
**OS CONTOS DE FADAS E SEUS RECONTOS POR IMAGENS:
A BELA E A FERA, PELO TRAÇO DE RUI DE OLIVEIRA**

**THE FAIRY TALES AND THEIR RETELLINGS BY PICTURES: *THE BEAUTY AND THE BEAST*,
FOR THE ILLUSTRATION BY RUI DE OLIVEIRA**

Regina MICHELLI

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
reginamichelli@globo.com

Resumo: Os contos de fadas ou contos maravilhosos habitam o imaginário humano há muitos séculos, principalmente por abordarem sentimentos ligados à essência da alma humana, como o amor, a rivalidade, o ciúme, a inveja etc.; permanecem, porém, atravessando as eras ao se renovarem por meio de releituras, atualizando-se aos novos tempos, o que vemos na literatura, no cinema ou em outras mídias. Da mesma forma, também as imagens povoam a história dos seres humanos desde os mais remotos tempos, forma de representar o vivido em desenhos, pinturas, esculturas. Este texto tem por objetivo refletir sobre a ilustração em livros dedicados a crianças e jovens. Nosso olhar recai sobre a história de *A Bela e a Fera*, pelo traço de Rui de Oliveira, num reconto por imagens. A narrativa foi originalmente escrita por Jeanne Marie Le Prince de Beaumont e publicada em 1757, tonando-se bastante famosa por tematizar o amor que ultrapassa as limitações impostas pelas aparências. A fundamentação teórica que orienta o trabalho tem por base Lúcia Pimentel Goés, Lucia Santaella, Luís Camargo e Rui de Oliveira.

Palavras-chave: Ilustração. *A Bela e a Fera*. Rui de Oliveira.

Abstract: The fairy tales or marvellous tales inhabit the human imagination for many centuries, mainly because they deal with feelings linked to the essence of the human soul, such as love, rivalry, jealousy, envy etc.; they remain, however, crossing the ages as they renew themselves through re-readings and actualize themselves in the new times, what we see in literature, cinema or other media. In the same way, the images also exist in the history of human beings from the most remote times, a way of representing the lived in drawings, paintings, sculptures. This text aims to reflect on the illustration in books dedicated to children and young people. Our look falls on the story of *The Beauty and the Beast*, by the design of Rui de Oliveira, in a retelling by images. The narrative was originally written by Jeanne Marie Le Prince de Beaumont and published in 1757, becoming quite famous for thematizing love that surpasses the limitations imposed by appearances. The theoretical contribution that guides the work is based on Lúcia Pimentel Goés, Lucia Santaella, Luís Camargo e Rui de Oliveira.

Keywords: Illustration. *The Beauty and the Beast*. Rui de Oliveira.

Introdução

A ilustração é, na verdade, o heterônimo de um texto.
Rui de Oliveira

Os chamados contos de fadas ou contos maravilhosos habitam o imaginário humano há muitos séculos, quer preenchendo as horas de repouso ao fim de um dia de labuta, quer registrando o vivido no mapa da memória; em ambos os casos, resistência do humano frente à insensibilidade ou mesmo à necessidade de sobrevivência que por vezes brutaliza o homem. Contar e ouvir histórias acionam mecanismos outros que não se confrangem à redução mecanicista do viver, abrindo as janelas da alma pelo encantamento que provocam, mesmo sendo trágicos ou amedrontadores seus enredos. O ser humano de todos os tempos carece da narrativa para organizar seu mundo interior e seu viver em sociedade. Modificam-se os suportes, os canais, mas seja no livro ou no ambiente midiático, as histórias continuam a exercer a função não só de encantar, como de preservar o humano na nossa espécie, ainda tão próxima da barbárie. Para as pesquisadoras Ana Paiva e Flávia Ramos, os livros contemporâneos “consideram as escrituras do mundo contemporâneo – inclusive um tipo de escrita tecnológica e multimeios. Assim, hoje não é apenas mais um tipo de forma que estrutura o livro, mas sim modalidades de formas que movimentam saberes.” (2016, p.196).

Mudam-se os tempos, já nos disse Camões em versos, mudam-se as vontades. Os contos de fadas permanecem atravessando os tempos; mas também se abrem a releituras e recontos, atualizando-se aos seres dos novos tempos. É assim que o nosso olhar recai sobre a história de *A Bela e a Fera*, pela pena de Rui de Oliveira.

O conto “*La Belle et la Bête*” foi escrito por Jeanne Marie Le Prince de Beaumont (1711-1780) e integra a coletânea *Le magasin des enfants*, publicada em 1757. Há uma versão francesa que lhe é anterior, embora menos conhecida, escrita por Madame de Villeneuve em 1740. O conto de Madame de Beaumont, marcado por um caráter pedagógico, teve como público-alvo meninas e moças: “*Le magasin des enfants* era estruturado como uma narrativa em que uma governanta cercada de meninas contava histórias.” (TATAR, 2004, p. 350). A oralidade é um traço definidor das histórias da tradição, nas quais imperavam gestos, modulações da voz, pausas.

A história de *A Bela e a Fera*, no traço de Rui de Oliveira, é narrativa por imagens. Há duas edições dessa obra: a de 1994, pela editora FTD; e a de 2015, pela Nova Fronteira. Rui de Oliveira foi indicado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) ao Prêmio Hans Christian Andersen em 2006, na categoria

ilustração, o que obteve em 2008. Em 2009, recebeu o prêmio Cecília Meireles, da FNLIJ, pelo livro *Pelos Jardins Boboli, reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*.

Este texto tem por objetivo refletir sobre a ilustração em livros dedicados a crianças e jovens, considerando sua função, em breve leitura do conto de imagens *A Bela e a Fera*, de Rui de Oliveira.

De ilustrações e livros de imagem

Tal como as narrativas, também as imagens povoam a história dos seres humanos, desde os mais remotos tempos, como forma de representar o vivido. A partir de suas vivências, o homem “foi adquirindo habilidade para esculpir, gravar, desenhar. Sua escrita nasceu esculpida; foi antes desenho, imagens, depois escritura.” (GOÉS, 2002, p.20). O ser homem preserva(-se) e registra imagens nas esculturas ou nos desenhos sobre os mais diversos suportes, desde as pinturas pré-históricas nas paredes das cavernas à virtualidade dos computadores, em que o pixel transfigura a antes densidade da fotografia:

O ponto de partida da imagem sintética já é uma abstração, não existindo a presença do real empírico em nenhum momento do processo. Daí ela ser uma imagem que busca simular o real em toda sua complexidade, segundo leis racionais que o descrevem ou explicam, que busca recriar uma realidade virtual autônoma (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p.167)

A imagem é conceituada por Lucia Santaella, com base em Stephen M. Kosslyn, como “um tipo especial de representação (quase pictórica) que descreve a informação e ocorre num meio espacial.” (1993, p.38). Acrescenta a pesquisadora que essa definição, embora pecando pela falta de especificação, abrange as imagens mentais, verbais, perceptivas, além de abarcar imagens não somente visuais, mas também sonoras e táteis, numa referência à espacialidade não exclusivamente visual, antes sensível.

Em trabalho conjunto, Lucia Santaella e Winfried Nöth destacam que as imagens se abrem a duas possibilidades iniciais de configuração. A primeira, como representação visual em que se incluem desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas: “Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual.” (1998, p.15). A segunda, os autores relacionam às imagens como representações

mentais: visões, fantasias, imaginações, esquemas ou modelos que existem em nossa mente. Consideram, entretanto, a correlação entre as duas imagens: “Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais.” (1998, p.15). Santaella e Nöth assinalam os conceitos de signo e de representação como unificadores dos dois domínios de imagens, as do lado perceptível e as do mental.

De algum tempo, livros e pesquisas apontam para interações praticamente indissolúveis entre palavra e imagem como tipos distintos de representação que emergem em processos híbridos de linguagem. De forma clara, Luís Camargo define ilustração como “toda imagem que acompanha um texto.” (1995, p.16). A professora Nelly Novaes Coelho realça a distinção entre imagem e ilustração: “Esta [a ilustração] depende de um texto, a imagem é autônoma, tem uma significação completa em si mesma. É portadora de uma mensagem”. (2000, p.188). No sentido de imagem visual, a ilustração liga-se a um texto, um conceito, um tema. Livro de imagem é o que prescinde do texto e a história é contada pelas imagens, requerendo habilidades de leitura ao alcance dos pequenos. Roger Mello lembra, porém, que

A leitura visual não se restringe a decodificar os elementos narrativos, simbólicos, e o contexto em que se insere o objeto artístico. A imagem possui ritmo, contraste, dinâmica, direção e, ainda, uma série de outras características que não suportam ser traduzidas em palavras. A imagem tem lá os seus silêncios. (2002, p.23)

As funções da ilustração perpassam do simples aspecto decorativo até a criação de um texto outro, criativo, que, ao invés de complementar o texto verbal, suscita leituras, promove interpretações, instiga o leitor, atrai a criança – e o adulto – para o texto.

Em obra dedicada ao estudo da *Ilustração do livro infantil*, Luís Camargo (1995, p.33-38) ilumina algumas funções da ilustração: pontuação, quando assinala determinados aspectos ou destaca princípio e fim; função descritiva, predominante em livros informativos e didáticos; narrativa, em que a ilustração associa-se a uma ação, a contar uma história; simbólica, quando a ilustração representa uma ideia, destacando o caráter metafórico da história; expressiva/ética, em que por meio da ilustração expressam-se emoções, valores pessoais, sociais e culturais; estética,

destaque para a linguagem visual, para a forma como se realizou a ilustração; lúdica, presente no livro-jogo ou livro-brinquedo, livro de pano, com recortes vazados; metalinguística, em que a ilustração, como linguagem, fala sobre a linguagem. Camargo realça que as funções não existem independentemente umas das outras, podendo haver o predomínio de uma sobre as demais, além de variarem em intensidade.

Para Ricardo Azevedo, há a imagem realista ou fotográfica, definida por apresentar características invariáveis e convencionais. São imagens presentes, por exemplo, nos livros didáticos, responsáveis por veicular de forma inequívoca a mensagem, permitindo a sua identificação imediata. Azevedo considera que os livros para crianças ou adultos em fase de alfabetização devem também apresentar imagens objetivas, descritivas e documentais, promovendo certo pacto entre a palavra e a imagem capaz de facilitar a compreensão do texto: “Lendo um pouco e olhando um pouco, o leitor aprendiz acaba por compreender os assuntos tratados pelo texto.” (2002, p.28). Acrescenta o escritor que quando o leitor domina o processo de leitura, independentemente de sua idade, mantém-se a função descritiva e documental da ilustração para o texto didático e informativo. Nos textos literários, porém, definidos pela liberdade no emprego da linguagem plurissignificativa, admite que:

seria inadequado recorrer a imagens documentais. Documentar o quê? Não restaria outra saída ao ilustrador do que apelar a imagens de um outro tipo: subjetivas, metafóricas, poéticas, arbitrárias, fantasiosas, simbólicas, analógicas e ambíguas. Imagens compatíveis, diga-se de passagem, com os textos que pretendem ilustrar (e com o qual pretendem dialogar!). (2002, p.31)

Azevedo não vê em quê o ilustrador possa se ancorar quando o texto que lhe cabe ilustrar é literário, restando-lhe trilhar o caminho individual e próprio de “inventar arbitrariamente uma possibilidade de interpretação visual” (2002, p.31) ou de “ficção visual” (2002, p.31).

Analisando a imagem nos contos de fadas, Rui de Oliveira reflete sobre o que mais encanta e seduz as pessoas numa ilustração, creditando à sugestão que a imagem desperta no interior do sujeito, àquilo que está velado:

O que está indefinido na penumbra, o que não foi ilustrado, mas sugerido, essa imagem que se origina em nossa mente, em nosso passado, em nossa expectativa e ansiedade de ver, sem

dúvida, é a que possui maior poder de pregnância no imaginário do pequeno leitor e, até mesmo, do leitor adulto. (2008b, p.27)

Para o ilustrador, há três gêneros fundamentais de ilustração: informativo, persuasivo e narrativo, em que a ilustração encontra-se compromissada, respectivamente, com a clareza de informações, com a publicidade e com o texto literário ou musical (como nas capas de CDs e DVDs). Reitera que esse último gênero define-se por narrar e descrever histórias através de imagens, “o que não significa em hipótese alguma uma tradução visual do texto” (2008a, p.44), concluindo que “a ilustração é um gênero das artes visuais narrativas” (2008a, p.80). Rui de Oliveira assinala, porém, em outro texto, que uma das funções primordiais da ilustração liga-se à criação da “memória afetiva e feliz da criança” (2008b, p.44), aspecto que destaca a importância da ilustração na subjetividade e na formação dos seres.

Como as crianças têm cada vez mais cedo acesso ao livro, seja em creches, escolas ou eventos dedicados a isso, mais se intensifica a produção de livros de imagens e ilustrados destinados a esse público. Ana Paiva e Flora Ramos defendem que “O encadeamento entre as imagens é feito pela ação do leitor, o que provoca, no nosso entendimento, uma experiência estética na leitura da visualidade.” (2016, p.204). Para elas, a visualidade atrai o olhar infantil, que se encanta:

Em síntese, a visualidade convida o leitor a viver uma experiência estética e não se trata apenas de observar uma obra artisticamente executada, percebendo seus materiais ou técnicas de produção, mas de recebê-la, percebê-la, senti-la, deixar-se levar pela emoção que aquele conjunto, artisticamente constituído, provoca (2016, p.205).

Rui de Oliveira ilumina o “encantamento” como o sentimento que define a permanência da ilustração no mapa da memória pessoal, “qualidade que tem a imagem de nos tranquilizar, mesmo que nos inquiete” (2008a, p.36). Rechaçando os “doces de coco” - imagens convencionais, facilmente digeríveis e aceitas -, defende que “A arte de ilustrar se localiza mais na sombra do que nos aspectos simbólicos da palavra. [...] A ilustração não se origina diretamente do texto, mas de sua aura.” (2008a, p.32).

A Bela e a Fera, de Rui de Oliveira

A história de “A Bela e a Fera” narra o encontro de seres opostos que terminam por se complementarem. No conto de Madame de Beaumont, o pai de Bela, um mercador com seis filhos – três moças e três rapazes – precisa viajar a negócios. As filhas mais velhas pedem-lhe vestidos e peles; interrogada pelo pai, Bela pede apenas uma rosa, flor que não nascia naquele local. A narrativa assinala a beleza e a bondade da protagonista, em contraste com o orgulho das irmãs. Os negócios não se resolvem favoravelmente ao velho mercador que, em retorno a casa, atravessa um bosque em meio à neve e à escuridão da noite. Chega a um castelo todo iluminado onde sacia a fome e dorme, encontrando roupas limpas e chocolate quente, atribuindo tais benesses a uma fada. Ao se retirar, já em seu cavalo, ele vê um canteiro com rosas e colhe um ramo para Bela, momento em que aparece a Fera e o ameaça de morte. A sentença é permutada se “uma de suas filhas se ofereça voluntariamente para morrer em seu lugar” (BEAUMONT, 2004, p.71); caso ela recusasse, ele teria que retornar ao castelo, o que o mercador pensou fazer, após se despedir das filhas. Bela, porém, se oferece para ir no lugar do pai. Ao chegarem, foram condignamente recebidos por Fera, que enche o coração da moça de temor. No dia seguinte, o pai parte, em prantos, tal qual a filha, acreditando que seria devorada àquela noite. O tempo passa e a convivência com Fera se mostra agradável. Ele lhe dá um espelho mágico no qual Bela vê o pai doente e Bela pede a Fera para ir visitá-lo, no que é atendida, com o pedido de que volte, caso contrário, ele morreria de dor. O velho mercador se regozija com a presença da filha, cuja felicidade incomoda as irmãs, infelizes em seus casamentos. Elas persuadem a caçula a se demorar, levando Bela a desprezar o trato com Fera. Em sonhos, ela vê o amigo agonizando e retorna ao castelo, refletindo sobre o caráter dele. Ao chegar ao jardim, encontra Fera quase morto, beija-o e, com esse gesto, provoca a metamorfose dele em um belo príncipe, desfazendo-se o encantamento realizado por uma fada má. A história termina com a união de Bela e Fera, sendo as irmãs dela transformadas em estátuas duras e frias, à entrada do palácio de Bela, a fim de testemunharem a felicidade da irmã, maldição passível de ser resgatada caso elas reconhecessem seus erros.

Nossa pretensão não é oferecer uma análise do conto, pesquisa por nós já realizada em conjunto com Valéria Nascimento e apresentada nas referências, disponível em meio virtual, mas refletir sobre a ilustração do conto sob a pena de Rui

de Oliveira em duas edições, projeto que o ilustrador admite ligado à necessidade da alfabetização visual das crianças. Por seu turno, as duas edições da obra fazem-se acompanhar de uma espécie de roteiro de leitura sobre cada ilustração, o que orienta bastante o leitor.

Em 1994, Rui de Oliveira publicou, pela editora FTD, o seu “conto por imagens” de *A Bela e a Fera*, assinando o projeto e a ilustração. Acompanha o livro, em separado, um texto intitulado “Leitura – Releitura”, composto de: “Síntese da Obra”, com a história *A Bela e a Fera*; “Considerações Gerais”, abordando alguns aspectos relevantes do conto; “Iniciação às Artes Plásticas”, apresentando referências ao projeto gráfico; “Para Interpretar as Ilustrações”, sessão com informações e comentários às ilustrações de cada página do livro. A obra foi distinguida, no ano seguinte, com o Prêmio Luis Jardim como Melhor Livro de Imagens, pela FNLIJ, e com o Prêmio Jabuti, na categoria ilustração.

Em 2015, o livro passou à editora Nova Fronteira com o título *A Bela e a Fera: conto por imagens*, com texto e ilustrações de Rui de Oliveira. A obra apresenta uma introdução de Daniele Cajueiro intitulada “O Mundo Mágico dos Contos de Fadas” e a divisão em quatro partes. A primeira traz o conto em imagens. A segunda parte apresenta três textos do autor: “Alfabetização e letramento”, “A leitura da imagem” e “Relação entre palavra e imagem”. A terceira parte inclui “Estudos de cenas e personagens” e a última parte, “Entrecho fundamental e guia de leitura visual”, narra resumidamente a história de *A Bela e a Fera*, inserindo informações e comentários às ilustrações de cada página do livro, com conteúdo semelhante à separata da publicação levada a cabo pela FTD.

A obra da FTD, de 1994, faz referência, no texto “Leitura – Releitura”, ao estilo *Art Nouveau* em que se baseiam as ilustrações, o que condiz com o tempo em que a história de Madame de Beaumont se passa, século XIX. Esse estilo, considerado extremamente floreal, caracteriza-se pelas letras decoradas, formas e curvas sinuosas, lembrando plantas e vegetais. Na capa, há um pequeno espaço vertical ocupado por flores, à esquerda, e, ao lado, os dados de identificação da obra. A página seguinte encontra-se totalmente dedicada a essa imagem visual de flores e folhas, desenhadas em sentido horizontal, num colorido suave em fundo azul, margem superior e inferior com desenhos como se fora uma moldura, sem quaisquer menções a título ou outros dados gráficos. A seguir, em página dupla, à direita,

título, autoria e editora; à esquerda, a ficha catalográfica; no meio, espreado-se para baixo, em ambas as direções, as mesmas flores da página anterior, numa composição bastante agradável aos olhos.

O mesmo desenho das flores da capa da edição de 1994 apresenta-se na quarta capa da edição de 2015, publicação da Nova Fronteira, em cuja obra também há referência ao estilo *Art Nouveau* na apresentação de Daniele Cajueiro. Neste livro, a capa registra as imagens de Bela e Fera. Ela, de lado, tem uma das mãos apoiada na de Fera e a outra sobre o coração dele, com a cabeça voltada para o leitor, com seus cabelos presos. Fera é desenhado de frente. As personagens não olham uma para a outra, olham para o leitor, como se o desafiassem à leitura de uma obra que reúne uma bela moça de cabelos louros, vestido de gala, e um ser animalizado, assustador, ainda que em trajes suntuosos. Na parte inferior, aparecem os dados de identificação da obra. As duas páginas seguintes são diferentemente tomadas pelas flores, inicialmente desenhadas em sentido horizontal na cor azul, sob fundo preto e, em seguida, sentido vertical, cor azul de figura e fundo e, do lado direito, o título do livro em letras desenhadas. Na obra de 2015, as páginas que indicam as partes constitutivas da obra trazem essa imagem de flores; agora, com algumas folhas azuis levemente sombreadas de verde, em fundo avermelhado, com desenho na margem inferior.

As ilustrações se reproduzem de forma idêntica em uma e outra obra, à exceção de algumas páginas. A qualidade do material empregado, porém, estabelece diferenças com maior beleza para a edição mais recente, em que as cores apresentam-se visualmente mais nítidas, intensas, vibrantes. As ilustrações ocupam toda a página em um único enquadramento, por vezes estendendo-se às duas páginas, a da esquerda e a da direita.

A primeira cena, idêntica nas duas obras, ocupando duas páginas, apresenta as irmãs de Bela, segundo o roteiro ou guia de leitura, aparentemente entediadas: uma repousa num sofá, a outra se mira no espelho, duas jogam cartas e uma quarta dedilha um alaúde. Bela, com uma bandeja portando quatro taças, retira-se do espaço. Suas roupas são pintadas em cores quentes, estabelecendo forte contraste com as irmãs que, além de trajarem roupas em cores frias, têm suas fisionomias também definidas pelo tom azulado. Bela situa-se no canto direito inferior e está de costas para as irmãs. Ambos os guias de leitura assinalam que ela “parece se dirigir

a um personagem que está fora da ilustração, do ponto de vista do leitor” (OLIVEIRA, 1994, s.p.). É a única personagem que evidencia trabalhar, servindo as irmãs. Seus traços são belos, mas não há sinais de felicidade em seu rosto sério.

A segunda cena diferencia-se nas duas obras, mas em ambas o ponto de vista é de alguém que, de frente para as personagens, observa. Na de 1994, Bela abraça o pai, sentado, por trás. Ele parece apontar, com a mão direita, um papel que segura com a esquerda, a carta. O olhar de Bela dirige-se à carta que vai levar o pai a se ausentar de casa. A imagem surge inserida em cercadura de forma circular, como um retrato cuja moldura é o formato da página. No livro de 2015, Bela está atrás da cadeira em que o pai se senta, com a mão esquerda sobre a dele e a outra tapando a boca, como surpreendida pela notícia; a mão direita dele segura um papel dobrado. Ela dirige seu olhar para a esquerda e o velho mercador, para a direita, simbolicamente denunciando o afastamento que vai se estabelecer entre os dois. Os olhos de Bela parecem marejados de lágrimas. Em ambas as edições, a expressão fisionômica das personagens parece traduzir preocupação.

A ilustração da terceira cena é igual nas duas obras e mostra a partida do velho homem, já montado a cavalo. Afastada das irmãs, que se colocam próximas à casa, ao fundo e à direita, Bela, em primeiro plano e perto do pai, à esquerda, chora. É o único quadro em que a protagonista aparece com cabelos totalmente escuros. O olhar baixo, a cabeça levemente inclinada, os tons claros do rosto e de sua veste e o protagonismo na cena colocam em relevo a personagem.

A ilustração subsequente ocupa as duas páginas e, numa perspectiva ampla, mostra o pai de Bela montado em seu cavalo, atravessando uma floresta, à noite. A curvatura da cabeça do cavalo, em inclinação para baixo, e o manto esvoaçante dele assinalam a dificuldade da situação. Contrastando com o restante dos elementos da cena, do lado direito há um castelo magnífico em tons cor-de-rosa, em cuja janela principal se vê um vulto. O guia de leitura nos esclarece que “Habitualmente representado de forma apavorante e terrível, aqui ele é um castelo atraente, mágico e tentador.” (OLIVEIRA, 2015, p.49). Quando o olhar do leitor passeia pelo cenário, depara-se com os troncos das árvores, indiciando serem elas gigantescas em comparação com a estatura de cavaleiro e cavalo; com o chão de plantas e pedras, parecendo ser dificultosa a travessia, e com o céu de tempestade, com raios e nuvens escuras. À exceção do castelo, todo o cenário é trabalhado em

tons de azul e cinza, carregado de elementos (sem espaços abertos destinados a céu ou a qualquer clareira), o que traduz certa apreensão e temor.

A quinta cena apresenta o pai de Bela entrando no salão do castelo e, em primeiro plano, a mesa posta. Uma mão, no canto esquerdo do leitor, acende as velas do castiçal, detalhe quase imperceptível. O ponto de vista da ilustração é o do leitor, com a personagem ao fundo adentrando o espaço, quando poderia perspectivar o olhar do velho mercador para o salão desconhecido em que penetra. O guia de leitura chama a atenção para a ambientação arquitetônica: “Todo o cenário, o mobiliário e os vitrais ao fundo fazem referência aos mestres da arquitetura e decoração arte-novista: Émile Gallé, Eugène Grasset, Victor Horta e Antoni Gaudí.” (OLIVEIRA, 2015, p.50). Sobre a mesa, bule e dois outros utensílios exalam fumaça, indicando que o conteúdo está quente e que fora preparado para o hóspede que chegara. Há ainda um prato com talheres e uma única cadeira.

A sexta ilustração divide-se em duas cenas: na da parte superior, em que o pai de Bela está comendo, à luz de velas; na da parte inferior, em que ele está deitado, com o sol já iluminando o ambiente. O guia de leitura esclarece que esta ilustração é a única alegórica do livro, pois, em todas as demais, existe uma relação espacial naturalista entre as personagens e os cenários: aqui, “um vulto por trás de um vitral, a Fera, espreita as duas cenas colocadas dentro de cercaduras decoradas.” (OLIVEIRA, 2015, p.50).

A sétima cena, ocupando duas páginas, reproduz o momento em que Fera surpreende o pai de Bela no jardim com uma das rosas nas mãos e parece lhe dirigir a palavra. De acordo com o roteiro de leitura de 1994 (s.p), “a composição é simétrica. Também foi utilizado um gênero de perspectiva chamado planimétrica, em que os planos se afastam paralelamente”. O cenário é bastante colorido e agradável, com o jardim de rosas em primeiro plano, as águas límpidas e azuis de um rio, avistando-se as árvores, entremeadas de verde e amarelo, além de um chafariz arte-novista. Os olhos arregalados das duas personagens, porém, espelham a gravidade da situação. A diagramação diferenciada da página, em moldura azul e cantos definidos por uma rosa, evidencia a importância da cena narrativa.

A oitava retrata o pai de Bela olhando para a rosa, enquanto Fera observa um camafeu com a imagem da moça. A mão aberta, com o camafeu, está cercada por rosas, cujas folhas atenuam o verde que caracteriza Fera. As duas mãos

evidenciam-se na cena, tanto pelo tamanho algo desproporcional, como pela perspectiva em primeiro plano. O rosto de Fera, completamente animalizado, é outro elemento que chama a atenção no quadro.

A nona, dividida em duas pequenas cenas colocadas em cercaduras elípticas, mostra: na superior, o velho mercador desolado (perceptível pela curvatura da cabeça), a caminho de casa, de dia; na cena inferior, ele, com Bela na garupa de seu cavalo, retorna ao castelo de Fera, à noite. Os tons do fundo, azul claro no céu de nuvens e azul escuro no chão, acentuam a tristeza. Na explicação de Rui de Oliveira, “A linha, elemento primordial na criação plástica, foi aqui tratada simbolicamente descendente na ilustração de cima, como o demonstra a posição do cavalo, e ascendente na ilustração de baixo.” (1994, s.p.). As rosas que aparecem no canto esquerdo da página anterior, em tom cor-de-rosa, reproduzem-se nesta, à direita, na cor violeta, acentuando o tom melancólico da página, em cujo fundo predominam cores frias e escuras.

A décima cena, em duas páginas, assinala o momento em que o pai de Bela entrega a mão da filha à Fera, que parece distraído tocando uma música ao cravo. Como se fosse uma noiva, Bela segura um buquê de lírios brancos - remetendo à pureza - na mão direita, tendo a outra apoiada sobre a mão de seu pai. Observam-se transformações nas imagens de Bela e Fera, assinaladas no guia de leitura, evidenciando a humanização nas mãos e rosto dele e mudanças nas roupas, no penteado e na postura altiva de Bela. O guia de 1994 assinala o jogo de claro-escuro da cena, com o pai ao fundo escuro, na penumbra, e as duas personagens principais, em primeiro plano, iluminados pela luz de um castiçal, “como se Bela estivesse penetrando no mundo particular e inacessível da Fera.” (1994, s.p.). A ilustração é emoldurada por uma barra inferior de flores em azul sobre fundo rosa; no canto superior à esquerda, lado de Bela, aparece um quadradinho rosa, enquanto do lado direito, onde se encontra Fera, um azul. Rui de Oliveira considera esta imagem uma das mais emblemáticas e simbólicas do livro:

Ao vermos o aparente alheamento da Fera concentrada na execução de seu cravo, podemos supor o quê? Que ela não tenha percebido a chegada e anunciação da Bela? Isso seria possível? Alguém que fez um jantar, acende as velas inclusive (página 16) [cena da chegada do pai à página 16 da obra], para um hóspede que não sabia que estava sendo aguardado, tampouco convidado? Há quanto tempo ela o espera? Ou acaba de chegar silenciosamente? (OLIVEIRA, 2015, p.38).

A décima primeira ilustração apresenta a partida do pai de Bela, quando amanhece. Em perspectiva, o velho mercador ao fundo, de costas, montado em seu cavalo. Em primeiro plano, Bela, ocupando mais da metade da página, de lado, mantém-se de costas para a cena, com olhos semicerrados. Simbolicamente no meio entre pai e filha, mas mais perto dela, Fera é desenhado também de lado, de costas para Bela, de olhos fechados, postura altiva: “A cena é trabalhada com ‘profundidade de campo’ (técnica cinematográfica), estando em ‘foco’ quatro planos: A Bela, a Fera, o pai e o céu amanhecendo.” (OLIVEIRA, 1994, s. p.). É como se cada personagem estivesse mergulhada em seu próprio drama íntimo, integrando a mesma cena, mas distantes e separadas.

Na décima segunda, Bela e Fera passeiam de barco. Ela, recostada, parece tranquila em companhia de Fera, cujas mãos já se apresentam semelhantes às de um ser humano. Simbolicamente, vê-se um casal de cisnes na água e, na moldura inferior da página, um coração encaixado em uma imagem que lembra uma borboleta; símbolos, respectivamente, do amor e de mudança e transformação.

Na décima terceira, Bela e Fera estão sentados à mesa. Ele lhe dá um espelho mágico que reflete a rosa, em botão sobre a mesa, já aberta. A ilustração apresenta o casal, na parte inferior da página, e o vitral, encimado por uma espécie de emaranhado de pequenos troncos, ocupando o meio e a parte superior. O guia de leitura chama a atenção para os cabelos presos de Bela, sinal de sua segurança com relação à nova vida.

Na página subsequente, na maior parte em fundo branco, a cena divide-se em três partes: na superior, a imagem do pai enfermo aparece no espelho mágico, em meio a um cenário sombrio e com poucos elementos, em cercadura elíptica; no meio, a silhueta de uma personagem num cavalo a galope, os cabelos revoltos, imagem sem cercadura, livre; na parte inferior, Bela já está com o pai, em um cenário claro, cercadura quadrangular. A última cena dessa página apresenta-se diferente nas duas edições: na de 1994, o velho mercador está deitado, de olhos fechados, e Bela, com os cabelos soltos, apoia uma mão na cama e leva a outra ao rosto dele; na de 2015, ele está sentado na cama e a filha, com os cabelos presos, leva-lhe algo para comer e beber; ambos parecem sorrir. Mantém-se o contraste claro-escuro entre a primeira cena e a terceira.

Na décima quinta, a cena se divide: a primeira, maior, cercadura quadrangular com fundo branco, mostra o pai de Bela sentado, com um livro nas mãos, aparentemente restabelecido, enquanto ela olha assustada para o espelho; a inferior, cercadura retangular, reproduz a viagem de Bela, com lágrima na face, retornando ao castelo de Fera, sendo a cena trabalhada com cores frias, inclusive os cabelos de Bela, semelhantes à crina do cavalo.

Na décima sexta, Bela encontra Fera agonizando, caído à beira do lago, segurando o camafeu com a imagem dela entre os dedos. As plantas passando sobre suas pernas indicam que ele já se encontra ali há algum tempo. Ainda com o vestido da viagem, descalça, Bela senta ao lado de Fera, tentando reerguê-lo. O guia de leitura de 2015 assinala que Fera, nesta cena, está praticamente humanizado em sua figura, evidenciando que o desencantamento não aconteceu de forma repentina, mas foi o resultado de uma longa jornada de aprimoramento. Um contraste se estabelece entre as cores dos trajes de ambas as personagens: ele porta roupas em tons quentes, que denunciam vida; ela, com vestido de suave tom azulado, quase se confunde com a cor das águas e do céu, provavelmente assinalando transcendência e superação à dificuldade encontrada.

A cena final é diferente nas duas edições. A de 1994 mostra Bela com os braços ao redor do pescoço de Fera, já metamorfoseado em ser humano, que a enlaça pela cintura com uma das mãos, enquanto a outra segura uma rosa. A edição de 2015, em página dupla, apresenta as personagens mais ricamente vestidas, imagem que as focaliza da cintura para cima em uma grandiosidade simbolicamente reiterada nas proporções do desenho do casal. Bela, com uma grinalda branca nos cabelos, segura uma rosa com uma das mãos, enquanto a outra é beijada por Fera, já transformado em ser humano, em trajes da nobreza. Na parte superior à esquerda, aparecem duas flores em cercadura quadrangular, uma azul em cima e, abaixo, outra amarela, com, aparentemente, duas alianças de cada lado, o que reforça a interpretação de a cena final ser o casamento de Bela e Fera. Os guias de leitura de ambas as edições assinalam o fato de o fundo da cena diferenciar-se do cenário anterior, enfatizando “seu caráter emblemático, solene e simbólico”. A moldura inferior, que aparece em outras páginas, é parcialmente recoberta pelas personagens, indiciando a supremacia do casal, que avulta a primeiro plano diante dos olhos do leitor.

O trabalho de Rui de Oliveira condiz com suas intenções teóricas: não há uma única interpretação diante das ilustrações de *A Bela e a Fera*, porque também não há um único olhar a perspectivá-las. Há detalhes que escapam a uma primeira mirada, há nuances escondidas nas dobras desse tecido: “a ilustração é sempre um prisma, jamais um espelho” (2015, p.38). Há várias possibilidades de abordagem, observando-se cores, dimensões, linhas e curva, texturas etc, a que se acresce o “Estudo de cenas e de personagens” que há na edição de 2015.

A delicadeza do desenho de Rui de Oliveira se evidencia nas expressões fisionômicas de Bela e mesmo nos traços que definem o comportamento cavalheiresco de Fera, contrastando com as expressões iniciais de cólera ao se ver lesado pelo velho mercador, pai de Bela. A emoção, consoante à pretensão do artista, atinge o leitor associada à percepção via intelecto. Para Rui de Oliveira, a ilustração pressupõe

experiência essencialmente contemplativa e prazerosa. O deleite aqui sugerido nada tem a ver com o prazer hedonista, menos ainda com a teoria inatista da Gestalt. A base norteadora deste estudo é a fruição ser uma construção, um equipamento cognitivo que nos faz apreciar o belo sem, contudo, no caso da arte da ilustração, renunciar ao encanto e à emoção. (2008a, p.75-76)

Outras características que dão vigor à obra são: as cores empregadas, suscitando significados por assinalarem diferenças em personagens e cenas; os contrastes estabelecidos entre claro e escuro e entre a beleza da protagonista e a fealdade inicial de Fera; o estilo floreal *art nouveau*; a dinâmica de leitura oriunda dos variados tipos de enquadramentos e cercaduras, por vezes com mais de uma cena por página. O *encantamento*, com o sentido que lhe atribui Rui de Oliveira, aflora na leitura visual de sua obra.

Considerações finais

Cada vez mais se observa a importância — e a qualidade — da ilustração nos livros de literatura para crianças; especialmente, os que se destinam àquelas em idade pré-escolar ou efetivando os primeiros passos na alfabetização. Por outro lado, há livros destinados a leitores mais experientes que já não prescindem da imagem que alia elementos simbólicos, subjetivos, metafóricos, capazes de ampliar a construção de sentidos sobre o texto escrito:

Se a dimensão verbal desafia o leitor mesmo tendo alguma orientação acerca dos propósitos da palavra, a dimensão visual implica pensar *sobre* e acolhe múltiplas propostas de sentido. Uma criança pode identificar livros sem palavras como “livros de pensar”, pois deduz que a imagem é mais aberta do que a palavra, mais plena, *mais grávida de sentidos*. A imagem não diz o que é para ser lido; ela é sugestiva, expansiva. (PAIVA; RAMOS, 2016, p.215-216)

A Bela e a Fera, pelo traço de Rui de Oliveira, permite ao leitor construir sua própria narrativa, provavelmente resgatando o diálogo com a que está na origem deste trabalho somente com imagens. E por que manter acesa essa história de amor já contada e recontada tantas vezes, literária e cinematograficamente, e agora em um “Conto por imagens”? O próprio artista registra seu fascínio:

A Bela e a Fera, sem dúvida alguma um dos mais belos, simbólicos e eternos contos de fadas. Por sua profunda compreensão das relações amorosas e dos mitos de iniciação, essa é certamente a mais bela, audaz, misteriosa, a mais complexa e apaixonada história de amor jamais escrita. Esse relicário, essa joia da paixão e da devoção, que vem encantando gerações, diz o seguinte: amar é absolutamente necessário e vital. (OLIVEIRA, 2015, p.53)

Animado por tais sentimentos e concepções a respeito da história que ilustrou, Rui de Oliveira só poderia produzir um trabalho que também permanece no “mapa da memória pessoal” do leitor.

Referências

AZEVEDO, R. **A imagem invade os livros. Diferentes tipos de imagens para diferentes tipos de texto.** *Salto para o Futuro*, TVescola, Boletim Literatura e Imagem, agosto de 2002, p. 25-32.

Disponível em: <www.tvebrasil.com.br-Literatura e imagem>

Acesso em 13 nov. 2007. Também disponível em:

<<http://cdnbi.tvescola.org.br/resources/VMSResources/contents/document/publicationsSeries/125252LiteraturaImagem.pdf>> Acesso em 11 out. 2016.

BEAUMONT, J. L. de. **A Bela e a Fera.** In: TATAR, Maria. Edição, introdução e notas. **Contos de fadas: edição comentada e ilustrada.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____ e D'Aulnoy, Madame. **A bela e a fera e outros contos de fadas.** Trad. e apresentação de Renata Cordeiro. São Paulo: Princípio, 2007.

CAMARGO, L. **Ilustração do livro infantil.** Belo Horizonte: Lê, 1995.

COELHO, N. N. **Literatura infantil: Teoria – Análise – Didática.** São Paulo: Moderna, 2000.

GOÉS, L. P. **No início era a imagem. Retrospectiva sobre a importância da imagem na história da humanidade.** *Salto para o Futuro*, TVescola, Boletim Literatura e Imagem, agosto de 2002, p.9-20.

Disponível em: <www.tvebrasil.com.br-Literatura e imagem>

Acesso em 13 nov. 2007. Também disponível em:

<<http://cdnbi.tvescola.org.br/resources/VMSResources/contents/document/publicationsSeries/125252LiteraturaImagem.pdf>>. Acesso em 11 out. 2016.

MELLO, R. **A Arte Olhando o Mundo. O Olhar do Artista.** *Salto para o Futuro*, TVescola, Boletim Literatura e Imagem, agosto de 2002, p.21-24.

Disponível em: <www.tvebrasil.com.br-Literatura e imagem>

Acesso em 13 nov. 2007. Também disponível em:

<<http://cdnbi.tvescola.org.br/resources/VMSResources/contents/document/publicationsSeries/125252LiteraturaImagem.pdf>> Acesso em 11 out. 2016.

NASCIMENTO, V. A. do e MICHELLI, R. S. A marca do insólito e da violência em “A Bela e a Fera” e “A noiva do Tigre”. In: GARCIA, F.; PINTO, M. de O.; MICHELLI, R. (org.). **Comunicações Coordenadas (Texto Integral) - IV Painel "Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional" tensões entre o sólito e o insólito.** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008, p.1-16. Disponível em:

http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/comunicacoes_coordenadas_IV_painel.pdf Acesso em 11 out. 2016.

OLIVEIRA, Rui de. **A Bela e a Fera.** São Paulo: FTD, 1994.

_____. *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a.

_____. “Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil”. In: OLIVEIRA, I. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador.* São Paulo: DCL, 2008b, p.13-45.

_____. *A Bela e a Fera.* 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

PAIVA, A.; RAMOS, F. **O não-verbal no livro literário para criança.** In: GIROTTO, C. G. G. S.; SOUZA, R. J. de (org). *Literatura e educação infantil.* Campinas, SP: Mercado de Letras, 2016.

SANTAELLA, L. **Palavra, imagem & enigmas.** In: *Revista USP – Dossiê Palavra Imagem*, nº 16, 1993, p.36-51.

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25684/27421>>

Acesso em 11 out. 2016.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 1998.

TATAR, M. Edição, introdução e notas. **Contos de fadas: edição comentada e ilustrada.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.