonista nas duas possibilidades de leitura em evidência: o herói-guerreiro, que retoma a linhagem épica, e o herói-menino, que diz respeito à produção literária dirigida às crianças.

A proposta dialoga com outros textos emblemáticos da prosa contemporânea, como os livros *Onde vivem os monstros* (1963), do norte-americano Maurice Sendak, e *O domador de monstros* (1996), da brasileira Ana Maria Machado. Nos três casos, destaca-se o poder de inventividade das crianças com o propósito de vivenciarem grandes aventuras, refugiarem-se em espaços fantásticos ou vencerem o

próprio medo. O destaque e a inovação promovidos por *Bárbaro*, em comparação aos dois títulos mencionados, residem, sobretudo, na perspectiva por vezes quixotesca do herói. Como no texto de Cervantes, em que Alonso Quijano acaba se imaginando na condição de cavaleiro da triste figura, montado em seu cavalo Rocinante e na companhia do fiel escudeiro Sancho Pança, o protagonista de Moriconi igualmente se projeta, em sua fértil imaginação, como notável guerreiro. No lugar de Rocinante, é o cavalo do Carrossel que o permite voar diante dos mais sorrateiros adversários, em uma jornada incessante. Como Sancho Pança embarca na fantasia de Dom Quixote, o leitor de *Bárbaro* também acompanha o herói astucioso em suas andanças. E nessa perspectiva, o leitor, construído nas malhas do texto, impõe-se não apenas como observador atento, mas também como participante da aventura, parceiro incondicional do pequeno bárbaro, que também demonstrará surpresa quando a face infantil do protagonista for revelada. Paralelamente, compete a esse leitor a co-participação no preenchimento dos vazios do texto para a absoluta fruição da leitura estética.

## REFERÊNCIAS

- BIOGRAFIA. Renato Moriconi. In: *Feira Literária Internacional de Paraty*. Site, s.d. Disponível em: <https://www.flip.org.br/autores/renato-moriconi/>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- CAMARGO, Luís. A imagem na obra lobatiana. In: LAJOLO, M; CECCANTINI, J.L. *Monteiro Lobato, livro a livro – obra infantil*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Reprodução paralela das duas edições de 1572. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática*. São Paulo: Ed. Moderna, 2000.



- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução de C. P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito ao Nome da Rosa*. Tradução de L. Z. Antunes e A. Lorenzini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In: DE OLIVEIRA, Ieda (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- FURNARI, Eva. *Coleção Peixe Vivo*. São Paulo: Ática, 1980.
- FURNARI, Eva. *Coleção Só Imagem*. São Paulo: Ática, 1983.
- FURNARI, Eva. *Coleção Ponto de Encontro*. São Paulo: Ática, 1983.
- GIRÃO, Luís Carlos; CARDOSO, Elisabeth. O livro-imagem na literatura para crianças e jovens: trajetórias e perspectivas. In: *Em aberto*. Brasília, n. 105, v. 32, p. 121-143, maio/ago., 2019.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de L. H. F. FERRAZ. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- LAGO, Angela. *Coleção Copo de Leite*. São Paulo: Ática, 1980.
- LAGO, Angela. *Outra vez*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 1984.
- LAGO, Angela. *Cena de Rua*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 1994.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACHADO, Juarez. *Ida e volta*. São Paulo: Editora do Brasil, 1976.
- MACHADO, Ana Maria. *O domador de monstros*. São Paulo: FTD, 1996.
- MANGUEL, Aberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MELLO, Roger. *A Flor do lado de lá*. São Paulo: Editora Global, 1990.
- MORICONI, Renato. *Bárbaro*. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2013.
- RIORDAN, Rick. *O Ladrão de Raios*. Tradução de Raquel Zampil. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

SEDAK, Maurice (1963). *Onde vivem os monstros*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Ler imagens: um aprendizado*. A ilustração de livros infantis. Goiânia: Cânone Editorial, 2020.

TREVIZAN, Zizi. *O Leitor e o Diálogo dos Signos*. São Paulo: Ed. Clíper, 2000.

ZILBERMAN, Regina. *Como e porque Ler a Literatura Infantil Brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ZIRALDO. *O Menino Maluquinho*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

ZIRALDO (1969). *Flicts*. São Paulo: Melhoramentos, 2008.