

Entre imagens, símbolos e mitos: da tradição cultural ocidental no álbum de Manuela Bacelar¹

Carina Rodrigues²

DLC – Universidade de Aveiro

Resumo

Pretende-se, neste ensaio, proceder a uma leitura intertextual do álbum escrito e ilustrado por Manuela Bacelar, vulto precursor na criação deste objeto híbrido em Portugal, cujo trabalho plástico-literário não fica aquém de uma forte analogia – parodística e subversiva – com o imaginário simbólico-religioso e profano, oferecendo ao olhar leitor variados tipos de símbolos, imagens ou mitos. Tendo como premissa a interdependência discursiva entre o texto e as ilustrações, tenta demonstrar-se a que níveis se estrutura essa articulação, visando atestar as virtualidades plurissignificativas da obra na formação de leitores competentes e autónomos.

Palavras-chave: Álbum; Intertextualidade; Manuela Bacelar.

Between Images, Symbols and Myths: the Western Cultural Tradition in Manuela Bacelar's Picture Book

Abstract

In this article, we purport to perform an intertextual reading of the picture book written and illustrated by Manuela Bacelar, a precursor figure in the creation of this hybrid object in Portugal, whose plastic and literary work is not short of a strong analogy – parodic and subversive – with the symbolic/religious and profane imagery, providing the reader's look with various types of symbols, images and myths. Premised on the discursive interdependence between text and illustrations, we try to demonstrate what levels are

¹ Este estudo oferece os resultados parciais de uma investigação mais ampla, realizada no âmbito da nossa tese de Doutoramento subordinada ao tema “Palavras e imagens de mãos dadas: a arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar”, sob orientação científica da Prof.^a Doutora Ana Margarida Ramos (DLC – Universidade de Aveiro, Portugal) e o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/44145/2008).

² Doutora em Literatura na Universidade de Aveiro (2013). Membro colaborador do CIEC (Centro de Investigação em Estudos da Criança) da Universidade do Minho e, na Galiza, do Grupo de Investigação LITER21 («Literatura gallega. Literatura Infantil y Juvenil. Investigaciones literarias, artísticas, interculturales y educativas»), bem como vogal da direção de ELOS (Asociación Galego Portuguesa de Investigadores en Literatura Infantil e X/Juvenil). E-mail para contato: carinamiguel@ua.pt

structured this articulation, seeking to evaluate the plurisignificant virtues of this work in the formation of competent and independent readers.

Keywords: Picture book; Intertextuality; Manuela Bacelar.

Entre imágenes, símbolos y mitos: de la tradición cultural occidental en el álbum de Manuela Bacelar

Resumen

En este ensayo se pretende llevar a cabo una lectura intertextual del álbum escrito e ilustrado por Manuela Bacelar, figura precursora en la creación de este objeto híbrido en Portugal, cuyo trabajo plástico-literario no es menos que una fuerte analogía – paródica y subversiva – con el imaginario simbólico-religioso y profano, ofreciendo al lector diferentes tipos de símbolos, imágenes o mitos. Asumiendo como premisa la interdependencia discursiva entre el texto y las ilustraciones, trata de demostrar en qué niveles se estructura esta articulación, buscando comprobar las virtualidades plurisignificativas de la obra en la formación de lectores competentes e independientes.

Palabras clave: Álbum; Intertextualidad; Manuela Bacelar.

1. Introdução

Se “qualquer texto literário exhibe, com maior ou menor grau de sofisticação, marcas do diálogo intertextual com outros textos ou outras vozes” (AZEVEDO, 2008, p. 76), o álbum, enquanto modalidade mista (literária e plástica) resultante das mais arrojadas experimentações pós-modernas, revela-se, a propósito, um desafio aumentado. Com efeito, este tipo de edição, assente na comunhão entre texto, imagem e *design*, e convertido num elemento comunicativo amplamente significativo na captação do tom da história e na aproximação da criança a diversas linguagens icónicas e artísticas (DÍAZ-PLAJA, 2002), contempla a existência de vazios discursivos e joga com intertextos de nível de explicitação variável, quer no plano verbal, quer no visual. Por esse motivo também, estes livros, que têm no seu destinatário preferencial um leitor de reduzida experiência vital e com um parco conhecimento do mundo, trazem referências implícitas a dados culturais da enciclopédia do adulto, a quem piscam o olho e

incumbem de cumprir o seu papel de mediador³. Sumariamente, e recordando as palavras de Teresa Colomer,

el género que parecía destinado a ser el más sencillo y amable de la literatura infantil ha producido las mayores tensiones sociales y estéticas, porque ha aprovechado los recursos de dos códigos simultáneos y porque ha implicado a dos audiencias distintas (COLOMER, 1996, p. 30).

Dotada de inúmeras referências artísticas e culturais – e, inclusive, pessoais –, a obra escrita e ilustrada por Manuela Bacelar (MB) (Coimbra, 1943-) também se revela a esse nível particularmente rica e dialogante, potenciando uma leitura e um questionamento da intertextualidade – ou *transtextualidade*, seguindo a tese genettiana – nos seus mais diversos prismas. Vale aqui ressaltar que a artista plástica em destaque foi quem, na aurora dos anos 70, primeiro integrou a lista dos ilustradores nacionais com formação e quem, no contexto luso, primeiro se dedicou, em exclusividade, à atividade da ilustração, revelando-se umas das vozes precursoras e seguramente mais emblemáticas na edição do álbum em Portugal (sobretudo no que à sua atividade de autora única diz respeito).

Seja num conto autónomo (como nos títulos *O dinossauro* (1990), *O meu avô* (1990), *Bernardino* (2005), *O livro do Pedro* (2008), editados pelas Edições Afrontamento) ou integrado numa coleção (recordem-se as séries *Tobias* (Porto Editora) e *Bublina* (Ed. Desabrochar), ambas editadas na década de 90), seja num álbum de tipo narrativo ou visual/sem texto verbal (como é o caso dos álbuns *Tobias os sete anões e etc.* (1990) e *Sebastião* (2004), quase exclusivamente compostos por imagens), MB deixa-se levar pelo experimentalismo e desobedece, sem medos, aos cânones convencionais da representação verbal e visual, combinando múltiplos discursos, vozes e registos linguísticos, e pondo em diálogo diversas visões do mundo.

³ Vide, ainda, Mendoza Fillola e Cerrillo Torremocha (2003); Díaz Armas (2003; 2005); Cerrillo Torremocha (2006).

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

Com base numa leitura dialógica da interdependência discursiva entre texto linguístico e texto icónico, o presente ensaio dedica-se, justamente, ao levantamento (não exaustivo, porém) das marcas ou dos intertextos mais “sussurrantes” na obra da referida artista plástica, refletindo, simultaneamente, sobre as dificuldades que colocam ao leitor no processo de descodificação e a sua produtividade semântico-pragmática.

2. Mitologia e iconografia da arte religiosa

Associado a uma narrativa de natureza simbólica, que procura explicar a realidade, alguns acontecimentos da vida, fenómenos naturais e a origem do Mundo e do Homem (SILVA; DIOGO; AZEVEDO, 2008), ou, tal como o vem definido no *E-dicionário de termos literários*, a uma “narrativa fabulosa, que parece escapar ao pensamento racional, seja ele teológico ou científico” (FRANCO, 2010 *apud* CEIA, 2018, s/p), o mito foi mantendo uma presença contínua e expressiva na cultura ocidental, tendo sido assiduamente perfilhado pela música, pela pintura e pela literatura, entre outras, contagiando com tão fortes ecos a própria literatura que às crianças e aos jovens se vem destinando.

No universo literário para a infância, a imagem e o símbolo convidam a criança à recriação fantasiosa da realidade⁴, ao sonho de um universo mais-além, à imaginação de um mundo utópico visivelmente desconhecido, mas que promove a curiosidade e o encantamento, precisamente pela sua estranheza e pelo seu mistério, confirmando-se, segundo as palavras de Gisela Silva, “o conhecimento da ancestralidade mítica e o domínio dos clássicos da literatura, daqueles que sabem dar lugar ao sonho e ao imaginário” (SILVA, 2006 *apud* SILVA, DIOGO; AZEVEDO, 2008, p. 1).

Um olhar mais atento ao trabalho plástico-literário de MB, especificamente no corpus de álbuns que aqui nos propusemos analisar, permite, igualmente, aferir uma clara influência da representação mitológica na sua obra. Desde a mitologia clássica à

⁴ Sobre o estudo da imagem e da sua relação com o real, vide Aumont (1990).

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

iconografia sagrada/herança judaico-cristã, são inúmeros os símbolos e as referências intertextuais/interartísticas às quais a criadora recorre, multiplicando os referentes culturais e artísticos dos seus leitores, estimulando a sua percepção visual e alargando as suas competências interpretativas e de leitura.

“Inegável reabilitação de um imaginário mítico e simbólico”, a obra de MB converte-se, assim, num autêntico “convite para a aventura da leitura pluri-isotópica” (SILVA, 2006 *apud* SILVA, DIOGO; AZEVEDO, 2008, p. 1), que, numa combinação clara do real e do onírico, seduz a criança pela recriação de um universo/realidade válido ou tolerável. Com efeito, a autora d’*O livro do Pedro* oferece ao olhar leitor múltiplos tipos de símbolos, de imagens ou de mitos. Entre outros, de âmbito pagão, por exemplo, ressoam nos seus álbuns inúmeros ecos da iconografia religiosa, seja de forma mais genérica ao nível do tratamento temático, seja por meio da sua recriação iconográfica ou, até, da própria denominação e figuração/caracterização das personagens que põe em cena. Em qualquer caso, revela ao leitor as suas influências culturais e manifesta, num amiudado tom de ironia, algumas das suas principais preocupações diante de atuais ideologias morais e/ou religiosas.

Enquanto espelho ou reflexo de um universo real – eclipsado, cristalizado ou perdurado –, o universo literário dá vida a personagens cuja autonomia lhes confere capacidades para, não raras vezes, extrapolar os limites dos textos nos quais intervêm. Se, em muitos casos, a sua identificação quase implica um estudo arqueológico para a compreensão da sua origem, noutros revela-se evidente. Em qualquer um deles, porém, o nome das personagens ganha materialização, surge como um recado ao leitor, define o caráter das personagens e apresenta-se como um móbil da tessitura narrativa, convertendo-se, paulatinamente, num signo linguístico pleno de significado (SILVA, 2006 *apud* SILVA; DIOGO; AZEVEDO, 2008).

No corpus em estudo, os títulos que, à exceção d’*O dinossauro* e *O meu Avô*, recuperam, mais assiduamente, os nomes próprios dos seus protagonistas, denunciam com maior ou menor grau de evidência uma abertura a influências onomásticas da tradição bíblica. Um aspeto coesivo da obra, aliás, igualmente reforçado pela associação Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

reiterada de características e atributos associados às figuras sagradas aludidas.

É, pois, comum reconhecerem-se os santos pelos seus atributos tradicionais, que, por influência heráldica, se foram comunitariamente comparando aos brasões ou aos escudos de armas que distinguiam os cavaleiros (RÉAU, 1998). Obra de artista nascida no Ocidente, diante, entre outros fatores, da multiplicação do número dos santos, o atributo corresponde etimologicamente a um acessório, real ou convencional, que permita o reconhecimento da personagem (GÁLLEGO, 1984). “Ya se trate de un objecto que lleva en la mano (la llave de San Pedro, la espada de San Pablo), ya de un animal que lo acompaña (el cordero de San Juan Bautista o de Santa Inés, el león de San Jerónimo, el gozque de San Roque)” (RÉAU, 1998, p. 381), os atributos podem classificar-se como universais, genéricos ou individuais, segundo se apliquem a todos os santos, a grupos deles ou a cada um em particular. A par dos atributos nominais, ainda designados de “atributos-armas parlantes” (RÉAU, 1998, p. 381), outros referir-se-ão, ora aos ofícios exercidos pelos santos, ora a circunstâncias ou traços das suas lendas, ora, no caso concreto dos mártires, aos instrumentos dos seus suplícios. Também contribuem para a sua identificação características relacionadas com “el típico físico de un santo (la tonsura de San Pedro, la calvicie de San Pablo, la talla gigantesca de San Cristóbal), o su indumentaria tradicional (la túnica de pelo de camello de San Juan Bautista, el ceñidor de hojas de San Onofre)” (RÉAU, 1998, p. 379).

De entre o conjunto dos livros que se possam incluir no quadro de análise aqui exposto, considerar-se-á, porventura, *Bernardino* o volume que menor número de indícios fornece para uma efetiva aproximação da figuração do leão-protagonista à representação iconográfica do santo homónimo, São Bernardino de Siena. Associado a cada um deles, estarão, eventualmente, o seu carácter imponente e intimidador – o leão, trivialmente conhecido pela sua força indomável, pelo seu temível rugido e pela sua postura majestática no reino animal; o herói-bíblico, pelo seu modesto porte físico e pela sua forte indignação diante da profecia de obscenidades –, e a sua própria fragilidade, mais concretamente ao nível de um atributo comum: a voz. Efetivamente, se a do profeta se descreve como “débil y roca” (RÉAU, 1997, p. 209) e, logo, limitativa

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

nas suas pregações, também a do pequeno leão, num sentido mais amplo e simbólico, se afigura como tímida e silenciosa, suscitando a sua rejeição por parte do progenitor por afastar-se da figura poderosa e ameaçadora associada à sua condição.

Outro aspeto chamativo, e possivelmente inventariável no quadro de leitura da simbologia religiosa no álbum em apreço, seria o episódio narrativo no qual Bernardino é acordado ao som de uma música tocada por uma ave (apenas revelada através da imagem), “descida dos céus” numa nuvem colorida. Recordando, de certo modo, a iconografia hierática da *Anunciação* ou da *Ascensão de Cristo*, a ilustração em causa poderá simbolizar, de certo modo, o “chamamento” do leão-herói – enquanto símbolo de “soberania” mas também de “justiça” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 401) – ao poder de ser livre e diferente.

Já em *Sebastião*, narrativa visual bipartida sobre a viagem onírica do menino-protagonista, em dois momentos temporalmente descoincidentes, a personagem surge não só batizada com o nome da figura santificada, como logra uma representação próxima da sua identidade, bem como da simbologia que lhe está comumente associada.

Particularmente carregado de simbolismo e indutor, a nosso ver, dessa leitura interartística e intersemântica é o último momento da diegese, o desfecho anunciado pelas duas últimas páginas de ambas as narrativas, em que Sebastião surge, em jeito de punição ou de “aprisionamento” (SILVA, 2010, p. 70), suspenso numa corda, ao lado de algumas peças de vestuário, a “secar”. Vale a pena recordar que o menino-herói termina neste estado (fantasioso) de “encharcamento” depois de, rendido à curiosidade, se ter deixado seduzir pelo objeto desencadeante da(s) intriga(s) – uma caneca/bacio⁵ –, bem como pelo líquido azul que em si escondia, e haver mergulhado, por via do sonho e do encantamento, em um amplo e sumptuoso espaço aquático povoado por criaturas e/ou

⁵ Igualmente com forte filiação no universo místico, o principal simbolismo bíblico da “taça” ou do “cálice” (e a que somaríamos, neste caso, a “caneca”) materializa “o destino humano”, funcionando, ainda, como “o instrumento de que Deus se serve para castigar (um homem, um povo, uma cidade...)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 628). Paralelamente, a “taça” também simboliza o “centro inacessível” do mundo interior em que viaja o homem, em “uma busca e, na maior parte das vezes, uma fuga de si mesmo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 692).

objetos fantásticos suscetíveis de o desprenderem, ainda que por breves instantes, da realidade.

Introduzida pela voz da ordem (mas também do regresso ao real)⁶, a sequência narrativa seguinte, dominada pelo humor e pelo cômico da situação sugerida – porventura num intento de subversão e parodização da imagem do santo, ou, em sentido mais lato, de uma espécie de dessacralização da própria religião –, poderá, decerto, procurar trazer à memória do leitor artisticamente mais hábil e experiente o *Martírio de São Sebastião*, cuja iconografia o descreve, frequentemente, atado a uma árvore, a um poste ou a uma coluna, crivado de setas, que constituem o seu símbolo heráldico (RÉAU, 1998, p. 200). Atente-se, a esse respeito, na presença pictórica, em uma das narrativas, de um elemento facilmente identificável com a arte primitiva (ou asteca) e comparável a uma flecha, embora reconheçamos que a sua retratação possa sobretudo dimanar de uma mera opção/preferência estética, mais do que de um desígnio relacional com o simbolismo da figura sagrada em questão.

Porém, se em certos casos este género de alusões pode não revelar-se tão óbvio ou conclusivo, noutros ele é praticamente sistemático, avultando, ora de forma (quase) declarada pela reprodução e associação reiterada de vários elementos arquetípicos e/ou místicos, ora pela inclusão de pequenos detalhes que, na sua relação entre si, atuam como acenos ao leitor (não tão-somente nem em primeiro lugar infantil).

Não nos parece advir de uma escolha fortuita que à aventura protagonizada pela personagem homónima de São Sebastião, o “tercer patrón de Roma” (RÉAU, 1998, p. 194), se siga uma história – aliás, sobre a família e a parentalidade – contracenada por duas personagens batizadas com os nomes dos dois principais fundadores da Cidade Eterna: Pedro e Paulo. Se atentarmos na história e na iconografia de cada uma das figuras canonizadas e aprofundarmos uma leitura comparativa da sua simbologia com as características atribuídas a ambas as personagens masculinas que MB dá à luz em *O livro do Pedro*, facilmente concluimos que esta edição não fica aquém de uma forte

⁶ Referimo-nos, aqui, ao momento em que o sonho do pequeno herói é interrompido pela exclamação do seu nome.

analogia – paródica e subversiva – com o imaginário simbólico-religioso.

Com efeito, neste álbum, no qual Maria⁷, a protagonista, narra a história da sua infância junto dos seus pais adotivos Pedro e Paulo, MB escolhe atribuir, com argúcia e desenvoltura – em testemunho, cremos nós, de uma posição satírica em face de certas pretensões humanas e sociais/morais –, os nomes dos dois heróis de maior proeminência na História do Cristianismo, enquanto principais fundadores da Igreja, às duas personagens homossexuais que ficciona e que encarnam simbolicamente, nesta história, o retrato dos fundadores da família. A figuração das três personagens em torno de um muro é, aliás, por si só, esclarecedora⁸. Não casualmente, Pedro (edificador de Roma) aparece representado atrás da parede, ao passo que Paulo se encontra à sua frente e a um nível inferior – num tipo de representação, porventura, relacionável com a *Fuga de Damasco* e a conseqüente descida das muralhas do herói bíblico, dentro de uma cesta (Actos, 9: 25). Já assinalada por Gaston Bachelard (1989), a metáfora do muro não só recai sobre a dualidade proteção/limitação, como se aproxima, igualmente, da simbologia da caverna e “do elemento feminino e passivo da matriz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 464). Além de uma inevitável aproximação à imagem da Sagrada Família, a própria centralidade da menina-protagonista, por sua vez sentada em cima do muro e no meio de ambas as personagens masculinas, poderá simbolizar a união e um sentimento de segurança e estabilidade.

⁷ Tão-pouco o antropónimo atribuído a esta personagem parece nascer de uma circunstância acidental, uma vez que, como é sabido, Maria ocupa, biblicamente, enquanto progenitora de Jesus, o lugar dianteiro, simbolizando a essencialidade; o que justificaria o seu protagonismo no volume em análise, bem como o seu destaque visual em relação às restantes personagens. Ainda a esse respeito, atente-se no momento epilodal da obra, concretamente, no facto de Maria se preparar para “dar à luz” na noite de Natal.

⁸ A respeito da ambivalência simbólica do muro, que ao lado de outros símbolos espaciais, como a janela, por exemplo, tem mantido uma presença assídua em diversas manifestações artísticas, Jesús Díaz Armas (2007) distingue, entre outras variantes, por um lado, o aprisionamento e o cárcere real ou metafórico, e, por outro, a muralha defensiva, o refúgio contra as agressões do exterior, o muro como página ou tela, como motivo de meditação, ou mesmo como obstáculo que pode ser salvo, realçando o heroísmo ou o engenho humanos.



Figura 1 – Ilustração d’*O livro do Pedro* (BACELAR, 2008, p. 9)

Na verdade, não isento de um humor cético, pelo recurso ao paradoxo, à ironia e à sátira, *O livro do Pedro* parece acusar, tanto na representação das personagens, como no tipo de família espelhada – a subverterem a imagem paradigmática canonicamente associada aos dois mentores da Igreja Cristã primitiva –, uma certa motivação para uma parodização da religião bem como, de certo modo, para uma crítica à sociedade contemporânea. A propósito, e entre parênteses, vale recordar que, associada à intertextualidade, a paródia, tal como a concebe Linda Hutcheon (1989, p. 13), constitui “uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade”. Em seu entender, esta moderna “forma de discurso interartístico” (HUTCHEON, 1989, p. 13), não é só repetição, “é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial”⁹ (HUTCHEON, 1989, p. 54).

⁹ Distanciando-se da concepção de Gérard Genette (1982), segundo o qual a paródia consiste tão-só na transformação mínima de um (hipo)texto, para a teórica canadiana, ela é “na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor” (HUTCHEON, 1989, p. 54).

Na ficção de MB, Pedro descreve-se, distintamente de Paulo, como uma figura mais sedentária e doméstica¹⁰, demonstrando um gosto especial pelo desenho e sendo, precisamente, o autor do livro em epígrafe; atividade que, acrescida à sua afinidade antroponímica, também o aproxima do Príncipe dos Apóstolos pela mesma propensão à escrita/criação. O próprio título da obra, *O livro do Pedro*, além da sua carga metaficcional, poderá sugerir alguma ressonância simbólico-religiosa, evocando, numa leitura de caráter inter/intratextual, o livro dos *Atos dos Apóstolos*, cujas personagens ali retratadas foram exclusivamente, ao contrário do que o título aduz, São Pedro e São Paulo, ou, ainda, os próprios textos incluídos no Novo Testamento, cuja autoria se atribui ao santo homónimo¹¹. Tão-pouco o principal ofício do santo, distinguido pela sua vocação para a pesca e popularizado como o “santo pescador de Cafarnaúm” (RÉAU, 1998, p. 49) ou o pescador de homens/almas, é aqui desconsiderado. Na verdade, o peixe, que corresponde bíblicamente à simbologia, por um lado, de Jesus Cristo (RÉAU, 1998) e, por outro, à das almas recuperadas pelas redes dos apóstolos (RÉAU, 1996a), também constitui na recriação ficcional de MB, com analogia ao santo homónimo, o atributo de Pedro, que não só aproveita os espaços de recreação para pescar, como surge, em diversos lugares (*e.g.*, na cozinha, no tapete do quarto de Maria, no carro), acompanhado pela representação iconográfica do símbolo písceo.

Com menor evidência, é certo, a própria descrição física de cada uma das personagens colocadas em cena poderá sugerir algumas aproximações à imagem dos discípulos. Tal como o apóstolo Pedro, descrito com “tonsura e barba rizada” (RÉAU, 1998, p. 502), e, ao nível da sua indumentária, com “la toga antigua, la cabeza descubierta y los pies descalzos” (RÉAU, 1998, p. 50), a personagem pintada por MB recupera algumas das suas particularidades. A par da “camisola à marinheiro” com que surge trajado, atente-se, por exemplo, no detalhe do cabelo/barba de Pedro ou, ainda,

em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual (*bouncing*) [...], entre cumplicidade e distanciamento” (HUTCHEON, 1989, p. 48).

¹⁰ Recorde-se que a personagem ficcionada esteve desempregada durante um ano e foi quem, nesse período, cuidou da menina-protagonista.

¹¹ Cf. Primeira Epístola de São Pedro e Segunda Epístola de São Pedro.

com maior destaque pela estranheza da situação proposta, numa pontual representação da personagem descalça. Por seu turno, Paulo também somará, na sua recriação ficcional, algumas características do herói bíblico homónimo, descrito como um homem magro, de estatura baixa, calvo, com barba escura e de ponta fina, o nariz ganchudo ou os olhos laganhosos, entre outras (RÉAU, 1998).



Figura 2 – Ilustração d’*O livro do Pedro* (BACELAR, 2008, p. 27)

Merece ainda referência, na recriação plástica de MB, a curiosa e arguta colocação espacial dos seus atributos. Retenha-se, a título de exemplo, a ilustração alusiva ao piquenique, em que Pedro se encontra a pintar um peixe, com uma cana de pesca à sua direita, e Paulo aparece sentado, segurando um livro nas mãos e mantendo a seus pés uma cesta – atributo, sublinhe-se, que serve de maior popularização ao patrono dos cesteiros (RÉAU, 1998).

Ao invés de Pedro, Paulo caracteriza-se, portanto, como uma personagem mais dinâmica, visto que, à semelhança da descrição do santo homónimo, enquanto apóstolo ativo e preocupado em difundir a Palavra, é quem trabalha, mas também quem conduz. Particularmente curiosa e não despojada de uma subtil componente humorística é, justamente, a representação icónica do carro em que se movimentam as personagens de

MB – um famoso 2CV –, e cuja opção figurativa não será inocente, principalmente se lembrarmos a associação simbólica de São Paulo ao cavalo.

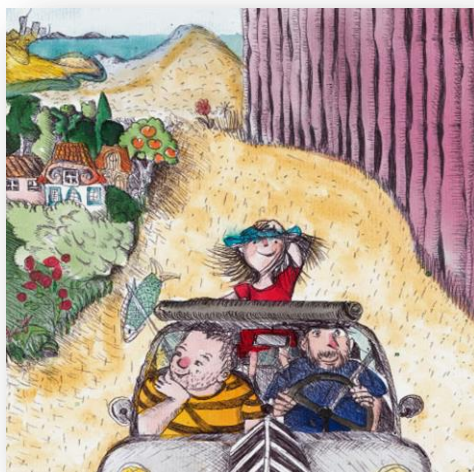


Figura 3 – Ilustração d’*O livro do Pedro* (BACELAR, 2008, p. 29)

Finalmente, e sem pretensões de exaustividade, pontuam ainda *O livro do Pedro* outras referências à iconografia sagrada, designadamente uma imagem alegórica d’ *A Última Ceia*, sustentada pela recriação de treze personagens à volta da mesa, no aniversário de Maria, incluindo a original presença do coelho de pano da menina-protagonista. Apoiada numa lógica desviante, pela inclusão de um conjunto de símbolos a autorizar o estabelecimento de anacronismos e de figurações/atribuições pervertidas, a criadora intenta, através de inúmeras piscadelas de olho ao leitor (especialmente, ao mediador¹²), tocar o avesso, a irrisão e a caricatura para dessacralizar ambas as figuras

¹² Espera-se, pois, do adulto, enquanto mediador e primeiro recetor destes livros, que possua “un conjunto de saberes culturales, literarios y sociales proporcionados por las enciclopedias y los intertextos individuales, que le permita capacitar a los lectores para descubrir en las obras literarias, modelos, pautas, convencionalismos, símbolos, mitos, acontecimientos históricos... reacción individual ante la lectura” (ROIG RECHOU, 2012, p. 362).

bíblicas evocadas neste livro.

Outro caso não menos emblemático, numa leitura da iconografia religiosa da obra em estudo, prende-se com a criação ficcional de Tobias. Com efeito, o protagonista da série homónima, que não só surge batizado com o nome do herói lendário da Bíblia unicamente depois de tomar vida, como se ergue e foge do caderno de desenhos da ilustradora-protagonista, apresenta semelhantes capacidades sobrenaturais que lhe permitem irromper do papel, assim, como por magia.

Talqualmente representado em vários lugares da iconografia cristã com um tamanho diminuto, acreditando-se que “el ángel de la guarda era enviado al hombre en el mismo momento de su nacimiento” (MÂLE, 1985, p. 281), ao jovem Tobias atribui-se o feito da “pesca milagrosa” (RÉAU, 1996b, p. 374), associada à captura de um gigantesco peixe nas águas do Tigre (Tobias, 6: 4). Ora, o peixe que, além de um símbolo de Jesus Cristo, também constitui o atributo do herói da resistência (RÉAU, 1998; 1996a), segue, igualmente, de perto a personagem de MB. A comprová-lo, atente-se na sua presença insólita, desde logo manifesta no volume inaugural da coleção, no frasco de lavar os pincéis onde cai o pequeno herói e do qual é, posteriormente, “pescado”.



Figura 4 – Ilustração de *Este é o Tobias* (BACELAR, 1991, s/p)

Na verdade, enquanto símbolo das águas, o peixe também é simbolicamente associado “ao nascimento e à restauração cíclica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 515), o que se coaduna, em certa medida, com o aparecimento fantástico do herói ficcionado.

Paralelamente, a própria fuga de Tobias (ou o ato de escapar do caderno de desenhos) poderá remeter para uma representação da viagem, da passagem de um mundo para outro, denunciando “um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas” ou indicando “uma insatisfação, que leva à procura e à descoberta de novos horizontes” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 691). A personagem que, em cada volume, parte para uma nova aventura e transita para um mundo diferente incarna, à semelhança do santo homónimo, a imagem do viajante e, mais particularmente, dos jovens que abandonam as suas casas para se emanciparem.

Em síntese, a leitura dos álbuns do *corpus* faz sobressair a relevância dos nomes próprios na narrativa de MB, bem como a sua acurada escolha e atribuição às diferentes personagens que ficciona. A sua associação semântico-simbólica a antropónimos bíblicos torna-se evidente, acreditando-se, nessa medida, que, mais do que ilustrar a religião, MB procura dessacralizá-la, estabelecendo uma espécie de jogo com o mediador, que informa primeira e implicitamente das suas principais convicções morais e ideológicas, ao mesmo tempo que incentiva a curiosidade do leitor infantil, acercando-o de situações quotidianas e factíveis. De contornos parodísticos e mesmo caricaturais, a interpretação destes símbolos, por vezes ainda carregados de uma subtil ironia, e o nível de aprofundamento da sua leitura dependerão, necessariamente, das competências do leitor implícito – infantil ou adulto.

3. Da simbologia na arte profana

Como atrás se procurou deixar claro, a arte vem ganhando uma visibilidade

acrescida no álbum ilustrado, funcionando para os seus destinatários preferenciais como um excelente exercício de iniciação à sua educação artística, estética e cultural, e fomentando o seu olhar crítico para com o mundo, em geral, e a obra de arte, em particular. Por esse e por outros motivos também, a leitura da componente pictórica, cada vez mais cuidada e elaborada, abre espaço a um complexo processo de receção/interpretação.

Exemplo paradigmático é o caso de MB, artista plástica de uma versatilidade ímpar, que percorre diferentes escolas e tendências estéticas, para, deliberadamente ou não, despertar nos seus mais novos leitores a sua capacidade de olhar, através do contacto com uma amálgama de técnicas, linguagens e representações, mas também, e sobretudo, de ver a obra artística desde um ponto de vista sensível e crítico.

Se nos desafiou, por um lado, uma argumentação mais ou menos persuasiva do lugar manifesto que ocupa a iconografia sagrada no conjunto dos álbuns do corpus, menos surpreendente resultará, esperemos nós, por outro, comprová-lo no tocante à influência da arte profana na obra desta criadora, que, sem tão-pouco aludir a um único género ou estilo artístico, oferece ao leitor uma autêntica viagem pela História da Arte.

Comummente desenvolvida em ambientes seculares, com vista à expressão de sentimentos, sensações, valores e sentido estético das figuras envolvidas, por arte profana reconhecem-se aquelas manifestações artísticas não vinculadas a valores religiosos e que podem abarcar diversas expressões, tais como a pintura, a escultura, a literatura, o teatro, a música, a dança, entre outras. À diferença da iconografia sagrada que transpõe o ser humano para segundo plano, em submissão às suas crenças religiosas, e onde a arte se transmuta numa manifestação de louvor e veneração a uma divindade e, por vezes, inclusive, à própria religião, a arte profana é tida como uma arte antropocêntrica, que não só coloca o Homem no centro do universo, como considera, seja de forma velada ou declarada, as questões do mundo material, sem aludir a possíveis intervenções prodigiosas.

Com grandes afinidades entre si, pela reinterpretção que foi fazendo da arte

religiosa¹³, a iconografia da arte profana mantém, igualmente, uma forte presença na obra de MB. Além, entre outras, de inúmeras referências – tendencialmente paródicas e/ou satíricas – à arte renascentista e à mitologia greco-latina, presta homenagem a um círculo plural de notáveis figuras artísticas (tanto da época clássica como da moderna), e da qual tentaremos, de forma não exaustiva, dar a conhecer as suas principais linhas de força.

Além disso, a presença de marcas intertextuais, seja de forma alegórica ou como elogio a uma obra/voz artística, não só servem para dar conta do conhecimento, das preferências e das principais filiações dos seus autores, como podem, em muitas ocasiões, surgir com outros propósitos orientadores que aqui interessa examinar.

Centremo-nos, numa primeira instância, na presença da mitologia clássica no corpus em análise, atentando nos estilos artísticos recriados, bem como nos seus diferentes modelos de representação, e refletindo simultaneamente sobre o pacto de leitura que induzem.

3.1. Mitologia clássica

Admirável conhecedora da arte italiana do Renascimento, MB deixa transparecer, nas suas obras, uma paixão acentuada pela pintura e por algumas figuras importantes daquela época. Independentemente do seu desígnio na criação dessas relações (se surgem intencionalmente dirigidas ao leitor ou ao seu primeiro recetor, o mediador adulto, ou por simples e natural sedução pela arte), as ilustrações de MB combinam múltiplos discursos, vozes e registos numa tessitura narrativa complexa, dominada pelo jogo transtextual, apontando não somente para mais do que um género, motivo ou vulto artístico, mas também recorrendo à subversão e à parodização de algumas obras de arte em particular.

Devolvendo ao álbum o seu poder de aproximação à Arte, numa linha que aposta

¹³ Na opinião de Julian Gállego (1984, p. 41), “no hay dos lenguajes pictóricos, el sacro y el profano, sino uno solo, que se adapta a las circunstancias”.

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

na intertextualidade enquanto forma de desafiar e envolver o leitor na construção de sentidos, os dois volumes da série *Tobias – Tobias encontra Leonardo* e *Tobias e as máquinas de Leonardo* – constituem uma significativa homenagem a Leonardo da Vinci. A originalidade destes volumes reside precisamente na forma engenhosa como a autora (des)complexifica uma área, aparentemente, abstrata aos olhos dos mais novos, propondo um conjunto admirável de ilustrações que, além de recriarem, com expressividade e pormenor, as personagens e os pontos-chave da ação, se socorrem do *pastiche* e da paródia para aproximar ludicamente o leitor do pensamento artístico/inventivo do *homo universalis*. Particularmente sugestiva, na primeira aventura da série coprotagonizada por Da Vinci, é a ilustração alusiva ao seu quadro lendário da *Última Ceia*: uma dupla página exclusivamente composta por imagens, que se abre ao leitor depois de lhe ter sido antecipada parte da informação sobre o sonho do artista-protagonista, e na qual arte e paródia colaboram para o alargamento de significados.



Figura 5 – Ilustração de *Tobias encontra Leonardo* (BACELAR, 1991, s/p)

Com efeito, se uma primeira leitura da referida composição gráfica nos traz à memória a imagem saturada de humanismo de Da Vinci, pela semelhante reunião de

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

treze personagens em torno de um repasto, incluindo a figuração central de Cristo e de outras personagens sagradas, igualmente retratadas pelo pintor renascentista, uma observação mais atenta permite aferir outro tipo de inter-relações, apoiadas no diálogo hipertextual, a introduzir a paródia e o burlesco. Ao nível da ambiência recriada, veja-se como a partir de um interessante cruzamento de estilos artísticos e de outros divertidos (e irónicos) artificios, MB transpõe uma cena austera e tétrica para um palco de festa e um agradável encontro bucólico – a lembrar, aliás, um retrato próximo das festas campestres de Manet¹⁴ ou mesmo de outros vultos precursores, como Watteau e Ticiano, nos quais se terá, inclusivamente, inspirado o pintor impressionista francês – adulterando, através de um estimulante jogo visual, o sentido global da composição original.

A partir de um conjunto de transformações e de outros detalhes humorísticos a subverter a obra-prima aludida, MB propõe uma espécie de *transcontextualização* paródica do cenário religioso pintado por Da Vinci, divertindo e desafiando o leitor na descoberta de diferenças e na resolução dos vários enigmas sugeridos. Além de autorizar a inusual e cómica figuração feminina¹⁵, atente-se, entre outros rostos sorridentes, na representação de Jesus, que tem a seus pés (em jeito de atributo, quiçá?) um garrafão, sustentando numa mão um copo de vinho e parecendo com a outra, numa espécie de mensagem ao leitor, apontar para o céu. Esta constituirá, cremos nós, numa leitura de carácter hipertextual, uma alusão paródica ao Baco – ou São João Batista – pintado pelo artista do *Cinquecento*.

¹⁴ Recorde-se, a título de exemplo, o seu quadro famoso (e provocatório), *Déjeuner sur l'herbe* (1887).

¹⁵ Note-se que a própria presença feminina poderá aludir, por seu turno, à androginia de figuras pintadas por Da Vinci.

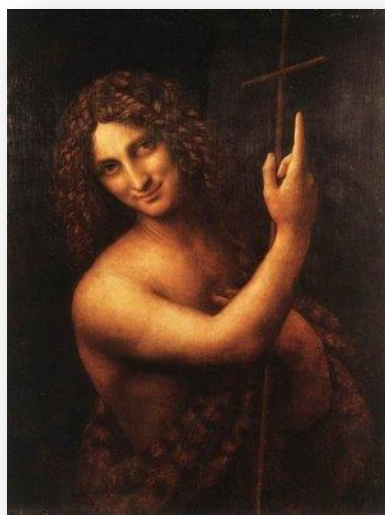


Figura 6 – *São João Batista* (1513-1516), Leonardo da Vinci
[<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/3857>]

A propósito, refira-se marginalmente que a combinação/coexistência dos mundos celestial e terrestre também transmitirá, por seu turno, uma visão alegórica da obra de Da Vinci, como expressão de um natural entretenimento por parte da criadora na concretização de tais subversões/hiperbolizações. Sobrepondo ao seu sentido religioso uma dimensão lúdica e parodística, a representação iconográfica apontada, que situa a figuração de Cristo na terra – e para não falar, desde logo, de uma eventual subversão/parodização da imagem do Espírito Santo¹⁶ –, fará ressaltar o céu como o lugar pertencente aos seres e elementos voadores, humoristicamente simbolizados na recuperação pictórica de um dos mais famosos projetos do inventor.

A ironia que subjaz a este segmento visual, e que à diferença da mentira nasce

¹⁶ Evoque-se, por exemplo, o batismo de Jesus, no rio Jordão, em “que se lhe abriram os céus” e em que “o Espírito de Deus descendo como pomba” veio sobre ele (Mateus, 3: 16).

com o desígnio de ser apreendida, tendo necessariamente em conta um interlocutor, ora sua vítima, ora seu recetor e cúmplice (DÍAZ ARMAS, 2010), assenta num tipo de leitura que não parece dirigir-se ao destinatário infantil (especialmente ao nível dos seus mais pequenos detalhes), senão ao seu primeiro recetor, o mediador adulto, pondo à prova o intertexto leitor. Uma dedução realizada com base nas palavras de Jesús Díaz Armas, para quem

la ilustración, crucial en este tipo de textos, se muestra como un recurso eficaz para ridiculizar o sugerir la inconsistencia de algunos discursos y para dejar al lector una serie de lugares de indeterminación y de pistas para su reconocimiento (DÍAZ ARMAS, 2010, p. 168).

Igualmente curiosa é a figuração da Virgem¹⁷, reconhecível pelo fruto que tem na mão, a lembrar uma romã, símbolo “del Árbol del bien y del mal” (GÁLLEGO, 1984, p. 202), mas também a do Menino, personagem aditada às treze restantes com um evidente intento burlesco, que, numa postura tipicamente infantil, aparece abraçado a uma criatura híbrida, com cabeça de cão e corpo de cordeiro – situada, portanto, entre o símbolo sagrado da Páscoa e o animal porventura mais-querido da criança. Ainda facilmente reconhecível, tanto ao nível da sua representação iconográfica próxima da de Da Vinci, como do seu atributo, é a retratação de Judas, ilustrado com a bolsa de dinheiro que simboliza bíblicamente o preço da sua traição.

Idêntico destaque merece a referência à natureza-morta – género, aliás, reiteradamente convocado no conjunto da obra¹⁸ –, a cuja representação visual, espacial e estrategicamente disposta ao lado do Menino, se soma a presença de um biberão, capaz de promover o riso no leitor pelo absurdo e pelo cómico da situação. Reflexo da sua forte filiação na pintura profana – além da incontestável dimensão religiosa do quadro referido –, as alusões à natureza-morta revelarão uma genuína aproximação à

¹⁷ A propósito da figura ilustrada, atente-se na opção cromática da sua véstia e no seu eventual simbolismo.

¹⁸ As alusões à natureza-morta também marcam presença em *O meu Avô*, *Tobias fantasma* ou *O livro do Pedro*, por exemplo. Note-se que a sua retratação, no último livro mencionado, também surge, não casualmente, numa ilustração alegórica da *Última Ceia*.

arte sacra¹⁹, atendendo ao

aspecto quase-religioso de certas flores, colocadas simetricamente a ambos lados de una figura sagrada, como si adornaran en un altar la imagen más venerable, y de las frutas que parecen ofrendas y exvotos (GÁLLEGO, 1984, p. 197).

Observe-se a interessante inclusão de supostos lírios ou flores-de-lis – símbolos de pureza e/ou de esplendor, frequentemente associados à virgem (GÁLLEGO, 1984; RÉAU, 1998) –, na caracterização de outro vulto feminino compreendido neste quadro pictórico.

Torna-se, assim, evidente a polivalência da obra de arte, talqualmente refletida na criação plástica de MB. Ao procurar a beleza pura e simples de certos elementos naturais (como as flores, os frutos, *e.g.*) e das suas relações na forma e na cor com os ícones artísticos aludidos, não ignora o seu sentido oculto, fazendo deles uma letra ou um ideograma, numa mensagem dirigida a quem a sabe ler, como se, no fim de contas, defendesse a tese de que “por la fuerza del lenguaje aceptado por todos [...], cabe ver en el cotidiano un emblema viviente de lo ideal” (GÁLLEGO, 1984, p. 193).

Finalmente, a relação com a pintura medieval, aspeto notável na criação plástica de MB²⁰, é igualmente detetável na ilustração em apreço, não só pela caracterização e indumentária de outras personagens ali figuradas, como pela retratação de arcadas a demarcarem as personagens.

Assim, preocupada em formar os seus mais novos leitores ou animada em desafiar os mediadores mais experientes, MB recupera e renova obras ancestrais mediante a sua subversão e o conseqüente recurso a processos reinterpretaivos, como o humor, a paródia, a sátira e a ironia, fazendo prova de um virtuosismo estético e intertextual.

¹⁹ Esta é, por exemplo, uma característica da obra de El Greco, que concede aos elementos florais das suas composições, às frutas que, por vezes, se oferecem ao Menino, um interesse incomum (GÁLLEGO, 1984).

²⁰ Retenha-se, entre outros exemplos, a representação icónica de uma janela, n’*O dinossauro*, em clara alusão às vidreiras góticas e à arte manuelina.

Além do mais, se a obra em estudo releva de uma singular versatilidade na aproximação a vários estilos e figuras artísticas, não deixa de manter uma certa sistematização em cada um dos temas, gêneros ou figuras aludidos, conferindo coerência à proposta visual. Tal como as referências a Chagall (no âmbito da mitologia moderna, como veremos mais adiante) se centram nas suas criações, mas também nas técnicas e estéticas mais conhecidas do pintor surrealista, as sugestões da obra de Da Vinci, além de recuperarem algumas das suas principais invenções, incluem outros tipos de alusões à época/pintura renascentista, como o uso da perspetiva e os contrastes de luzes, cores e sombras, mas também a reiteração de alguns símbolos arquetípicos, como a janela (variante da veduta)²¹ e a escadaria. Embora numa técnica plástica distante, a figuração de Pedro, na ilustração alusiva ao piquenique que compõe o livro epónimo (*O livro do Pedro*) constituirá ainda, por seu turno, um autorretrato da personagem, colocando o leitor em presença de um *Cuadro dentro del cuadro* (GÁLLEGO, 1991), estratégia identicamente comum na pintura da época elogiada.

A valorização do Homem e da Natureza, a par da inspiração no modelo greco-romano, quer na arquitetura, quer na pintura e na escultura, é outra característica da arte do Renascimento espelhada nas ilustrações do *corpus*, desde logo, manifesta na recuperação visual de elementos arquitetónicos clássicos, como as colunas, as cúpulas, os arcos de volta perfeita, entre outros (e.g., *Tobias, os 7 anões e etc.*, *Tobias encontra Leonardo*, *Tobias do lado de lá do arco-íris*). A retratação pictórica, ainda que pontual, de paisagens, cenas ao ar livre, mas também de temas religiosos (como os que analisámos precedentemente) mantém, igualmente, presença na criação plástica de MB, possibilitando, deste modo, uma leitura sistematizada.

A merecer uma atenção especial estão ainda, portanto, as várias remissões para a mitologia greco-latina, particularmente notáveis nas amplas e expressivas ilustrações de *Tobias, os 7 anões e etc.* A sequência pictórica que projeta as personagens fantásticas e umas pequenas ninfas, coroadas de flores e em vestidos “cor de luz”, para um cenário

²¹ Vide Gállego (1984).

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

bucólico rodeado de laranjeiras – à imagem de um *hortus conclusus*, que, numa visão encomiástica, enquanto “segundo paraíso”, é entendido como “una réplica nostálgica del Éden perdido por el pecado” (GÁLLEGO, 1984, p. 198) –, trar-nos-á indubitavelmente à memória *A primavera* de Botticelli.



Figuras 7 e 8 – Ilustração de *Tobias, os 7 anões e etc.* (BACELAR, 1990, s/p) / *A primavera* (1482), Sandro Botticelli [[https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Primavera_\(Botticelli\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Primavera_(Botticelli))]

Por outro lado, a postura e a expressividade que as figuras femininas mantêm neste mesmo quadro visual (e, até, na sequencialidade das páginas) poderão sugerir uma descrição das ménades dançantes, numa referência implícita aos bacanais, que a ilustração epilodal da obra, aliás, corrobora. A postura ensonada em que surge figurado o pequeno Tobias, coroado de folhas de parra, com umas rosetas na face e empunhando um fio preso à cama de um dos protagonistas do livro que leu, far-se-á, naturalmente, um espelho de Baco, deus grego do vinho e da ebriedade, mas também dos excessos (sobretudo sexuais) e da Natureza.



Figuras 9 e 10 – Ilustração de *Tobias, os 7 anões e etc.* (BACELAR, 1990, s/p) / *Deus Baco* (1595), Caravaggio [[https://pt.wikipedia.org/wiki/Baco_\(Caravaggio\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Baco_(Caravaggio))]

Na arte clássica, em que a mitologia greco-romana ocupa um lugar de destaque, acresce, pois, uma certa tendência satírica, que tem o herói da fábula no seu escopo (GÁLLEGO, 1984). Nessa medida, a comentada recriação do Baco, homenagem porventura mais orientada para a pintura de Velázquez, dará a notar “el afán de rebajar el tono heróico hasta la trivialidad cotidiana” (GÁLLEGO, 1984, p. 62).

O tom irónico no qual se apoia MB para combinar géneros e estilos variados e, *a priori*, antagónicos do ponto de vista da sua filosofia, é também o que sustenta uma reprodução próxima de um políptico, no último álbum em análise. Semelhante a um retábulo dividido em quatro partes, a imagem em causa estabelece um interessante jogo visual, apoiado no diálogo inter/arquitextual, pela justaposição de diferentes representações artísticas/genológicas: da esquerda para a direita, observa-se a representação do maravilhoso, na figuração de uma jovem adormecida com uma varinha de condão na mão; a representação erótica, na figuração do casal, símbolo de união; a representação religiosa, na figuração da Virgem com um pássaro; e, por fim, a representação do artista, através de um curioso (e explícito) retrato do pintor espanhol, Diego Velázquez.

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.



Figura 11 – Ilustração de *Tobias, os 7 anões e etc.* (BACELAR, 1990, s/p)

Note-se que na recriação paródica (de caráter hipertextual) do importante retratista do Século de Ouro espanhol, sentado com um pequeno coelho cor-de-rosa ao colo, também se encontram fortes ecos da célebre e desconcertante imagem do artista performático alemão, Joseph Beuys (1921-1986) – contestador revolucionário e um dos mais influentes pintores da segunda metade do século XX, para quem a arte constituía a ciência da liberdade.



Figura 12 – *Como explicar desenhos a uma lebre morta* (1965), Joseph Beuys
[<http://nubivago.blogspot.com/2010/09/joseph-beuys.html>]

Mas nestas, como noutras descrições paisagísticas e figurativas do *corpus*, e de forma particularmente notável na composição pictórica do álbum *Tobias do lado de lá do arco-íris*, entrecruzam-se, ainda, influências da pintura flamenga de Pieter Brueghel, o Velho, ou mesmo do seu antecessor do Gótico tardio, Hieronymus Bosch. Porventura em jeito de elogio à infância, tão pouco enaltecida nos quadros do pintor flamengo, que antes lança um olhar cético sobre os seus contemporâneos (HAGEN; HAGEN, 2004), a representação de multidões de crianças e de outras personagens fantásticas que compõem os álbuns de MB facilmente se associarão às cenas populares e aos inventários folclóricos de Brueghel.



Figura 13 – *Brincadeiras de crianças* (1560), Pieter Brueghel

[<http://meusbrinquedosantigos.blogspot.com/2012/04/pieter-bruegel-jogos-infantis.html>]

Situadas entre o burlesco medieval, o expressionismo e o surrealismo, também as figuras abomináveis e outras visões demoníacas do pintor renascentista ecoam nas ilustrações da criadora, que, num estilo naturalmente mais cómico (mas também, de certo modo, satírico) e próximo dos seus destinatários preferenciais, parece aludir a algumas das imagens de protesto social que marcaram a História da Arte, e a obra de

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

Brueghel, em particular. Os ambientes maravilhosos e fantásticos recriados, dominados pelas brincadeiras infantis e por um bestiário encantado, autorizam, pois, a participação de criaturas híbridas e imaginárias, e algumas, até, inquietantes, da ordem do absurdo e do *nonsense*, alcançando a desmistificação e suscitando, simultaneamente, a ilusão. Tematizando a metáfora do desconcerto do mundo e do mundo às avessas, são crianças voadoras, seres ovoides, lagartos e serpentes, supostos hipogrifos e leucrotas, entre outras figuras híbridas e/ou antropomorfizadas/zoomórficas – nem sempre arredadas das representações alegóricas do inferno –, que ajudam a configurar um universo fantástico e uma cosmovisão carnavalesca, próxima do *realismo grotesco* enunciado por Mikhaïl Bakhtine²². Mas este universo fantasioso e, simultaneamente, desconcertante plasmado nas imagens de MB invocará outras vozes artísticas posteriores, numa singular homenagem a um círculo plural de pintores da época moderna, que se irá analisar.

3.2. Mitologia moderna

Relativa à maior parte da produção artística do fim do século XIX até meados dos anos 70 do século XX, aproximadamente, a arte moderna ocupa um espaço de relevo nos intertextos em diálogo no *corpus*. Entre outras referências porventura menos explícitas, e a sugerirem influências, por exemplo, do fantástico de Odilon Redon ou do surrealismo de Wolfgang Lettl²³, são evidentes as alusões a Gustav Klimt, concretamente na composição da pele d’*O dinossauro*, recriada a partir dos motivos geométricos repetidos que caracterizam o registo do pintor simbolista austríaco, ou, ainda, a Vincent Van Gogh, através de uma citação visual do seu quadro famoso, *Noite estrelada*, na ilustração final de *Tobias, os 7 anões e etc.*, como antes mencionámos.

²² Associando-o à carnavalização, Mikhaïl Bakhtine entende por *realismo grotesco* um “type spécifique d’imagerie propre à la culture comique populaire dans toutes ses formes de manifestation” (BAKHTINE, 1970, p. 40). Sobre o grotesco, vide ainda, Kayser (1986).

²³ Atente-se na curiosa, e porventura não inocente, analogia – não só do ponto de vista visual, como da própria mensagem que subjaz a ambas as criações – entre a obra do pintor surrealista *Die Lösung des Problems* (1976) e a ilustração epilodal do álbum *Bernardino*.

Mas uma das maiores influências na criação artística de MB foi, seguramente, a obra do pintor surrealista russo-francês, Marc Chagall (1887-1985), cujas referências, não menos convincentes, se refletem a distintos níveis, começando pelo recurso ao lápis/carvão, nomeadamente no álbum *Sebastião*, em que os traços são deixados a nu. Como sublinhara já Maria Amélia Pinheiro, na sua análise da obra em questão, a similitude com o desenho de Chagall evidencia-se “ao nível do traço, linear e simples” (PINHEIRO, 2010, p. 49), como se de um desenho ainda em fase de esboço se tratasse.



Figuras 14 e 15 – Ilustração de *Sebastião* (BACELAR, 2004, s/p) / *Le plafond de l’Opéra de Paris* (1965), Marc Chagall [<https://subastas.catawiki.es/kavels/18601037-marc-chagall-le-plafond-de-l-opera-de-paris-1965>]

Além disso, ambas as criações se demarcam por uma “constante presença do universo onírico” (PINHEIRO, 2010, p. 50), num registo simbólico e poético, pintado por uma similar paleta cromática. À semelhança da pintura de Chagall, as composições pictóricas da criadora, impregnadas de mitologia e de mística (BAAL-TESHUVA, 2008), dão a notar uma “predileção pelo uso de cores básicas, como o azul e o

vermelho” (PINHEIRO, 2010, p. 50), bem como de cores quentes e brilhantes, a transmitirem um certo dramatismo.



Figuras 16 e 17 – Ilustração de *Sebastião* (BACELAR, 2004, s/p) / *Bestiaire et musique* (1969), Marc Chagall [<http://www.artnet.com/artists/marc-chagall/bestiaire-et-musique-o5VTvNriakrzY3p4onEuxQ2>]

Situada em ambientes e cenários distanciados da realidade, a figuração reiterada de criaturas fantásticas transmutadas em seres voadores (no mais das vezes animais que ganham destaque na página na qual figuram) é outro aspeto comum aos dois artistas. Não obstante a recorrente presença de outros seres, quer na arte de Chagall, quer na de MB, como servem de exemplo os cavalos, as galinhas e as vacas no caso do primeiro, as aves, os coelhos e os gatos no caso da segunda, é, ainda, evidente o destaque concedido à “figura do peixe, pintado em cores e tons diversificados e apresentado nas mais invulgares posições” (PINHEIRO, 2010, p. 50). O ser aquático que a artista plástica pinta em *Sebastião* é, pois, o que proporciona “um cenário surrealista, inerente ao universo poético do mundo fantástico das sereias, dos monstros marinhos” (PINHEIRO, 2010).

Na verdade, MB interessa-se pelo estranho, por aquilo que se afasta da normalidade. Vale-se do insólito para definir emoções, mas também pensamentos, ideologias, crenças. Desconcerta o leitor, inquieta-o e desperta nele múltiplas questões. Em muitos lugares, aliás, a artista plástica também se anima a representar seres e

objetos voadores, próprios da arte surrealista de Chagall, que lega importância ao bizarro, ao incongruente e ao irracional.



Figura 18 – Dupla página d’*O dinossauro* (BACELAR, 1990, s/p)

Curiosamente, e entre parênteses, a arrevesada combinação de personagens, algumas peças de mobiliário, uma galinha e um gato, que pairam na ilustração d’*O dinossauro*, tão-pouco se distanciará do retrato fotográfico porventura mais famoso do controverso pintor espanhol, Salvador Dalí, cujas influências, inclusive, não se esgotam nesta imagem.



Figura 19 – *Dalí atómico* (1948), Phillipe Halsman

[<http://robbreport.com/shelter/art-collectibles/gallery/iconic-20th-century-photos-will-be-the-focus-of-sothebys-photography-auction-249251/>]

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

Na busca da descrição de um mundo cheio de prodígios no seio da vida cotidiana (BAAL-TESHUVA, 2008), destaca-se, ainda, a recriação do universo circense que inspirara, já, o imaginário romântico e alegórico de Chagall. O poder da imaginação é o que leva MB a fantasiar e assemelhar a realidade a um espetáculo, onde os malabarismos e o lúdico se aliam na projeção de uma vida alegre, positiva e saudável. Enaltecendo o inconsciente e o sonho, não raras vezes enraizados numa memória da infância, os cenários líricos e mágicos figurados demonstrarão, no fim de contas, que a artista plástica faz uso do pincel para “plasmar una forma pictórica de sus fantasias, procedentes de lo vivido, del recuerdo y del sueño” (BAAL-TESHUVA, 2008, p. 9).

Ainda numa relação inter/arquitextual, MB parece aludir, mais concretamente, à obra ou ao conjunto de trabalhos de Chagall sobre o seu famoso violinista, designadamente na figuração de Paulo n’*O livro Pedro*, atestando, uma vez mais, a forte presença da música na sua criação artística.

Sem esgotar a galeria de símbolos e interferências artísticas que ajudam a configurar a obra em estudo, a leitura efetuada permitirá, em síntese, dar conta da sua riqueza e do profundo conhecimento artístico da autora d’*O dinossauro*. Desde as aproximações à arte rupestre até à recuperação/adaptação de obras da arte moderna, passando por referências à arte clássica e à mitologia greco-romana, à pintura e à arquitetura medieval, ou, ainda, por diversas homenagens à pintura renascentista, ao maneirismo e ao barroco, a obra de MB conduz o leitor numa extraordinária viagem pela História da Arte, ao mesmo tempo que parece, em muitos lugares, querer dirigir-se a um outro tipo de leitor (competente/adulto) e incitá-lo, através de inúmeras piscadelas de olho, a participar num jogo cúmplice de enigmas visuais/intertextuais.

4. Conclusões

Potenciando uma leitura da transtextualidade nos seus mais variados prismas, e a ambos os níveis, exo e endoliterário, quer pela recuperação de obras/fragmentos visuais da sua autoria, quer pela referência ou homenagem a outros textos/vultos artísticos, a análise do *corpus* sublinha a sintonização de tópicos, motivos e/ou mitos com a tonalidade e o intento da obra (ou da própria autora), que, a par de uma subtil ironia, coloca em evidência uma celebração do fantástico e do onírico, e na qual ecoam, por exemplo, as vozes surrealistas de Chagall ou de Dalí.

Na verdade, percorrendo diferentes escolas e tendências estéticas, os álbuns de MB esclarecem o seu enraizamento no imaginário simbólico-religioso e profano, oferecendo uma visão alegórica de um conjunto alargado de símbolos, imagens e mitos, que decorrem do profundo conhecimento artístico e teológico da criadora, revelando-se potencialmente férteis na ativação da enciclopédia pessoal do leitor e, logo, na promoção da sua competência literária, do seu hábito leitor e da sua educação literária.

Desde a mitologia clássica à mitologia moderna, passando por referências à arte greco-latina, à pintura gótica e à representação carnavalesca, ou, ainda, entre outras, por diversas homenagens à pintura renascentista, a obra de MB constitui um manancial riquíssimo de indagação artística, aproximando, aberta e ludicamente, o leitor de um círculo plural de nomes e obras incontornáveis da tradição cultural ocidental e da história da arte universal. Entre outros símbolos de âmbito pagão, seja ao nível temático, pela sua caracterização/recriação iconográfica ou pela própria antroponimização das personagens que ficciona, as suas composições iconotextuais, sustentadas no humor e na paródia – a tocar, até, por momentos, o *nonsense* –, também encerram um vasto número de intertextos bíblicos, insinuando um conjunto de preocupações morais/ideológicas e refletindo uma leitura protestante da religião.

Exibindo um virtuosismo estético e intertextual, MB propõe, assim, uma exímia leitura plástica e literária – em uma palavra, artística –, que, apoiada em modos oblíquos de expressão, sugerindo uma pluralidade de interpretações e exigindo uma participação

ativa do leitor, não se dirigirá, nem primeira nem exclusivamente, ao público mais novo. Um aspeto, aliás, que a própria criadora parece deixar escapar, ao referir: “[...] quando estou a fazer um livro, estou a contar-me uma história que gostaria de ouvir e ver” (RODRIGUES, 2013, p. 176). Deliberada e inteligentemente apoiada em alguns dos atuais modelos da escrita – em especial, e talvez não fortuitamente, da microficcional –, a autora que esteve na génese do nosso estudo oferece uma obra aberta, um acervo de narrativas verbo-icónicas, cujo sentido último só o leitor (e, quiçá, só mesmo o adulto) pode verdadeiramente apreender.

Referências

AUMONT, J. *L'image*. Paris: Éditions Nathan, 1990.

AZEVEDO, F. F. de. A intertextualidade como mecanismo auxiliador da formação de leitores: alguns exemplos da literatura infantil contemporânea publicada em Portugal. *Lenguaje y Textos*, 28, 2008. p.75-82.

BAAL-TESHUVA, J. *Chagall*. Köln: Taschen, 2008.

BACELAR, M., *Este é o Tobias*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 1), 1989.

BACELAR, M., *Tobias fantasma*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 2), 1989.

BACELAR, M., *O dinossauro*, Porto: Edições Afrontamento, 1990.

BACELAR, M., *O meu avô*, Porto: Edições Afrontamento, 1990.

BACELAR, M., *Tobias os 7 anões e etc.*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 3), 1990.

BACELAR, M., *Tobias e o leão*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 4), 1990.

BACELAR, M., *Tobias às fatias*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 5), 1990.

BACELAR, M., *Tobias encontra Leonardo*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 6), 1991.

BACELAR, M., *Tobias e as máquinas de Leonardo*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 7), 1991.

BACELAR, M., *Tobias do lado de lá do arco-íris*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 8),

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

1992.

BACELAR, M., *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»*, Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 9), 1992.

BACELAR, M., *Sebastião*, Porto: Edições Afrontamento, 2004.

BACELAR, M., *Bernardino*, Porto: Edições Afrontamento, 2005.

BACELAR, M., *O livro do Pedro*, Porto: Edições Afrontamento, 2008.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTINE, M. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.

CERRILLO TORREMOCHA, P. Literatura infantil e mediação leitora, In AZEVEDO, F. (coord.), *Língua materna e literatura infantil. Elementos nucleares para professores do ensino básico* (p. 33-46). Lisboa: Lidel, 2006.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.

COLOMER, T. El álbum y el texto. *Peonza – Revista de literatura infantil y juvenil*, 39, 27-31, 1996.

DÍAZ ARMAS, J. Aspectos de la transtextualidad en la literatura infantil. In: MENDOZA FILLOLA, A.; CERRILLO TORREMOCHA, P. (coord.), *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003. p. 61-97.

DÍAZ ARMAS, J. Transtextualidad e ilustración en la Literatura Infantil. In: VIANA, F., MARTINS, M. & COQUET, E. (org.), *Leitura, literatura infantil e ilustração: investigação e prática docente*. Braga: Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2005. p. 189-222.

DÍAZ ARMAS, J. El simbolismo de los muros. *Lenguaje y textos*, 26, 2007. p. 145-160.

DÍAZ ARMAS, J. La ilustración en lucha con la palabra (Sobre algunas formas de la ironía en el álbum). In: MORENO VERDULLA, A., *El humor en la literatura infantil y juvenil*. Cádiz: ANILIJ/Universidad de Cádiz, 2010. p. 155-170.

DÍAZ-PLAJA, A. Leer palabras, leer imágenes. Arte para leer. In: MENDOZA FILLOLA, A. (coord.), *La seducción de la lectura en edades tempranas*. Madrid:

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

Ministerio de Educación, cultura y deporte, 2002. p. 219-252.

FRANCO, A. “Mito”, In: CEIA, C. (ed.), *E-diccionario de termos literários*, 2010 [<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mito/>].

GÁLLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Catedra, 1984.

GÁLLEGO, J. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Catedra, 1991.

GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HAGEN, R.M. & HAGEN, R. *Bruegel – A obra de pintura*. Köln: Taschen, 2004.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia. Ensinos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

KAYSER, W. *O grotesco. Configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MÂLE, É. *El Barocco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.

MENDOZA FILLOLA, A.; CERRILLO TORREMOCHA, P. (coord.). *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca: CEPLI-UCLM, 2003.

PINHEIRO, M. A. *A representação do silêncio em dois álbuns narrativos para a infância*, 2010 [<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/2812/1/2010001229.pdf>].

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*, Tomo 1/Vol. 1. Barcelona: Ediciones de del Serbal, 1996a.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, Tomo 1/Vol. 2. Barcelona: Ediciones de del Serbal, 1996b.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Tomo 2/Vol. 3. Barcelona: Ediciones de del Serbal, 1997.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z - Repertorios*, Tomo 2/Vol. 5. Barcelona: Ediciones de del Serbal, 1998.

RODRIGUES, C. Encontro com Manuela Bacelar. Percurso e influências na criação de álbuns narrativos para a infância. In: SILVA, M. M. & MOCIÑO GONZÁLEZ, I. (Coord.), *Literatura para a infância e juventude e Educação Literária*. Porto: Deriva, 2013, p. 167-180.

ROIG RECHOU, B. A. Educación literaria. Literatura infantil y juvenil. Una propuesta multicultural, *Educación*, vol. 35, n.º 3, setembro/dezembro 2012, p. 362-370.

SILVA, S. R. da. Recensão de *Sebastião*, de Manuela Bacelar. *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, Série II, 20. Porto: Porto Editora, 2010. p. 69-70.

SILVA, G.; DIOGO, A. L.; AZEVEDO, F. F. de. Mitos e temas revisitados na literatura infanto-juvenil contemporânea: uma literacia de (re)criação. In: MARTINS, P. (org.), *Actas do I congresso internacional em estudos da criança – 'Infâncias possíveis, mundos reais'*, 2008. p. 1-8 [<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8009>].