



SEÇÃO: LITERATURA

O livro ilustrado como obra de arte: diálogos em *Museu desmiolado*

The picture book as a work of art: dialogues in Museu desmiolado

El libro ilustrado como obra de arte: diálogos en Museu desmiolado

Estella Maria

Bortoncello Munhoz¹

orcid.org/0000-0001-9907-5624

munhozestella@gmail.com

Flávia Brocchetto

Ramos²

orcid.org/0000-0002-1488-0534

amos.fb@gmail.com

Recebido em: 19 jan. 2023.

Aprovado em: 19 out. 2023.

Publicado em: 15 dez. 2023.

Resumo: Este artigo analisa o livro brasileiro *Museu desmiolado*, escrito por Alexandre Brito e ilustrado por Graça Lima, voltado ao público infantil. A obra é composta de poemas e, a cada página dupla, apresenta um tipo de museu. O que prevalece como contínuo no livro é a temática dos museus, o *nonsense* e a intertextualidade com as artes plásticas. Diante disso, o objetivo deste artigo é analisar os elementos visuais presentes em alguns museus, a sua relação com os versos poéticos expressos pela palavra e a aproximação das imagens com obras de arte ou períodos artísticos. A investigação desses elementos se deu com base nos estudos de Biazzetto (2008), Farthing (2011), Fittipaldi (2008), Nikolajeva e Scott (2011), Proença (2007) e Ramos (2010), por meio de abordagem qualitativa e análise documental. A referência visual a criações artísticas, e a temática faz com que o livro se configure como uma galeria, que convida o leitor a passear por diferentes obras a cada virar de páginas. Assim, o livro ilustrado é uma obra de arte acessível aos leitores e que os conduz a uma jornada pela história da arte e pelo jogo de sentidos das palavras.

Palavras-chave: Literatura infantil. Análise visual. Poesia. Artes visuais.

Abstract: This article analyses the Brazilian picture book *Museu desmiolado*, written by Alexandre Brito and illustrated by Graça Lima, which is aimed at children. The book is composed of poems and, on each double page, presents a type of museum. What prevails as a continuum in the book is the theme of museums, the nonsense and the intertextuality with the visual arts. From that, the objective of this article is to analyze visual elements present in some museums, their relationship with the poetic verses and their approximation with works of art or artistic periods. The investigation of these elements was based on studies by Biazzetto (2008), Farthing (2011), Fittipaldi (2008), Nikolajeva and Scott (2011), Proença (2007) and Ramos (2010) through a qualitative approach and document analysis. The visual reference to artistic creations and the theme make the book configure itself as a gallery that invites the reader to stroll through different art works in each turn of pages. Thus, the picture book is a work of art accessible to readers and it takes them on a journey through the history of art and through the word's meanings.

Keywords: Children's literature. Visual analysis. Poetry. Visual arts.

Resumen: Esta investigación aborda el libro brasileño *Museu desmiolado*, escrito por Alexandre Brito e ilustrado por Graça Lima, que é dirigido a los niños. La obra está compuesta por poemas y, en cada doble página, presenta un museo. Lo que prevalece a lo largo de las páginas es el tema de los museos, el sinsentido y la intertextualidad con las artes visuales. Por tanto, el objetivo de este artículo es analizar los elementos visuales presentes en algunos museos, su relación con los versos poéticos expresados por la palabra y la aproximación de las imágenes con obras de arte o períodos artísticos. La base teórica se ha planteado a partir de los estudios de Biazzetto (2008), Farthing (2011), Fittipaldi (2008), Nikolajeva y



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade de Caxias do Sul (UCS), PPGLetras, Caxias do Sul, RS, Brasil.

² Universidade de Caxias do Sul (UCS), PPGEdu e PPGLet, Caxias do Sul, RS, Brasil.

Scott (2011), Proença (2007) y Ramos (2010) por médio de enfoque cualitativo y análisis documental. La referencia visual a las creaciones artísticas y la temática hacen que el libro se configure como una galería que invita al lector a pasear por diferentes obras de arte en cada vuelta de página. Así, el libro ilustrado es una obra de arte accesible al lector y que lo lleva a un viaje por la historia del arte y el juego de significados de las palabras.

Palabras-clave: Literatura infantil. Análisis visuales. Poesía. Artes visuales.

Pinceladas iniciais

"Uma história infantil que só pode

ser apreciada por crianças não é

uma boa história infantil."

(C. S. Lewis)

Museu desmiolado é um livro brasileiro escrito por Alexandre Brito e ilustrado por Graça Lima, classificado como literatura infantil. Lançado pela editora Projeto, em 2011, recebeu prêmios como o da Biblioteca Fundação Itaú (2013) e o de Melhores Livros Infantis da Revista Crescer (2012). Também esteve incluído no *kit* escolar da Prefeitura de Belo Horizonte (2012) e na Fundação para o Desenvolvimento da Educação de São Paulo (2012).

Composto de 48 páginas, que veiculam 21 poemas, apresenta, a cada página dupla, um tipo de museu. Dessa forma, o título *Museu desmiolado* é uma referência ao primeiro dos muitos museus citados ao longo do livro. Além do "desmiolado", há também o "do assobio", "do chulé", "do botão", "do vento", "do silêncio", "sinistro", "da solidão", "do absurdo", "invertido", "sem nome", "do apelido", "nininho", "das parlendas", "do crepúsculo", "das palavras esquecidas", "dos palíndromos", "dos relógios parados", "do fim do mundo" e "do que ficou para trás".

Em cada parte do livro, o leitor se surpreende com um museu peculiar e com uma imagem que dialoga com o conteúdo escrito. Não há um padrão em relação à linguagem visual e verbal, e cada página dupla apresenta um conteúdo específico, tal como cada um dos museus da história

também é único. O que prevalece como contínuo no livro é a temática dos museus e o *nonsense*. A partir do ilógico, característica presente na literatura infantil desde o seu surgimento até a contemporaneidade, o livro contém uma proposta de leitura que subverte a racionalidade por meio do lúdico e, por vezes, do absurdo. O elemento poético presente na obra reitera que "na poesia está em jogo o imaginário, não a racionalidade" (Ramos, 2010, p. 48). Um dos sentidos do livro, portanto, está justamente na aparente falta de sentido, no que parece surreal.

Neste artigo, alguns dos museus veiculados no livro são apresentados, a fim de analisar singularidades em relação à imagem e aos versos e, também, possíveis relações intertextuais entre a dimensão visual do livro e as obras de arte ou os períodos artísticos. O objetivo é promover uma discussão teórica quanto ao caráter artístico e estético do livro. Além da abordagem bibliográfica, foi realizada pesquisa de natureza qualitativa de viés documental e comparativa para investigar a composição desse livro ilustrado. A investigação desses elementos se deu com base nos estudos de Biazetto (2008), Farthing (2011), Fittipaldi (2008), Nikolajeva e Scott (2011), Proença (2007), Ramos (2010) e outros autores.

1 Uma visita aos museus

O que é um museu? E um museu poderia ser desmiolado? Desde o início, a proposta do livro convida o leitor a brincar com os sentidos. Antes de apresentar os museus, o primeiro poema é denominado *museu*, como forma de situar o espaço que motivou a obra. Um museu é formado por peças provindas de espaços, tempos distintos. Aliás, uma obra literária também é, de certa forma, assim. Ela se constitui em diálogo com textos que a precederam. Kristeva cunha o conceito de intertextualidade a partir de Bakhtin: o dialogismo bakhtiniano designa a escritura, simultaneamente, como subjetividade e como comunicatividade, ou, melhor, como *intertextualidade*; diante disso, "a noção de *pessoa-sujeito da escritura* começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da *ambivalência da escritura*" (Kristeva, 2005, p. 71,

grifos da autora), e a escritura se mostra como a leitura do que lhe precedeu.

A obra em questão se compõe de poemas e ilustrações. A ilustração se constitui pela elaboração do novo por meio da composição de imagens que lhe precederam. Em relação à imagem, no primeiro poema do livro, Graça Lima seleciona a palavra “rinoceronte” para pôr em diálogo o texto visual com o verbal. Aliás, as dimensões verbais e visual, conforme Ramos e Panozzo (2011), tornam o texto visível e colocam em cena o jogo

plástico, complexificando a leitura do material que se mostra. A imagem também estabelece intertextualidade com a xilogravura de Albrecht Dürer, produzida em 1515. De acordo com Martins (2014), a criação de Dürer foi um marco não apenas artístico, mas também para a zoologia. A representação, apesar dos equívocos, tornou-se, durante mais de 200 anos, a imagem padrão de um rinoceronte, influenciando a cultura do período. Na Figura 1, há um comparativo da obra de Dürer com a ilustração de Graça Lima.

Figura 1 – Rinoceronte de Dürer (esq.) e página dupla do livro (dir.)



Fonte: Elaboração própria (2022).

No exemplar em análise, há um grande rinoceronte, que ocupa duas páginas, e uma pequena menina, no canto direito, que consegue chegar até o animal por meio de uma escada. Os elementos se encontram em proporções surreais. No rinoceronte, há uma porta aberta, como um convite ao leitor para adentrá-la e conhecer os demais museus. Predominam, na página, tons de azul e amarelo, com a criança figurando como um ponto vermelho no conjunto da ilustração, combinando os tons primários. Segundo Biazetto (2008, p. 77), a cor “é o elemento visual com maior grau de sensualidade e emoção do processo visual. Nenhum outro atrai com tanta intensidade quanto a cor”. Nesse sentido, o desenho de Lima dialoga com Dürer, mas se diferencia pelo acréscimo das cores e de outros elementos imagéticos.

Depois dessa abertura, ao virar a página, o primeiro poema se refere a um museu específico e inspira o título *Museu desmiolado*, composto de

sete quadras. Apesar de serem versos irregulares e não seguirem uma métrica, todos rimam no mesmo padrão, ABAB: “o museu desmiolado / é um museu muito engraçado / a entrada é pela janela / a saída é pelo telhado” (Brito, 2019, p. 6). Para Ramos (2010), a quadra é apreciada pelo leitor iniciante pela brevidade, como também por conter rimas, e, por vezes, a sonoridade e o conteúdo engraçado possibilitam ao leitor imaginar um mundo além do real.

O poema é emoldurado por uma imagem que apresenta o interior desse museu. Do mesmo modo como “a escada desce pra cima / o elevador sobe pra baixo” (Brito, 2019, p. 6), o ilogismo se expressa pelos elementos visuais, os quais não obedecem à gravidade – as escadas são tortas, há uma infinidade de portas para diferentes direções, e os elementos se mostram de ponta-cabeça. Essa imagem é uma das que mais se aproximam do conceito de museu real, pois,

apesar de *nonsense*, contém diversas obras de arte – como quadros e esculturas – espalhadas pela página.

Algumas das obras posicionadas nesse museu imaginário podem estar relacionadas a obras de arte reais. Por meio da observação do conteúdo

visual, nota-se a relação intertextual com a litografia *Relativity* (1953), do holandês Maurits Escher. Tanto na obra de Escher quanto na imagem de Lima, a gravidade não parece exercer efeito sobre os objetos, e há presença de escadas e portas em proporções e posições surreais (Figura 2).

Figura 2 – Página dupla do poema *o museu desmiolado* (esq.) e obra *Relativity* (dir.)



Fonte: Brito (2019, p. 6-7).

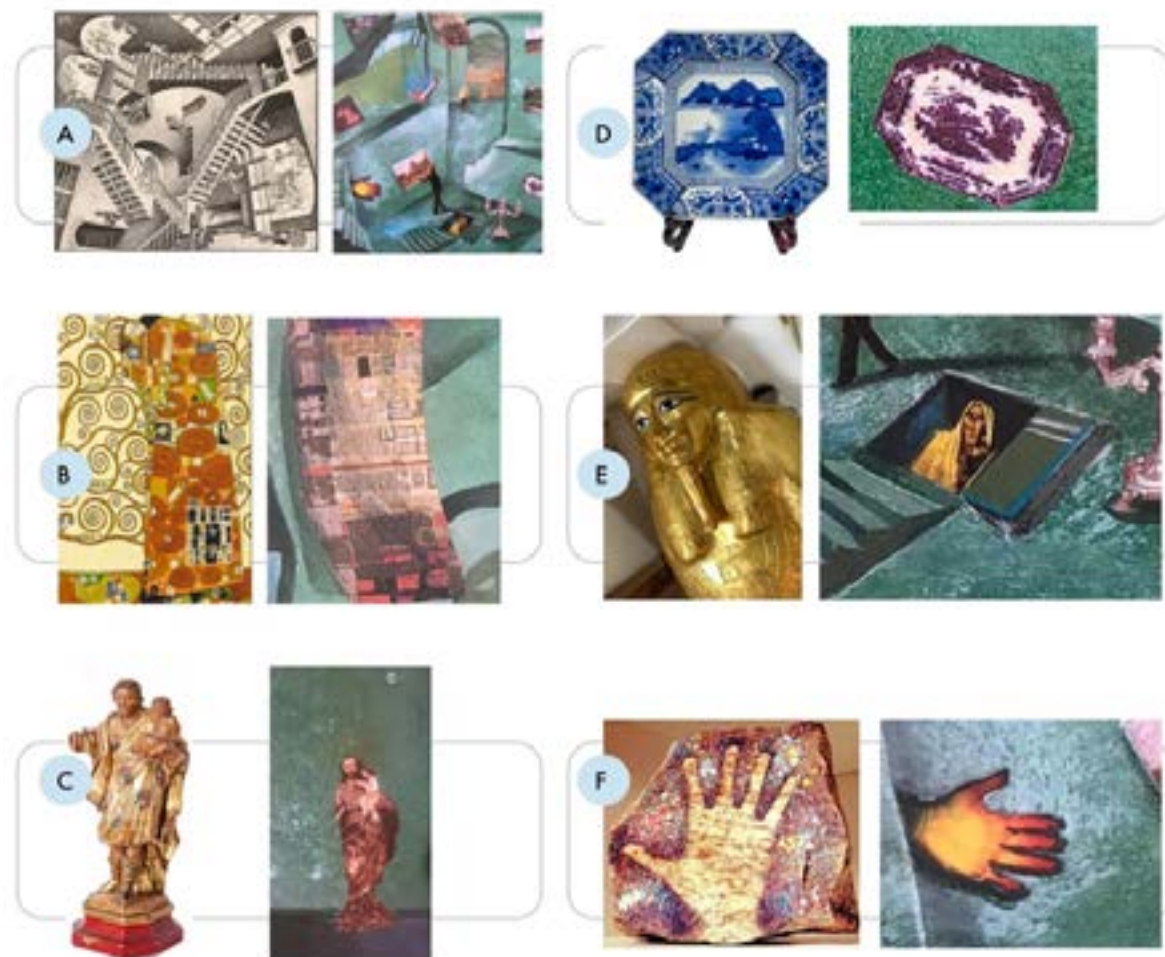
Observando as minúcias da página, além da referência ao quadro de Escher (Figura 3-A), alguns elementos espalhados na cena se ligam a obras famosas. Por exemplo, o retângulo vertical da página da direita tem formato e cor que se aproximam de parte do quadro *A árvore da vida* (1909), de Gustav Klimt (Figura 3-B). A estátua virada de cabeça para baixo, na página da esquerda, remete à escultura de *São José de Botas* (1781-

1790), do brasileiro Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (Figura 3-C). Além disso, elementos rememoram artes em diferentes culturas e períodos, como: a porcelana chinesa³, desenhada na parte inferior da página direita (Figura 3-D); a arte egípcia, representada pela figura amarelada saindo do chão (Figura 3-E); e a arte rupestre⁴, simbolizada pela mão avermelhada na parede (Figura 3-F).

³ De acordo com Farthing (2011), as primeiras porcelanas foram fabricadas nos anos 600, embora a cerâmica chinesa queimada a altas temperaturas remonte há 2 mil anos. Além disso, no início da dinastia Yuan (século XII), foi criado um departamento de porcelanas e, no início da dinastia Ming (século XIV), foi construída uma fábrica imperial de porcelanas no mesmo local.

⁴ As primeiras expressões artísticas do Paleolítico eram traços feitos nas paredes das cavernas com a argila ou as "mãos em negativo". Segundo Proença (2007, p. 10), "somente muito tempo depois de dominarem a técnica das mãos em negativo é que os artistas pré-históricos começaram a desenhar e pintar animais".

Figura 3 – Excertos do livro e referências a Escher (A), Klimt (B), Aleijadinho (C), arte chinesa (D), arte egípcia (E) e arte rupestre (F)



Fonte: Elaboração própria (2022).

Além disso, há uma combinação entre pintura e colagem. O fundo e a estrutura física do museu parecem ter sido feitos com técnicas de pincelagem, enquanto a representação das obras de arte remete à colagem. Há uma nítida diferença entre as paredes, escadas e portas do museu, que possuem cor semelhante à capa do livro, em comparação com as obras espalhadas pela cena, pois cada uma delas tem cores, traços e características próprias, de acordo com o período histórico ou a obra à qual fazem alusão. Os pequenos visitantes do museu – ou seriam personagens que saíram dos quadros? – integram a cena e parecem estar colados.

Na visualização, é difícil estabelecer uma linearidade de leitura, pois os elementos se so-

brepõem, e o leitor pode percorrer a página em diversas direções. Para Fittipaldi (2008, p. 107), "as imagens visuais detêm uma enorme capacidade de abrir espaços no imaginário, de criar experiências sensíveis, formais, afetivas e intelectuais que alimentam o imaginário". O leitor, nesse contexto, adentra o museu e descobre infinitas possibilidades de percursos na leitura visual e verbal.

Em seguida, o livro apresenta o *museu do assobio*. Com versos livres, estrofes intercaladas de um e dois versos, que trazem diferentes tipos de assobios: "lá essas coisas ninguém estranha / é tudo muito louco de tão bacana / todo mundo assobia e chupa cana" (Brito, 2019, p. 8). As imagens mentais criadas pelas palavras conferem

ao texto ludicidade. Na dimensão visual, há a representação de diversas pessoas assobiando, incluindo um passarinho e uma pessoa abaixada, fazendo alusão ao verso “que solta pum assobiando” (Brito, 2019, p. 10). Tanto a palavra quanto a visualidade dialogam com a temática e evidenciam a proposta verbal por meio do humor.

Elementos dispersos na ilustração podem estar relacionados com obras de artistas célebres. O vestido da menina posicionada na frente dos demais contém círculos com cores e formas que se assemelham às pinturas de Wassily Kandinsky, em especial com o quadro *Círculos*

(1942). Kandinsky foi um dos fundadores do *Abs-tracionismo*⁵, cujo período se caracteriza pela “ausência de relação imediata entre as formas e as cores representadas e as formas e as cores reais” (Proença, 2007, p. 186), visto que a tela abstrata se distancia da realidade. Além disso, a bolsa carregada pela mulher da lateral direita contém textura com bolinhas, o que remete à arte contemporânea de Yayoi Kusama. Trata-se de uma artista japonesa que cria diferentes tipos de *polka dots*, com influências do Minimalismo, Pop Art e Surrealismo. Os elementos citados podem ser observados na Figura 4.

Figura 4 – Página do livro (esq.), com ampliação do vestido e da bolsa com referências às obras de Kandinsky (A) e de Yayoi Kusama (B)



Fonte: Elaboração própria (2022).

Talvez, o museu mais bem-humorado do livro seja o *museu do chulé*. Composto de nove estrofes, com diferentes quantidades de versos em cada uma, o texto apresenta cheiros e origens do chulé: “é uma inhaca só / meia fedida, tênis suado [...] / carpim de padre, sandália de pescador”. Além de provocar o leitor pela escolha lexical, os versos brincam com a referência ao

museu real: “tudo minuciosamente catalogado” (Brito, 2019, p. 10).

Nem todas as estrofes rimam, mas há ritmo no poema. Muitos versos são formados somente com adjetivos separados por vírgulas, o que favorece a leitura acelerada: “pé rançoso, fedegoso, malcheiroso”. Há, também, estrofes de um único verso que diminuem o ritmo da leitura. Ao final,

⁵ Sant’Anna e Trevisan (2007) explicam que Kandinsky chegou a essa concepção ao acaso, quando ficou maravilhado olhando um quadro em que não conseguia reconhecer suas figuras. Só depois o artista percebeu que o quadro estava virado no cavalete. Essa revelação mudou sua concepção sobre a arte, permitindo-o criar quadros não figurativos, mas com a presença de cor e forma.

o poema se encerra com dois versos irregulares, cuja rima e conteúdo geram humor: “pra quem não aguenta o fedor / tem prendedor” (Brito, 2019, p. 10).

Quanto à escolha lexical, algumas palavras intensificam o tecido melódico, especialmente quando combinadas, como em “frieira de freira”. A aliteração da letra /f/ e /r/ gera um som mais cortante e, ao mesmo tempo, engraçado, remetendo à ideia de trava-língua⁶. Além disso, a troca de lugar entre as vogais /e/ e /i/ modifica a grafia, o som e o sentido dos vocábulos. Esses aspectos reiteram a posição de Ramos (2010), ao explicar que a poesia dialoga com o folclore, ao se nutrir de trava-línguas, provérbios, quadras e histórias populares.

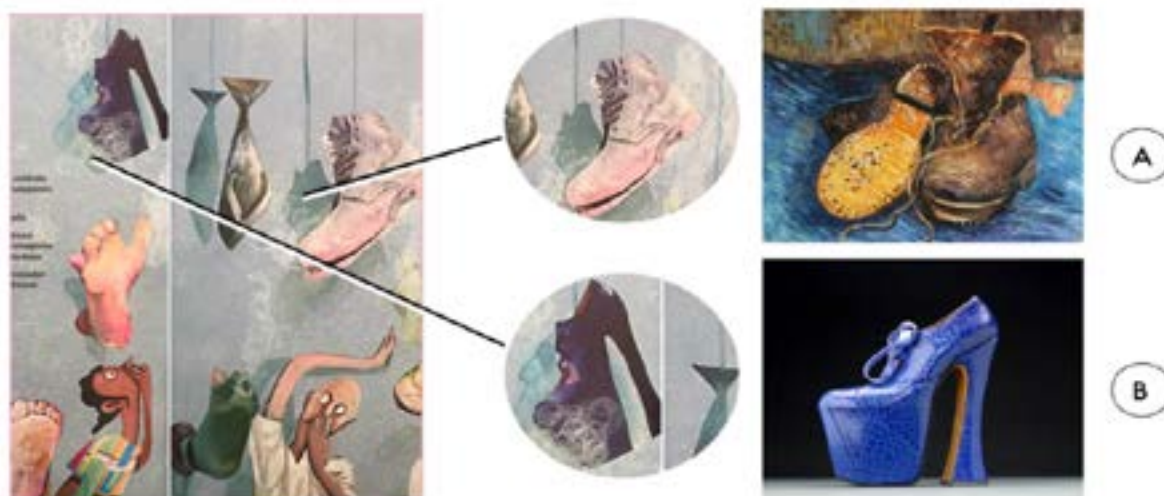
A imagem também tem traços divertidos. Ao redor do texto, há diversas figuras de calçados e pés pendurados no teto e saindo pela parede. Abaixo, há cinco visitantes que se esquivam das “obras”, enquanto tapam o nariz com a expressão incomodada. O trecho “sandália de pescador” inspirou a ilustradora a desenhar um peixe com uma tira de chinelo, como se a sola do calçado fosse o próprio animal aquático. Para Fittipaldi (2008, p. 116), “a escolha de uma interpretação literal do

texto, se acompanha do exagero dos sentidos óbvios, quase sempre abre uma perspectiva inventiva capaz de produzir imagens inusitadas”.

Os demais calçados exalam fumaça esverdeada, que transmite a sensação de mau cheiro e sujeira. Há um pé com meia verde furada que reforça o tom humorado. O azul do fundo e o verde exalado dos calçados e pés causam a impressão de algo repugnante. Segundo Heller (2013, p. 208), o tom esverdeado pode representar o veneno, além de ser a cor utilizada para colorir os monstros. Ainda, há casos em que “combinar o verde com o azul consiste em falta de gosto”.

Quanto às referências artísticas, percebe-se que, em partes da cena, haverá calçados que lembram obras de diferentes períodos artísticos. A bota desenhada com a sola caindo pode ser uma referência aos calçados pintados por Van Gogh, como *O par de sapatos* (1886), localizado atualmente no Van Gogh Museum em Amsterdã. O sapato de salto pode ser uma referência a uma obra mais recente, como a criação *Super Elevated Gillie* (1993), de Vivienne Westwood, localizada em The Shoe Museum na Inglaterra. Essas aproximações estão expostas na Figura 5.

Figura 5 – Página do livro (esq.), com ampliação da bota e do sapato de salto alto com referências às obras de Van Gogh (A) e de Vivienne Westwood (B)



Fonte: Elaboração própria (2022).

⁶ No trava-línguas, a brincadeira é associada ao som (Ramos, 2010).

O leitor pode conhecer o “museu do silêncio” após algumas páginas. Mimetizando a proposta do museu, o texto verbal é mais curto que os demais, com apenas dois versos em uma estrofe: “no museu do silêncio ninguém pode dar um pio / senão logo se ouve um... pssiiiu!!!” (Brito, 2019, p. 16). Nesse caso, “pio” e “psiu” geram uma rima rara, com a combinação de um substantivo e uma interjeição. Aliás, os museus geralmente são locais silenciosos, por isso a interjeição de silêncio – tão conhecida pelas crianças – adquire ainda mais sentido ao se ligar ao repertório do leitor.

Poucas palavras que enfatizam a proibição de conversa formam o museu do silêncio. Do mesmo modo, a ilustração tem o fundo acinzentado, com quadros vazios que remetem ao silêncio. Ainda que não haja nenhuma exposição nesse museu, as molduras de diferentes formatos mostram ornamentos delicados e repletos de detalhes, que remetem à Art Nouveau. Para Proença (2007), trata-se de um movimento artístico que se iniciou no final do século XIX, e sua principal característica era o apreço por padrões lineares sinuosos, além de formas com arabescos, de modo a

promover a fabricação de peças mais artesanais, em contraponto à crescente produção industrial. O Art Nouveau teve influência de movimentos como Art and Crafts, em especial nos padrões florais (Farthing, 2011).

No livro, as molduras com ornamentos podem ser uma alusão aos arabescos de Alphonse Mucha nos painéis da obra *The seasons* (1896). Contudo, por ser um museu do silêncio, há escassez de cores, e as molduras se encontram vazias (Figura 6). Há apenas uma figura com cor na imagem. No canto inferior da página direita, está uma pequena coruja amarela, em cima de um quadro vazio. Esse animal lembra o “pio” citado no poema e, também, o dito popular que relaciona à fala com “dar um pio”. Além disso, a pequena ave é, ainda, um elemento inesperado; ela olha para o leitor com olhos arregalados. Para Nikolajeva e Scott (2011, p. 157), “um personagem que olha diretamente da ilustração para o leitor/expectador pode ser apreendido como um narrador visual 'intruso'”. Assim, a coruja poderia assumir o papel de interlocutor.

Figura 6 – Página do livro (acima) com referência às molduras de Alphonse Mucha (abaixo)





Fonte: Elaboração própria (2022).

O próximo museu, "museu do absurdo", toma forma por meio de um dos poemas que mais reforçam o tom surreal da obra. Com cinco tercetos, o poema traz algumas rimas e um estribilho constante, pois todas as estrofes iniciam com "no museu do absurdo". Nesse texto, a audição, a fala e a visão são abordadas: "no museu do absurdo / ninguém é mudo / só que todo mundo fala junto". As oposições de ideias, em cada verso, alimentam a ideia de absurdo e reforçam a relação com o delírio: "no museu do absurdo / a loucura sempre é a do outro / nunca é a sua" (Brito, 2019, p. 22).

Por tratar de elementos relacionados aos sentidos humanos – visão, fala e audição –, as duas páginas ilustram diferentes representações de rostos. Em algumas, há destaque para a boca bem aberta, em outras, para os olhos arregalados, e, entre todas elas, há muitas palavras, como se as pessoas estivessem falando ao mesmo tempo. Esses termos formam ondas nas páginas, como se saíssem da boca dos personagens e, simultaneamente, os envolvessem. Algumas orações estão cortadas, mas é possível localizar termos e frases como: "sei", "sou linda", "blá-blá-blá", "atenção" e "loucura". Há, ainda, versos aparen-

temente soltos, como "sabia que o sabiá sabia assobiar", que têm relação com a cultura popular e os trava-línguas.

Na técnica de ilustração, identifica-se hibridismo entre pintura e colagem, pois a ilustradora articula, por exemplo, fotografias de olhos arregalados em cima do rosto das figuras desenhadas. Nas palavras de Guimarães (2019, p. 6):

Literatura e fotografia, duas formas de arte aparentemente tão diferentes, na verdade, são semelhantes em sua essência e manifestação. Na contemporaneidade, muitos artistas substituíram a paleta de tintas por uma câmera fotográfica e, por meio dela, buscam captar seu olhar poético do mundo.

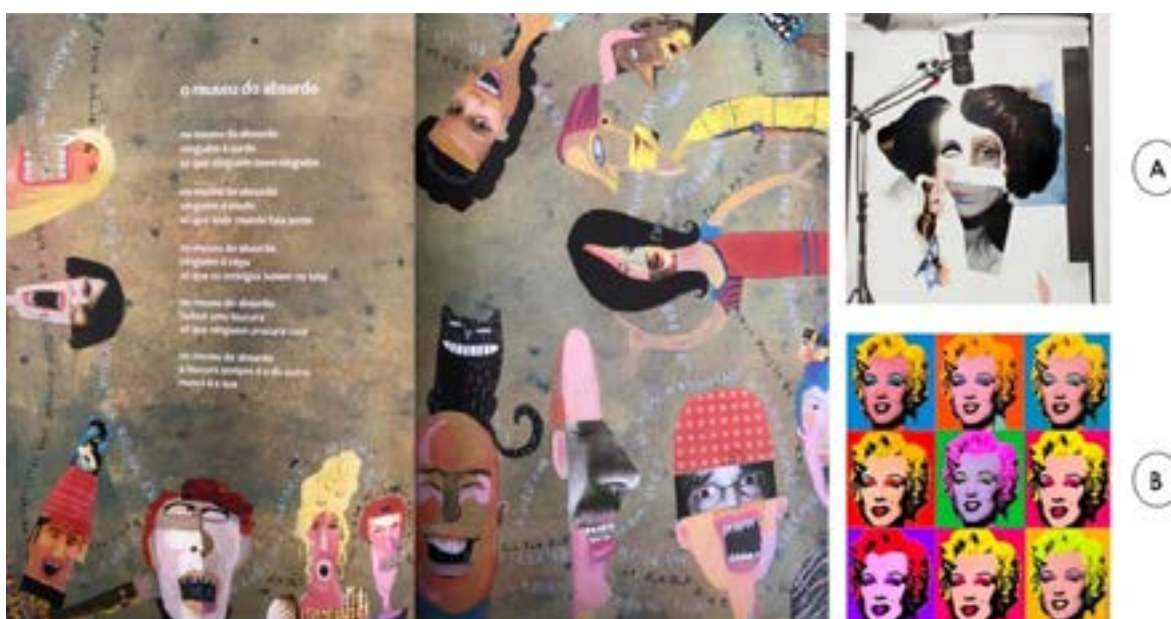
Assim, cada figura mostra peculiaridades que permitem ao leitor divagar sobre suas personalidades: *esse deve ser cego! Talvez aquele seja surdo... Será que essa fala demais?* O fundo do desenho é neutro, com tons amarelados e azuis, enfatizando as figuras humanas. Dessa forma, as pessoas, com suas faces montadas, coladas, desenhadas e alteradas, são engraçadas e se apresentam de diferentes modos: algumas alongadas, outras pequenas, mas todas com muitas cores e texturas que remetem ao movimento

Pop Art. Trata-se de um movimento que significa “arte popular” e que apareceu nos Estados Unidos por volta de 1960, atingindo repercussão mundial: “os recursos expressivos da arte pop são semelhantes aos dos meios de comunicação de massa, como o cinema, a publicidade e a tevê” (Proença, 2007, p. 170).

No livro analisado, evidencia-se a relação intertextual com obras de pintores do período:

Fashion-plate (1969-70), de Richard Hamilton, é uma das muitas composições do artista feita por meio de colagens, e *Marilyn Diptych* (1962), de Andy Warhol, é uma montagem das faces de Marilyn feitas com serigrafia (Figura 7). Segundo Proença (2007) e Farthing (2011), na Pop Art, a repetição da mesma imagem com diferentes cores é uma referência aos produtos industriais produzidos em série.

Figura 7 – Página do livro (esq.), com referências às obras de Hamilton (A) e de Warhol (B)



Fonte: Elaboração própria (2022).

O *museu do apelido* se mostra por seis quintilhas com versos rimados. Fazendo referência ao título do museu, diversos apelidos são apresentados, ao longo do poema, gerando graça e ritmo: “Cadu e Garnizé tomaram um gole de café / Branca e Shazan correram pra van / Coscarque, Topete, Capoeira, Divino / Todos querem ir ver o tal museu do apelido” (Brito, 2019, p. 28). As rimas ocorrem tanto entre versos sobrepostos quanto internamente no verso, como no caso de Garnizé/café e Shazan/van.

Na imagem que acompanha o poema, há diversas pessoas espalhadas por um campo. A postura delas gera movimento na cena, como se elas, dispostas em pequenos grupos, estivessem conversando entre si, cumprimentando-se e gesticulando. Balões saem da boca de cada

uma, o que remete a um diálogo. Nesse sentido, cabe ao leitor imaginar o que cada um está fazendo: *o cachorro está latindo? O homem está declarando seu amor para a mulher? Os meninos estão brigando?*

Além disso, a referência artística da obra está contida na parte superior da página direita. Nesse espaço, há uma casa, em tons de roxo, com várias janelas e uma porta. Sua estrutura parece estar torta, como se a construção estivesse inclinada para a direita. As cores da casa, a sua inclinação, as árvores e os carros ao fundo, bem como o chão amarelado, dialogam com a pintura *Blue house* (1917), do pintor e gravurista surrealista Marc Chagall (Figura 8).

Figura 8 – Página do livro (esq.), com referência à obra de Chagall (A)



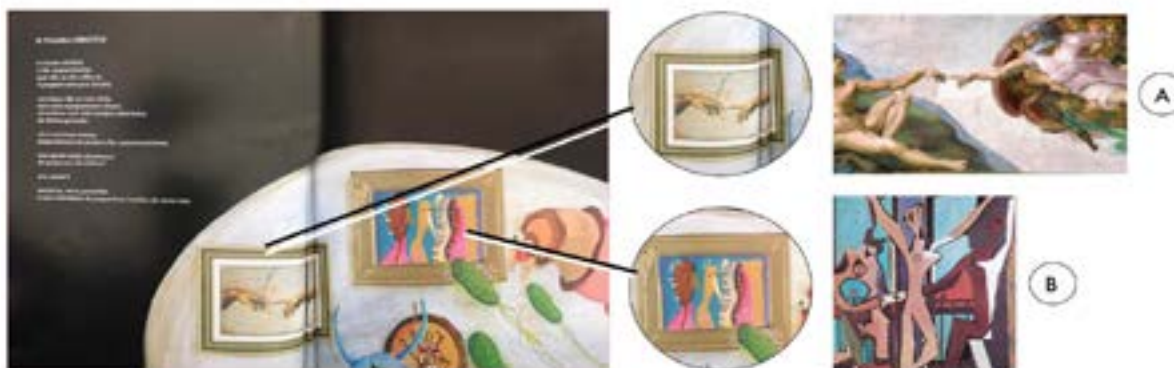
Fonte: Elaboração própria (2022).

No *museu nininho*, estão seres microscópicos: “o museu nininho / é tão pequenininho / que não se vê a olho nu” (Brito, 2019, p. 30). Os versos com métrica e com algumas rimas de padrão irregulares apresentam uma nova figura para esse museu tão pequeno: os seres microscópicos. Mais do que expor o tipo de obra que há nas galerias, os versos focam o público que frequenta esse espaço, permitindo que o leitor tenha contato com outro ponto de vista: não há destaque para o que é exposto no museu, mas para quem o visita. A perspectiva do poema se desloca.

A imagem representa diversos seres – como bactérias e outros micro-organismos – observando obras. Há três quadros expostos, sendo que dois deles fazem alusão a obras de arte. Um quadro possui três bactérias e remete à obra *As Três Dançarinas* (1925), pintada por Pablo Picasso. No quadro cubista, as figuras humanas estão distorcidas, e não é possível identificar claramente o que está representado. Do mesmo modo, no livro analisado, há três elementos posicionados lado a lado, cujo formato também é indefinido. Além das formas alongadas verticalmente, as cores, em tons de rosa e azul, aproximam as duas imagens.

No outro quadro do museu, há referência à *Criação de Adão* (datada aproximadamente de 1511), de Michelangelo Buonarroti. A pintura, presente no teto da Capela Sistina, foi adaptada, e, na obra *Museu desmiolado*, apenas o encontro entre as mãos está presente no pequeno quadro (Figura 9). Trata-se do momento pouco antes de o dedo do Criador tocar o de Adão e este receber um sopro de vida (Farthing, 2011).

Figura 9 – Página do livro (esq.), com referências às obras de Michelangelo (A) e de Picasso (B)



Fonte: Elaboração própria (2022).

Na escolha por inserir ou modificar obras de artes famosas, a ilustradora também trabalha com a ideia de retirar o peso do cânone. Ela diverte o leitor com a proposta de olhar para o passado da pintura de uma forma dessacralizada: "a obra reconhece o passado, mas lança um olhar intencionalmente anárquico sobre a produção cultural das imagens" (Ramos, 2020, p. 103). O teto da Capela Sistina⁷ está ao alcance do leitor.

Assim, por ser um museu pequeno, todos os elementos ocupam só uma parte da página e parecem estar em cima de uma placa de Petri⁸. O quadro do meio, inclusive, parece ter fungos ao redor, aproximando-se desses pequenos organismos. É curioso que seres minúsculos, como os que são referenciados no *museu nininho*, não apenas apreciam obras, mas também têm contato com quadros importantes da história da arte.

O próximo é o *museu das palavras esquecidas*, que contém um poema disposto em duas páginas. Além das rimas, chamam atenção inúmeras palavras que causam estranhamento e muitas que o leitor desconhece o significado: "pacholice, rebimboca, pachouchada / quadradão / iluminância / tabicada / saçanga / talisca / patuscada" (Brito, 2019, p. 37). As aliterações intensificam a musicalidade no poema.

O emprego de elementos lexicais "esquecidos" e complicados potencializa a brincadeira

proposta. Segundo Ramos (2010, p. 48), "a poesia inova, inaugura um modo de ver e de dizer que talvez ainda não conheçamos. O poeta escolhe as palavras e o modo de dizê-las, buscando algo original, que mobilize o leitor". Ou seja, o leitor é surpreendido por um texto difícil de ser entendido, mas que, ainda assim, é repleto de sentidos e gera curiosidade. O eu lírico também brinca com o fato do esquecimento: "milênios para formar um vocábulo e seu fino refino / empenho de milhares de escribas, milhões de livros / no fim, a palavra encabulada sai de cena, perde sentido" (Brito, 2019, p. 37).

O poema trata de um assunto pouco pensado pelos falantes: o surgimento e o desaparecimento de vocábulos. Através de uma linguagem engraçada e de um tema inusitado, reflete sobre como lidamos com a língua e como termos são substituídos ao longo do tempo. Os "escribas" são mencionados para fazer alusão ao percurso da palavra e à forma incansável como ela se renova, ganha novos sentidos ou desaparece.

A ilustração recebe fundo preto, com uma menina deitada entre as páginas duplas, lendo. O escuro do fundo destaca sua saia alaranjada, e ela parece concentrada, observando o livro que está em suas mãos. Essa menina remete às mulheres das pinturas do francês Jean-Honoré Fragonard, em especial à obra *Uma jovem*

⁷ Gombrich (1999, p. 214) destaca que "o mero esforço físico de pintar esse gigantesco afresco no teto da capela, de preparar e esboçar as cenas em detalhe e transferi-las para o teto, já era suficientemente fantástico. Miguel Ângelo tinha de deitar-se de costas e pintar olhando para cima".

⁸ Recipiente redondo e achatado, no qual são feitos experimentos laboratoriais com colônias de micro-organismos.

lendo (1769). Fragonard foi um pintor do período Rococó cujo estilo decorativo e leve floresceu na Europa, no século XVIII, sendo conhecido por sua elegância, charme e graça (Farthing, 2011). Segundo Proença (2007), o Rococó refletia os valores de uma sociedade fútil que buscava na arte algo prazeroso e capaz de fazer esquecer os problemas reais.

A partir da comparação entre as duas imagens (Figura 10), percebe-se que a posição das figuras

femininas, o cabelo preso, o fundo escuro, os tons de laranja e amarelo e, até mesmo, o estilo de pintura aproximam as duas imagens. No livro, também há colagem de pequenos retângulos, na parte inferior das páginas, que rodeiam a figura humana. Em cada um desses pequenos papéis recortados, estão escritas partes de palavras na cor laranja, como se elas se desprendessem do livro que está nas mãos da menina.

Figura 10 – Página do livro (esq.), com referências à obra de Fragonard (A)



Fonte: Elaboração própria (2022).

As palavras estão posicionadas à esquerda, no *museu invertido*, e a página é dividida em duas partes, sendo que uma espelha a outra, invertendo o poema formado por três quintetos e reiterando o nome do museu. A cor do texto tem baixo contraste com o fundo, o que dificulta a leitura e faz com que o leitor precise ler pausadamente, como se as palavras, mesmo as ordenadas, também estivessem invertidas: "ler pelo avesso / reler invertido / afia o tino / de fim ao princípio" (Brito, 2019, p. 24).

O fundo preto e branco intensifica o contraste entre as figuras e brinca com as formas. Em alusão à Gestalt, o leitor pode tanto enxergar perfis quanto vasos, visto que essa teoria trabalha com a percepção dos padrões visuais, sendo um movimento que atua na forma e na visualização do todo por meio das partes (Dondis, 1997). No caso da ilustração de Graça Lima, ela utilizou a lei da percepção figura-fundo, em que a pessoa

visualiza parte da imagem e tenta fechar as formas mentalmente. As formas geométricas estão espelhadas para todos os lados, provocando uma ilusão óptica.

Em destaque, há uma mulher em tons vermelhos, olhando assustada para o poema e as formas. Sua expressão sugere que ela tenta desvendar essas inversões. O vestido da mulher, que destoa do fundo preto e branco, pode fazer referência à obra de Klimt, *Jardim na fazenda com girassóis* (1907), pois, além de flores, o vestuário conta com tonalidades semelhantes às do quadro. As cores avermelhadas da personagem criada por Graça Lima, bem como sua postura, assemelham-se à outra obra de Klimt, intitulada *Senhora na poltrona* (1897). Assim, ao observar a Figura 11, visualizam-se elementos que podem ter inspirado a ilustração: as formas da Gestalt (A), a postura da mulher pintada por Klimt (B), e os jardins do mesmo pintor (C).

Figura 11 – Página do livro (esq.), com referências à Gestalt (A) e aos quadros de Klimt (B) e (C)



Fonte: Elaboração própria (2022).

Há, portanto, uma associação entre texto e palavra, que conversam e ampliam os sentidos. Tanto o poema quanto as formas geométricas são espelhados e geram novas figuras e significados. A menina desenhada, tal como leitor, encanta-se com as possibilidades polissêmicas: “a brincadeira com objetos ou palavras constitui-se como um modo de interação com a realidade interior e exterior, promovendo a constante significação e ressignificação da experiência” (Paviani, 2010, p. 4).

Os versos do poema *museu das parlendas* estão centralizados e remetem à parlenda, por apresentar uma única longa estrofe. O texto enaltece rimas entre palavras que criam *nonsense*: “a vespa era vesga / mais vesga que muda / de muda pra lua / bateu com a cabeça / perdeu a peruca” (Brito, 2019, p. 32).

Além da disposição na página, a musicalidade e o ilogismo aproximam esse poema da parlenda. Os versos são curtos, e uma palavra leva a outra em encadeamento constante. Durante a leitura, é possível reconhecer personagens típicos de algumas parlendas, como a aranha e a bruxa, o que dialoga com as memórias e os

conhecimentos de mundo dos leitores. Delácio (2014) explica que as parlendas fazem parte da experiência dos pequenos, enaltecendo a função poética da linguagem.

A escolha lexical parece privilegiar mais o som do que o conteúdo: “conta essa lenda / que a aranha brejeira / sem eira nem beira / na beira do rio / viu passar uma lesma / a lesma era lerda / mais lerda que surda / na lenta aventura / de atravessar a rua” (Brito, 2019, p. 32). A leitura favorece o ritmo apressado, em que um acontecimento acarreta outro, em constante brincadeira. Segundo Pavani (2010, p. 3):

A literatura também pode ser entendida como brinquedo, pois desde tenra idade a criança deleita-se em ouvir histórias e poemas que, além de estimular sua imaginação, propõem o jogo em diferentes níveis da linguagem (sonoro, lexical, sintático e semântico).

As imagens também seguem esse jogo imaginativo. Assim como o poema sugere velocidade, graça e desordem, mas mantém ritmo, as figuras se apresentam espalhadas pelas páginas, com a maioria voando e em movimento. Pela dimensão visual, há texturas, combinações de cores

e elementos que fazem alusão ao texto escrito, como a bruxa, a aranha e a lesma. A "aranha que escrevia parlandas" parece estar escrevendo em um pergaminho, a bruxa perde seu chapéu ao cair, e há uma mulher andando na lambreta prestes a atropelar a lesma.

O conjunto parece desconexo e ganha sentido conforme se relaciona com a parlandia. Da mesma forma como o texto literário menciona diversos elementos sucessivos, a ilustração contém muitas figuras, representando vários seres citados. O fundo verde contrasta com o tom vermelho, o rosa e, principalmente, o amarelo das figuras, cor que conduz o olhar do leitor. Para Biazetto (2008, p. 80), utilizar a mesma cor, em vários pontos da

ilustração, cria um caminho de entendimento: "assim, fazemos com que este percorra toda a ilustração buscando essa cor, pois a semelhança atrai nosso olhar".

Ademais, as cores empregadas, o efeito dourado das pinceladas sobre o fundo preto e os elementos presentes na imagem desse museu se aproximam de outra obra de Klimt, *Goldfish* (1902). A imagem de Graça Lima retoma a parte central da criação do pintor austriaco, conforme se observa na Figura 12. Além disso, a proximidade da ilustração com o quadro de Klimt se dá pela presença de peixes, no canto inferior direito da página, em alusão ao título da pintura de Klimt, "peixe-dourado".

Figura 12 – Página do livro (esq.), com referências à obra de Klimt (A)



Fonte: Elaboração própria (2022).

Após o passeio por alguns museus do livro, destaca-se que, mais do que poemas, o livro é feito por poesia. Nas palavras de Biazetto (2008, p. 88), é importante que a imagem "seja cheia de poesia, metáforas e fantasia, para que consiga emergir de um meio repleto de apelos visuais e se fazer observar, atraindo o olhar por meio da fantasia e da poesia visual". Desde as rimas, a combinação lexical e as inversões sintáticas até as imagens poéticas que dialogam com a história da arte, o livro apresenta pontos de vistas que permitem ao leitor mergulhar nas possibilidades de leitura e ampliar seu repertório.

Ao deixar um poema a cada página dupla, a diagramação do livro possibilita que o leitor reflita sobre o que foi lido e faça conexões entre

palavras e ilustração. Há uma imersão em cada museu, e, mesmo que as páginas sejam repletas de imagens e detalhes, o leitor consegue atentar para o que está escrito, ao percorrer as figuras e gerar conexões entre as duas linguagens. Além disso, essa organização de museus por página dupla sugere uma reflexão antes que o leitor se dirija ao próximo museu: "enquanto as palavras incentivam o leitor a continuar, as imagens exigem que paremos e dediquemos um tempo considerável à leitura da ilustração" (Nikolajeva; Scott, 2011, p. 221). Em alusão à estrutura física do museu, cada virar de páginas é o trajeto do visitante de uma sala a outra da exposição. Todos esses sentidos relacionados à materialidade dialogam com as palavras de Moraes (2008, p.

49): "o projeto gráfico é o que compõe o caminho a ser percorrido".

Assim, o livro adquire, por si só, a característica de obra de arte. Nas palavras de Camargo (1990, p. 4), "o livro tem o papel de uma Casa de Cultura portátil [...]. Ele é manuseável e antimonumental – contrário à arte 'intocável' dos museus". Em diálogo com essa ideia, Castanha (2008, p. 143) explica que "o que se faz ao ler um livro de imagens – observar, deduzir, inferir – é o mesmo diante de uma obra de arte". Portanto, entende-se que o leitor tem acesso aos museus representados pelos poemas e às referências estéticas contidas na imagem ao mesmo tempo que carrega, em suas mãos, um objeto artístico e estético. Gombrich (1999, p. 10) destaca que "Em nossos museus é proibido – muito apropriadamente – tocar nos objetos expostos. Mas, originalmente, eram feitos para serem tocados e manipulados, eram motivo de negócio, de discussão e de preocupação".

Ao tecer mundos com a linguagem e apresentar a palavra sensível ao leitor, a poesia mobiliza o ser humano tanto no nível racional quanto no emocional. Desse modo, o livro gera "uma vinculação diferenciada do homem consigo mesmo, com o outro e com o mundo" (Oberg, 2006, p. 147). Por meio dos versos e das imagens de cada página, o leitor não apenas se encanta com a sonoridade das palavras e as cores da ilustração, mas também conhece mais sobre cada museu e percorre suas exposições. Consoante Marangoni e Ramos (2017), a criança é capaz de ler poeticamente seu entorno, de modo espontâneo e, talvez, inconsciente, ainda que não conheça, necessariamente, as letras. Diante disso, relações intertextuais e sentidos construídos na leitura são potencializados, por meio da figura de um mediador capaz de enxergar além do que está posto, de forma a nutrir o pequeno leitor esteticamente. Como anunciado na epígrafe, trata-se de uma obra que dialoga com diferentes públicos, proporcionando leituras singulares a cada um.

Pinceladas finais

Neste artigo, apontamos que *Museu desmiola-*

do é uma obra gerada com base em duas ideias: a constituição de um museu e o diálogo com a tradição artística – em especial, a visual. Um museu se forma pela coleção de algo gerado neste ou em outro tempo e que merece ser guardado para ser apresentado no presente e no futuro. Museu da moda, de cera, da língua portuguesa, entre tantos outros. Um museu se forma por uma seleção (curadoria) que se mostra em suas galerias, e a coleção apresentada é acessada pelo visitante com cuidado e sob um olhar vigilante.

O(s) museu(s) integrante(s) do livro literário infantil também é(são) formado(s) por coleções. No caso, trata-se de uma coleção de museus originais, criados pelo viés da invenção e por meio de uma organização verbal e visual inaugural. O livro – pela palavra e pela ilustração – mimetiza um museu e convida o leitor a andar por suas galerias e se encantar pelas cores, pelas formas, pelos sons e pelas palavras. Cada museu pode ter sentidos diferentes, dependendo de como o visitante observa suas obras. As imagens e as palavras, nas páginas duplas do título, possuem a capacidade de expandir o imaginário e transformar a experiência estética do leitor, por meio de sensações sonoras, visuais e emocionais. Aliás, o primeiro sentido do poema é ser corpóreo e concreto, pressupondo movimento e toque, como já nos ensinou Bordini (1991).

No livro analisado, são inventados museus surreais que desafiam o leitor a significar o material veiculado. Através de rimas, quadras e versos livres, assim como silêncios e interjeições, cada virar de página apresenta um som e um ritmo singular em diálogo com o museu desmiolado trazido ao leitor. Do mesmo modo, a ilustração dialoga com a poesia dos versos, preenchendo as páginas com referências à história da arte e convidando quem acessa o livro a fazer conexões entre o lido e o seu repertório. Há, portanto, uma mistura entre as artes consagradas e a brincadeira poética do livro voltado às crianças, o que gera irreverência e dialoga com a tendência da literatura infantil atual.

A dimensão visual do livro, seja pela diagramação, seja pela combinação dos elementos

que formam as ilustrações, constitui o caráter inovador da obra. Em quase todos os museus, as páginas contam com detalhes visuais, os quais convidam a fazer conexões intertextuais com obras e artistas importantes da história da arte. A polissemia visual do objeto analisado não se esgota, pois o livro, além de ilustrar os poemas, favorece a ampliação do repertório e a interpretação do que é visto a partir das referências expressas pela imagem.

Cada museu conta com diferentes tipos de imagem. Ao fazer uso de colagens, pinturas, pinceladas, recortes e outras técnicas de ilustração, a ilustradora surpreende o leitor com o novo, que se apresenta a cada museu. Trata-se de uma forma de ampliar o repertório visual do leitor e de se aproximar da tendência da literatura infantil contemporânea, que busca dialogar com diferentes artes e linguagens. As ilustrações desafiam o leitor e se mostram como uma possibilidade de favorecer a alfabetização visual de crianças e mesmo de outros leitores, sejam jovens ou adultos. O viés experimental da ilustração amplia o caráter estético do livro, proporcionando uma experiência visual. Dessa forma, ainda que a intertextualidade com obras e períodos artísticos possa não ser completamente estabelecida pelo leitor com pouco conhecimento de mundo e de arte, o entendimento da obra não se perde, pois a riqueza da imagem permite traçar diferentes caminhos de sentido.

Museu desmiolado une poesia, imaginação e *nonsense*, bem como faz referência a obras e pintores importantes que integram a história da arte. Nesse sentido, o livro é um minimuseu, que possibilita ao leitor ampliar seu repertório cultural, encantar-se pela língua e fazer um passeio – preferencialmente, guiado por um mediador – pelo mundo da arte. Se o museu é “desmiolado”, cabe ao leitor ler a obra em um exercício de cocriação junto à imagem e à palavra, a fim de construir sentidos a cada página. Por fim, frente à obra posta em tela, cabe reiterar a afirmação da ilustradora tcheca Kveta Pacovska: “Um livro ilustrado é a primeira galeria de arte que uma criança visita”.

Referências

- BLAZETTO, Cristina. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008. p. 75-93.
- BORDINI, Maria da Glória. *Poesia infantil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- BRITO, Alexandre. *Museu desmiolado*. Ilustração: Graça Lima. 6. ed. Porto Alegre: Projeto, 2019.
- CAMARGO, Luis. O livro infantil brasileiro: arte para as crianças. *Revista da Associação de Leitura do Brasil*, Campinas, n. 15, p. 1-7, jul. 1990.
- CASTANHA, Marilda. A linguagem visual no livro sem texto. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008. p. 141-160.
- DELÁCIO, Célia. Poema, Quadra, Parlenda, Cantiga, Trava-Língua, Adivinha. In: BRASIL. Ministério da Educação. *PNBE na escola: literatura fora da caixa*. Brasília: Secretaria de Educação Básica, 2014. p. 17-28.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008. p. 93-123.
- GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GUIMARÃES, Patrícia Dauhali Clemente. Poesia e fotografia: um caminho para o letramento literário. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 12, n. 3, e33336, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2019.3.33336>. Acesso em: 30 nov. 2023.
- HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEWIS, Clive Staples. *Sobre histórias*. São Paulo: Thomas Nelson Brasil, 2018.
- MARANGONI, Marli C. Tasca; RAMOS, Flávia Brocchetto. Um estatuto para a poesia infantil contemporânea: reflexões a partir do PNBE. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 50, p. 330-350, jan./abr. 2017. Disponível em <https://www.periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10184> Acesso em: 20 maio 2022.
- MARTINS, Roberto de Andrade. O rinoceronte de Dürer e suas lições para a historiografia da ciência. *Filosofia e História da Biologia*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 199-238, 2014.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008. p. 49-59.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OBBERG, Sílvia. Como vai a poesia? In: CARVALHO, Maria Angélica Freire de; MENDONÇA, Rosa Helena (org.). *Práticas de Leitura e escrita*. Brasília: Ministério da Educação, 2006. p. 145-149.

PAVANI, Cinara Ferreira. A dimensão lúdica da literatura: ponte para a construção de significados. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 1-14, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.16238>. Acesso em: 30 nov. 2023.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Ática, 2007.

RAMOS, Flávia Brocchetto. *Literatura infantil: de ponto a ponto*. Curitiba: CRV, 2010.

RAMOS, Flávia Brocchetto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry. *Interação e mediação de leitura literária para a infância*. São Paulo: Global, 2011.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SANT'ANNA, Patrícia; TREVISAN, Paulo Sergio. *Estética e história da arte*. Londrina: Educacional, 2017.

Estella Maria Bortoncello Munhoz

Mestra em Letras e Cultura na linha de pesquisa de literatura e processos culturais pela Universidade de Caxias do Sul, licenciada em Letras - Língua Portuguesa pelo Instituto Federal do Rio Grande do Sul, bacharela em *Design*, com ênfase em *Design Gráfico*, e de Produto pela Universidade de Caxias do Sul e pós-graduada em Literatura Infantil e Juvenil pela mesma universidade. Tem experiência no ensino de língua portuguesa e literatura, de arte e de inglês como língua adicional.

Flávia Brocchetto Ramos

Professora titular na Universidade de Caxias do Sul. Doutora e mestra em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora em cursos de Biblioteconomia e Letras. Coordenadora do curso de especialização em Literatura Infantil e Juvenil, modalidade EAD. Líder do Grupo Observatório de Leitura e Literatura (OLLI), cadastrado no CNPq.

Endereço para correspondência:

FLÁVIA BROCCHETTO RAMOS

Universidade de Caxias do Sul

R. Francisco Getúlio Vargas, 1130, Bloco E

Petrópolis, 95070-660

Caxias do Sul, RS, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Texto Certo Assessoria Linguística e submetidos para validação dos autores antes da publicação.