Educação Gráfica, Brasil, Bauru. ISSN 2179-7374.
V. 23, Nº. 2. Agosto de 2019. Pp. 116 - 132

DESIGN GRÁFICO DE LIVROS PARA INFÂNCIA E MODOS DE VER O DESENHO NA *VIRADA INDUSTRIAL* BRASILEIRA

GRAPHIC DESIGN OF CHILDREN´S BOOKS AND WAYS TO SEE THE DRAWING IN THE *VIRADA INDUSTRIAL* BRASILEIRA

Simone Cavalcante de Almeida[1]

Gisela Belluzzo de Campos[2]

Resumo

O desenho como técnica e representação compreende um elemento comum nos campos do design e do ensino da arte-educação no Brasil. Ambas as áreas ainda hoje abrangem essa prática nas atividades projetuais, artísticas ou pedagógicas. Este artigo retoma o design gráfico de livros de literatura para infância publicados na *Virada Industrial* (1880-1920), fase histórica conceitualizada por Ana Mae Barbosa nas publicações *Arte-Educação no Brasil* (2012) e *Redesenhando o Desenho* — educadores, política e história (2015). A partir dessas referências, o objetivo é reconhecer alguns ideais e finalidades do ensino da arte-educação e do desenho, defendidas pelas correntes do Positivismo e do Liberalismo, atuando no design de cinco livros desse período: *Robinson Crusoé*, de Carlos Jansen; *Contos Infantis*, de Adelina Lopes Vieira e Júlia Lopes de Almeida; *Páginas Infantis*, de Presciliana Duarte de Almeida; *Contos da Carochinha* e *Histórias da Avozinha*, de Figueiredo Pimentel. Explorar a camada visual desses livros em busca de sinais que legitimam essas ideologias, ou delas tomam distância, constitui um exercício de aprendizado e memória sobre o design gráfico brasileiro.

Palavras-chave: design; design gráfico; livro para infância; desenho; *Virada Industrial*.

Abstract

Drawing as technique and representation comprises a common element in the fields of art and education design and teaching in Brazil. Both areas still cover this practice in projective, artistic or pedagogical activities. This article resumes the graphic design of children's literature books published in *Virada Industrial* (1880-1920), a historical phase conceptualized by Ana Mae Barbosa in the publications *Art-Education in Brazil* (2012) and *Redesigning the Drawing — educators, politics and history* (2015). From these references, the objective is to identify some ideals and finalities of the teaching of art education and drawing, defended by the currents of Positivism and Liberalism, acting in the design of the five books in that period: *Robinson Crusoe*, by Carlos Jansen; *Children's Stories*, by Adelina Lopes Vieira and Júlia Lopes de Almeida; *Children's Pages*, by Presciliana Duarte de Almeida; *Tales of Carochinha* and *Stories from the Grandmother*, by Figueiredo Pimentel. Exploring the visual layer of these books for signs that legitimize these ideologies for practical reasons, or take them away, constitutes an exercise in learning and memory about Brazilian graphic design.

Keywords: design; graphic design; book for childhood; drawing; *Virada Industrial*.

[1] Doutoranda em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP, Brasil, simonecavalcantee@gmail.com; ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1874-613X.

[2] Professora Doutora, Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP, Brasil, camposbelluzzo@gmail.com; ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5743-1093.

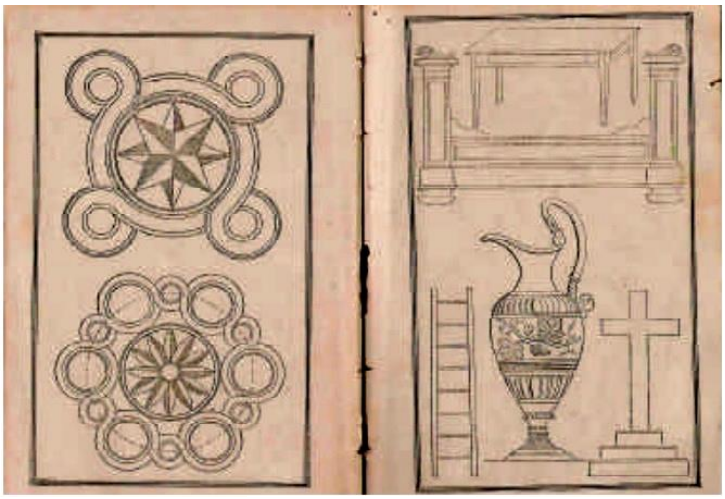
1. Introdução, Abrir de Páginas ao Tema

Desde épocas mais remotas, o desenho percorre a imagética de diferentes culturas, permanecendo sob a forma de achados arqueológicos, acervos e escrituras. O desenho tornou-se, dessa forma, uma "área do conhecimento transversal a várias actividades — artísticas ou técnicas, simbólicas ou objectivas. A história do desenho acompanha a história da arte, a história da arquitectura e a história do design" (TAVARES, 2009). Da magia simpática das cavernas até as criações e esquemas projetuais formulados nos novos tempos, os desenhos fixam saberes, práticas e ritos, que poderiam ter se apagado nas brumas do tempo, constituindo-se em legados de representações da experiência humana. No ato de sua materialidade, o desenho pode ser usado "para registrar, representar e retratar. Pode ser de observação ou de interpretação, pode refletir uma atmosfera ou um momento, ou ser utilizado meramente para expressar informações [...]" (ZEEGEN, 2009, p. 50).

No contexto brasileiro, o desenho, desde a época da República, esteve atrelado a preocupações de design, de acordo com Ana Mae Barbosa, ainda que esse termo só tenha sido formalmente reconhecido como conceito, profissão e ideologia, a partir da mudança de paradigma empreendida pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), em 1963 (CARDOSO, 2005, p. 7). A pesquisadora afirma que a "necessidade de um ensino do desenho apropriado era referida como um importante aspecto da preparação para o trabalho industrial" (BARBOSA, 2015, p. 47). Desde o período da *Virada Industrial*, que vai de 1880 a 1920, o ensino da arte, nas escolas públicas, era concebido como ensino do desenho, com a finalidade tanto de garantir a alfabetização formal da população como despertar suas habilidades para as atividades industriais, em conformidade com a ideologia do progresso técnico e do liberalismo econômico (*Ibidem*). Em paralelo, as obras literárias para infância em circulação nessas décadas também eram utilizadas para atender a finalidades pedagógicas, assim como respondiam às demandas do meio gráfico-editorial que buscava se afirmar a partir de uma produção nacional. O desenho como técnica e representação, desta maneira, era um elemento de interseção entre os campos do design de livros e do ensino da arte na fase da *Virada Industrial*, também chamada de *Virada da Alfabetização*.

A respeito do ensino da arte e do desenho, Barbosa (2015) constata que, nessa época, atuavam duas correntes ideológicas, o Positivismo e o Liberalismo, este último com a finalidade de educar para a vida. Vários intelectuais e políticos liberais, a exemplo de Rui Barbosa, André Rebouças e Abílio César Pereira Borges, empreenderam uma corrida pela alfabetização, com o objetivo de lançar o Brasil ao mesmo patamar de países avançados, sendo os Estados Unidos um modelo de excelência em desenvolvimento econômico. Veio de lá uma das principais referências para o ensino da arte, o modelo pedagógico do professor Walter Smith. Para ele, a capacidade de desenhar poderia ser estimulada em todas as pessoas com a prática do desenho geométrico e este deveria estar voltado para os avanços do setor industrial. Adeptos a esse pensamento, André Rebouças escreve, em 1878, um artigo intitulado *Generalização do Desenho*, no jornal O Novo Mundo, difundindo os propósitos do educador; Rui Barbosa vai na mesma direção e subscreve suas ideias no texto *Pareceres sobre a Reforma da Educação Primária e Secundária*, de 1882; e o educador Abílio César Pereira Borges publica a primeira edição da obra *Desenho linear de elementos de Geometria Prática Popular*: *seguido de Lições de Agrimensura Stereometria e Architectura* (1878), conhecida como *Geometria Popular*, que alcançou a marca de 41 edições e foi adotado no meio escolar até o final dos anos 1950. A segunda edição (Figura 1) dessa obra, de 1882, foi lançada pela editora Typographia e lithographia E. Guyot, em Bruxelas (Bélgica). O trabalho seguia um formato retangular, medindo 11x17cm, com 88 páginas contendo textos e ilustrações e 13 páginas com propostas de exercícios gráficos (TRINCHÃO, 2007).

Figura 1: Página Dupla da Segunda Edição do Livro *Geometria Popular*



Fonte: Trinchão (2007).

Propondo uma espécie de alfabeto da arte de desenhar, inspirado em Walter Smith, o livro *Geometria Popular* tomava o desenho pelas linhas, retas, ângulos e planos, explorando também ornamentos e elementos arquitetônicos:

> Seguia-se o estudo dos ângulos, triângulos, retângulos, numa gradação idêntica à proposta por Smith, acompanhando o traçado com definições geométricas, como o próprio Smith recomendava. Seguiam-se ditados e exercícios de memória idênticos aos do livro de Smith.
> Depois de estudar quadrados e polígonos, ele introduzia ornamentos e análises de folhas em superfície plana. Os exemplos botânicos eram organizados em forma de diagramas exatamente como o livro de Smith.
> Ele ainda propunha o traçado de gregas, rosáceas, repetições verticais, repetições horizontais, formas entrelaçadas, seguindo mais uma vez Smith (BARBOSA, 2015, p. 49).

A corrente positivista também considerava o desenho como uma forma de linguagem, mas a interpretava de maneira diferente do grupo dos liberais. O Positivismo apostava no desenho como meio de incutir nas pessoas um olhar para a linguagem científica, diferente do ponto de vista liberal que se voltava para a função técnica. Seus seguidores pensavam o desenho como um caminho para racionalizar as emoções, enquanto os liberais o viam como forma de destravar a ignorância e alcançar a liberdade para criar e inovar. Ambos os ideais conviveram na educação brasileira do final do século XIX até início do século XX. A influência dos positivistas marca o ambiente da escola secundária de perspectiva acadêmica e, a dos liberais, demarca o contexto da escola primária, da Escola Normal e daquelas com finalidade profissional (BARBOSA, 2012). A preocupação com o desenho geométrico torna-se, dessa maneira, uma das tônicas principais da *Virada Industrial*, influenciando o ensino nas escolas públicas.

Se, de um lado, as crianças eram levadas a assimilar, por repetição, as regras desse ensino de desenho geométrico, de outro, elas conviviam com uma diversidade de referências visuais como os jornais e revistas, a exemplo da publicação *Tico Tico* (1905), e os materiais impressos que circulavam nas escolas, como as cartilhas e os livros didáticos e de literatura. Estes dois últimos, de acordo com Arroyo (2011) possuíam conteúdos que se confundiam, não havendo uma separação nítida entre livros para entreter e aqueles voltados à aquisição de conhecimentos, durante o século XIX, o que só vai começar a ocorrer após as primeiras décadas do século seguinte, de forma marcante com a

produção literária de Monteiro Lobato. "Percebe-se que a literatura infantil propriamente dita partiu do livro escolar, do livro útil e funcional, de objetivo eminentemente didático" (*ibidem*, p. 124). Tanto os livros didáticos como os de literatura continham textos e imagens, estes produzidos com algumas técnicas muito populares, como bico de pena, aguada, água forte, litografia, xilogravura, talho-doce e guache, e reproduzidos por processos artesanais e mecânicos.

No final do século XIX, inauguram-se as linhas editoriais brasileiras de textos para crianças (ZILBERMAN, 2005), com projetos de editoras e livrarias como as estrangeiras Garnier (1834) e Laemmert (1838), e a brasileira Quaresma (1879), já em funcionamento no Rio de Janeiro, então capital e um dos maiores centros de efervescência da imprensa no país. Nesse momento, destacam-se escritores e escritoras pioneiros como Carl Jansen (1823 ou 1829?-1889), ou Carlos, como ficou conhecido depois, Figueiredo Pimentel (1869-1914), Olavo Bilac (1865–1918), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), Adelina Vieira (1850-1923), Presciliana Duarte de Almeida (1867-1944); e ilustradores como Julião Machado (1863-1930), J. Carlos (1884–1950). Essa leva pioneira de autores e autoras antecedem a Monteiro Lobato na elaboração dos primeiros livros para infância que, em seu design, apresentam traços aproximativos com a visão que se tinha da prática do ensino do desenho, baseado na cópia, importação e repetição de modelos fixos e descrição de objetos desligados do contexto ambiental brasileiro.

Para identificar como essas ideologias em torno do desenho aplicadas na educação, em maior ou menor medida, dialogam com o campo editorial, na sua camada visual e até mesmo no âmbito dos paratextos, como os prefácios, foram selecionadas cinco publicações desse período. São elas: *Robinson Crusoé*, 1884, adaptação de Carlos Jansen para a obra de Daniel Defoe, com desenhos de W. Hoffmann, possivelmente um ilustrador estrangeiro; *Contos Infantis*, texto em prosa e poesia, de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira, editado pela primeira vez em 1886, cuja 17ª versão em estudo contém desenho de autoria desconhecida, sinalizada apenas com a expressão "A editora"; dois livros de Figueiredo Pimentel — *Contos da Carochinha e Histórias da Avozinha*—, cujas primeiras edições datam, respectivamente de 1894 e 1896, ambos ilustrados por Julião Machado; e *Páginas Infantis*, lançada em 1908, com desenhos da capa de autoria de Bento Barbosa e, do miolo, de Jonas de Barros. Essas obras confirmam três perspectivas muito marcantes na fase inicial da literatura para infância brasileira: a adaptação de obras que tinham como público não apenas as crianças, mas os jovens e adultos; a elaboração de livros destinados à escola mesmo quando faziam uso dos gêneros ficcional e de poesia; e o reconto de histórias da tradição oral tanto para crianças como para um público mais amplo acostumado a essa oralidade (ZILBERMAN, 2005). Ler e interpretar essas obras pelo âmbito do design contribui para identificar nelas também algumas escolhas que as aproximam de uma fisionomia gráfica familiar, de um modo de projetar com elementos notadamente recorrentes.

2. Lendo as Obras, Diálogos entre Visualidades e Ensino do Desenho

Os escritores/as Carlos Jansen, Júlia Lopes de Almeida, Adelina Lopes Vieira, Presciliana Duarte de Almeida, Figueiredo Pimentel e o artista-gráfico Julião Machado atuaram no meio editorial brasileiro durante a *Virada Industrial*. Carlos Jansen, Julião Machado e Adelina Lopes eram estrangeiros; o primeiro nasceu na Alemanha, o segundo em São Paulo de Luanda, então capital de Angola, e a terceira, em Lisboa. Os três deixaram em diferentes fases da vida seu país de origem e passaram a viver no Rio de Janeiro. Adelina Lopes e Carlos Jansen eram professores, ela atuou numa escola na freguesia do Espírito Santo e ele, no Colégio Pedro II, no Rio. Júlia Lopes e Figueiredo Pimentel nasceram no Rio, e Presciliana Duarte, em Pouso Alegre, Minas Gerais; os três tiveram como profissão de destaque a escrita de livros. Entre todos esses autores e autoras citados havia uma outra afinidade que era o ativismo na imprensa, eles

contribuíram de forma sistemática com a publicação de artigos, crônicas e poesias em jornais e revistas da época.

Por diferentes motivos, esses autores e autoras vão estrear no meio editorial com a publicação de obras para os chamados segmentos infantil e infanto-juvenil. Vivia-se ainda uma fase de transição para a consolidação de um mercado gráfico nacional. Ainda era costume imprimir livros na Europa, principalmente em casas publicadoras de Lisboa e Paris. Como testemunho dessa prática, o livro *Contos Infantis,* de Adelina Lopes Vieira e Júlia Lopes de Almeida, foi publicado pela primeira vez em Lisboa, no ano de 1886. E somente a partir da segunda edição, passou aos cuidados da Livraria e editora Francisco Alves, com sede no Brasil. Mesmo considerando que, desde 1821, "encerrou-se o monopólio da Impressão Régia no Rio de Janeiro e diversificou-se mais o conjunto de editores e as possibilidades de impressão" (ABREU, 2010, p. 65), vemos o quanto o processo de estabelecimento de um parque gráfico brasileiro foi lento e gradual. A Impressão Régia foi criada por dom João, em 13 de maio de 1808, com a instalação de uma casa publicadora oficial como única autorizada a imprimir documentos e livros no Brasil (*Ibidem*).

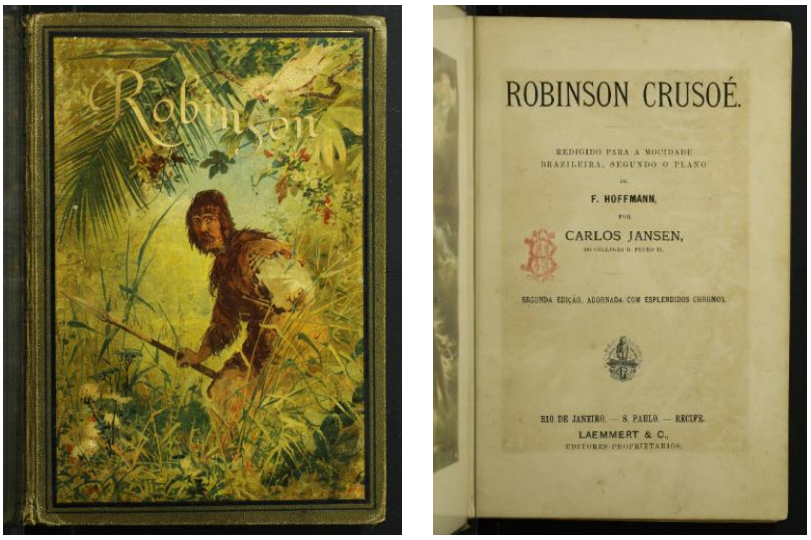
Dessa primeira leva de autores, Carlos Jansen é considerado o pioneiro tanto por ter realizado traduções de clássicos para o português, adaptando textos que ficavam no meio termo entre o infantil e o juvenil, como pela consciência que possuía sobre o problema da literatura (ARROYO, 2011) e pela preocupação em formar as novas gerações. Em um documento histórico, datado de 1887, ele se comunica com Rui Barbosa solicitando um prefácio para a adaptação que fizera de *As Viagens de Gulliver* (1888), o que demonstra claramente suas preocupações com as condições da atividade de escritor da época, como também confirma sua relação pessoal com um dos nomes mais engajados na campanha a favor do ensino do desenho e da arte nas escolas. A seguir um trecho da carta, de 15 de novembro de 1887:

> Meu prezado amigo, Sr. Conselheiro. Procurei-o quando me constou a sua doença, mas já tinha seguido para Petrópolis. Soube depois pelo Balduíno [Coelho] que felizmente já estava restabelecido de sua cruel moléstia, do que lhe dou os parabéns. Eu continuo a achar-me tão mal que apenas consigo arrastar-me da cama para o colégio [Pedro II], do colégio para a cama. Eis o motivo por que lhe escrevo, em lugar de ir vê-lo.
> Bem sei que para o favor que vou pedir-lhe apenas possuo o título de trabalhador consciencioso e o carinho amistoso que me tem mostrado, mas creio que bastam para poder contar com o grande serviço que lhe peço. Como sabe, criei entre nós uma biblioteca juvenil, para ensinar a ler a geração presente. Foram publicados já: Contos seletos de *Mil e uma noites*, prefaciadas por Machado de Assis; *Robinson Crusoé*, com introdução de Sílvio Romero; *D. Quixote*, patrocinado por Ferreira de Araújo. Tenho agora no prelo *As viagens de Gulliver*, obra que lhe envio algumas folhas e os cromos que devem acompanhar o texto — e tenho a ousadia de pedir-lhe uma introdução, como o Sr. Conselheiro, bom amante da instrução, as sabe fazer. Bem sabe que o editor mal paga o trabalho; mas um operário como eu aspira a mais alguma coisa do que o rendimento material; desejo muito ver amparado o meu óbolo pela magnificência de quem sabe dar como o meu amigo, e assim espero não há de despachar com um "Deus lhe favoreça, irmão!"[...] (ARROYO, 2011, p. 242-243).

Nota-se como Carlos Jansen está consciente de seu compromisso em preparar as novas gerações para aprender a ler, oferecendo adaptações de clássicos demandados na Europa e em outros continentes. Os papéis de educador e escritor se combinavam para a divulgação de obras literárias, cuja forma e conteúdo imagético e textual era ficcional, mas a função se voltava a objetivos pedagógicos, entre os quais motivar as crianças e os jovens ao exercício da leitura.

Uma de suas primeiras publicações, *Robinson Crusoé* (1884), editada pela Laemmert, segue essa mesma coordenada em termos de função (Figura 2). Com ela também podemos estabelecer um diálogo com as práticas e ideologias do ensino do desenho e da arte na escola. O exemplar estudado, referente à segunda edição, mede 14,7 x 21,6 cm, apresenta capa colorida e possui 147 páginas, com texto entremeado por 38 desenhos em preto e branco e seis coloridos. Pela referência da folha de rosto ao termo *chromos*, acredita-se que os desenhos tenham sido reproduzidos no papel pelo sistema de cromolitografia, em que cada cor era impressa por vez. Nesta mesma página, Carlos Jansen destaca sua atuação como professor do Colégio D. Pedro II e utiliza o termo mocidade para definir o público ao qual o livro se destina, abarcando jovens e crianças, como mencionado anteriormente. Neste colégio, de acordo com Barbosa (2012), havia um núcleo de professores positivistas que lecionavam e definiam os modelos de conhecimento para todo o ensino secundário, entre os quais Alfredo Coelho Barreto, Paula Lopes e Antônio Carlos de Oliveira Guimarães, fundador da primeira sociedade positivista do Brasil.

Figura 2: Partes Integrantes do Livro *Robinson Crusoé*



a) Capa

b) Folha de rosto, com menção ao Colégio D. Pedro II

Fonte: Jansen (1884). Acervo: Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (virtual).

A capa do livro com ilustração em cores, à primeira vista, apresenta-se como um dado histórico que merece atenção. Isso porque ainda persiste nos estudos sobre o design da literatura brasileira uma noção equivocada que atribui a Monteiro Lobato o mérito de ter sido o pioneiro na criação de livros com capas ilustradas e coloridas. No século XIX, já circulavam diversos trabalhos gráficos com essa perspectiva. Segundo Cardoso (2005), o papel de Lobato foi inserir a capa ilustrada numa lógica comercial de grande escala, com esquemas gráficos de qualidade e sofisticação visual. "Não obstante sua [Lobato] grande importância como um dos principais modernizadores do meio editorial no Brasil, é um erro atribuir tais mudanças apenas à sua iniciativa e, pior ainda, ignorar o que foi feito à mesma época por outras editoras (*ibidem*, p. 168). A prática da editora Laemmert acompanhava, portanto, uma tendência do mercado nacional que, décadas depois, seria aperfeiçoada por outros ilustradores como Fernando Correia Dias (1896-1935) até alcançar escala e popularização com o trabalho da casa publicadora Monteiro Lobato & Cia.

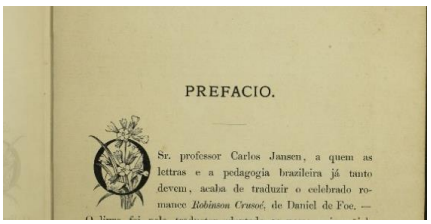
Além desse aspecto, merece relevo o estilo de composição dos desenhos. Na capa e em outras passagens do livro (Figura 3), a personagem Robinson Crusoé surge em meio a uma paisagem natural, com uma fisionomia de traços bem definidos, retratada com cores sóbrias, em tons discretos, e na maioria das vezes em preto e branco. Embora nesse período fosse marcante em outros segmentos da literatura o Romantismo, nota-se indícios de uma influência neoclássica em todos os desenhos da obra. Estes são representados de modo singelo, sem rebuscamentos, com ordem e equilíbrio e, em alguns, destaca-se o uso da perspectiva. W. Hoffmann, autor dos desenhos que não teve sua origem revelada, certamente imprimiu nos traços das personagens atributos europeizados ou distantes da realidade brasileira. Até mesmo a personagem indígena escapa a um fenótipo nacional, apresentando características mais próximas à fisionomia dos indígenas da região dos Andes ou de um padrão mítico, apropriado a uma história com um enredo de tendência utópica. Possivelmente, os *chromos* dos desenhos foram adquiridos pela editora Laemmert, a partir da versão traduzida e adaptada do texto original de Daniel Defoe realizada por H. Hoffmann. A informação "Redigido para a mocidade brasileira segundo o plano de H. Hoffmann" na folha de rosto do livro confirma que Jansen adaptou o texto da cultura alemã, e não da sua origem inglesa (CARVALHO, 2006).

Figura 3: **Desenhos do Miolo de *Robinson Crusoé***

a) A personagem Robinson Crusoé na sua chegada à ilha após o naufrágio

b) Encontro entre Robinson e o indígena Sexta-feira

c) Robinson improvisa espinha de peixe e vara de madeira para caçar animais



PREFACIO.

Sr. professor Carlos Jansen, a quem as lettras e a pedagogia brazileira já tanto devem, acaba de traduzir o celebrado romance *Robinson Crusoé*, de Daniel de Foe. —

d) Detalhe da capitular do prefácio com florões de ornamento

Fonte: Jansen (1884), p. 17, 49, 71, 5. Acervo: Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (virtual).

No que se refere ao paratexto, temos como exemplo o prefácio que se inicia por uma capitular em forma de vinheta ornamentada, com florões dispostos por entrelaçamento. O texto, escrito pelo crítico literário e jornalista Sílvio Romero, contém um trecho, na grafia da época, que endossa a adequação do romance ao que o crítico defende como corrente filosófica positivista:

> Hegelianismo, positivismo, transformismo, para só fallar nestes tres, produzirão uma litteratura inteira, vasta, variada, completa, em que os

> principios fundamentaes dessas philosophias fôram applicados a todas as sciencias e a todas as artes.
> A pedagogia não escapou a esta lei, e já muitos e valorosos são os trabalhos, especialmente entre inglezes e alemães, em que a sciencia da educação assenta em bases experimentaes e positivas (JANSEN, 1884, p. 7).

A noção de simplicidade dos desenhos confirma o quanto as ideias do Neoclassicismo chegaram a marcar alguma presença no design de livros que circulavam no Brasil no período da *Virada Industrial*. Essa corrente artística se baseava em representações da sociedade, dos seres humanos e do mundo em geral, predominantes na cultura europeia, entre o século XVII e a primeira metade do século XVIII, fundamentando-se em princípios como harmonia, equilíbrio e ordem, uso da linha, firmeza nos contornos e frieza da luminosidade (ALBUQUERQUE et al, 2008). De acordo com BARBOSA (2015), os ideais do Neoclassicismo foram difundidos no Brasil, principalmente, com a vinda da Missão Francesa (membros do Instituto de França) que, por decreto de d. João VI, passou a dirigir a Escola de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816, dez anos depois transformada em Academia Imperial de Belas Artes. "O neoclássico, que na França era arte da burguesia antiaristocratizante, foi no Brasil arte da burguesia a serviço dos ideais da aristocracia, a serviço do sistema monárquico" (*idem*, 2012, p. 20). Tais ideais encontrariam uma grande ressonância com os propósitos do Positivismo então vigente que também cultivava a ordem e a racionalidade como princípios, embora condenasse o individualismo, que é um traço marcante no enredo de *Robinson Crusoé*.

Há traços também do Neoclassicismo nas obras *Contos Infantis*, de autoria das irmãs Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira, e *Páginas Infantis*, de Presciliana Duarte de Almeida. As edições analisadas que fazem parte do Acervo Histórico do Livro Escolar (AHLE), da Biblioteca Infantojuvenil Monteiro Lobato (SP), foram, respectivamente, a 17ª, de 1926, com dimensões de 12x18cm, e a 2ª, de 1910, com a mesma medida. Os livros, embora de conteúdo ficcional, hoje considerados de literatura, eram, na época, categorizados como escolares ou didáticos. Para Arroyo (2011), do ponto de vista histórico, o surgimento da chamada literatura infantil se baseou na literatura de leitura escolar, em que as crianças eram consideradas adultos em miniatura, e deveriam ser instruídas com os mesmos padrões sociais, morais e psicológicos destes.

Esse fundo educativo se confirma nos paratextos dessas produções literárias. No prefácio de *Contos infantis*, o educador João Köpke — que era defensor da República e do Positivismo — considera essa obra um elemento de formação: "Lêr, escrever e contar — eis a trilogia, que, no limiar da educação, acolhe a alminha, que vai pedir ao sol do ensino o calor, que lhe seque as azas ainda humidas do frio e da escuridão da Chrysalida [...] (ALMEIDA, 1910, p. 12). Mas ele reconhece também que o livro supera o didatismo, abrindo frestas para a imaginação, o sonho, a poesia e a exploração das imagens. Na fortuna crítica de *Páginas infantis*, a crônica do jornalista Arthur Orlando, do Diário de Pernambuco, do mesmo modo enfatiza o caráter educativo do livro voltado para o aprendizado e o entretenimento: "D. Presciliana de Almeida conseguiu este milagre de pedagogia: um livro didactico [sic] que interessa tanto aos mestres quanto aos discípulos, um livro tanto para ser lido nas bancas de estudo, quanto para ser ouvido nas horas de recreio" (ibidem, p. 144). A relação das duas obras de literatura (Figura 4) com o meio escolar está explicitada nas suas respectivas folhas de rosto e atinge uma grande amplitude com as reedições que circularam no período.

Figura 4: Capas e Folhas de Rosto dos Chamados Livros Escolares

a) Capa do livro *Contos infantis*, editado pela livraria e editora Francisco Alves

b) Folha de rosto de *Contos infantis* com referência à adoção em escolas

c) Capa de *Páginas Infantis*, desenhada por Bento Barbosa

d) Folha de rosto de *Páginas Infantis* com referência à aprovação do Conselho de Instrução de São Paulo, Minas e Distrito Federal

Fonte: Almeida & Vieira (1927). Almeida, 1910. Acervo Histórico do Livro Escolar (AHLE), Biblioteca Monteiro Lobato.

Do ponto de vista dos arranjos visuais, em Contos Infantis, edição de 1927, os desenhos (Figura 5) em nanquim surgem em propostas retangulares e, por vezes, sob a forma de vinhetas, possuem traços com contornos rígidos e composições simples. Há um acentuado uso de linhas e ângulos retos que remetem à ideia de precisão da rede estimográfica. Esse tipo de recurso era utilizado no ensino do desenho no século XIX, visando que os estudantes traçassem linhas no papel a mão livre, formando pequenos quadrados, que depois eram substituídos por pontos; esse exercício ainda hoje é usado para entreter crianças na Internet, com a sugestão de ampliação de figuras por meio de uma rede quadriculada (BARBOSA, 2012; 2015). A indicação "A editora" como assinatura dos desenhos demonstra um descompromisso da casa publicadora com a contratação de um profissional para executar o trabalho, ampliando as incertezas sobre a originalidade dos mesmos e até mesmo levantando suspeita de serem cópias. Com referência ao paratexto, a utilização de pequenos questionários ao final de cada poema e conto do livro vem a ser um dado significativo. As perguntas tratam de assuntos de gramática, biologia, geografia, filosofia, moral e do próprio enredo da ficção, aproximando-se da busca por uma linguagem científica cultivada pelos positivistas. Esse recurso lembra também as fichas de leitura ao final dos livros de literatura para crianças e jovens ainda adotados na atualidade, em parte condenadas por críticos e pedagogos por limitar a capacidade imaginativa e autônoma dos leitores e leitoras sobre o texto e as ilustrações dos livros.

Figura 5: Desenhos do Miolo do Livro *Contos Infantis*

a) Desenho com largo uso de linhas e ângulos retos

b) Neste desenho uma aproximação com a rede estimográfica e a menção de direitos reservados na expressão "A editora", no canto direito abaixo do retângulo

c) Questionário no final da página esquerda: "Como se podem vêr pessoas ou coisas que não estão presentes? — 2ª Qual é a séde do pensamento? — 3ª Quer quer dizer *olhos ingenuos*? — 4ª Qual a significação da palavra phantasia? — 5ª A que reino da natureza pertence a murta? — 6ª Quantos são os reinos da natureza? — 7ª Que se entende por imigração?

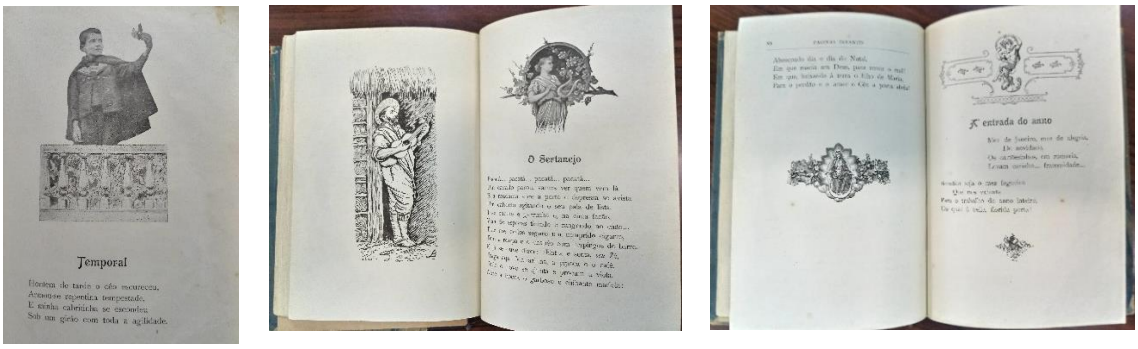
Fonte: Vieira & Almeida (1929). Acervo Histórico do Livro Escolar (AHLE), Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato.

A obra *Páginas Infantis*, edição de 1910, de Presciliana Duarte de Almeida, abrange no seu conteúdo poesias, crônicas e 15 enigmas e apresenta traços neoclássicos, mas seguindo uma linha eclética tanto no estilo como no uso de técnicas. No entanto essa diversificação não explora o desenho nas suas possibilidades de significação, principalmente, quando se observa o uso sistemático da contiguidade das ilustrações ao que propõe o enunciado do texto. Os desenhos (Figura 6) repetem o propósito dos escritos, em nada escapando. A limpeza do traço, a precisão dos contornos, as paisagens rupestres distantes da realidade brasileira e o emprego recorrente de motivos greco-romanos nas vinhetas transparecem o ideário do Neoclassicismo, ao tempo em que os ornamentos em florões trabalhados com um grau de detalhamento, alguns contendo as figuras de santos do imaginário religioso cristão lembram as escolhas estilísticas do Barroco. A inexistência de uma identidade visual no livro se evidencia quando os desenhos com diferentes técnicas são dispostos em páginas emparelhadas. O ilustrador Jonas de Barros faz um uso confuso da litografia, xilogravura e da fotografia, como se estivesse apenas experimentando um ecletismo de técnicas, e não as empregando num projeto visual em diálogo com os textos. Uma das diferenciações em relação às outras obras estudadas foi a sua técnica de montagem (ou colagem?) com fotografia e desenho, que aparece na poesia "Temporal".

Nesse mesmo período, marcaria presença o escritor Figueiredo Pimentel. Suas obras *Contos da Carochinha* (1894) e *Histórias da Avozinha* (1896) fizeram parte da Coleção Biblioteca Infantil da Livraria e Editora Quaresma (Figura 7), antes denominada Livraria do Povo, que contou com outras edições do mesmo autor, *Histórias da Baratinha* (1896), *Histórias do Arco da Velha* (1896), *Histórias de Fada* (s.d), *Contos do Tio Alberto* (s.d), *Os Meus Brinquedos* (1896), *Teatrinho Infantil* (1896), *O Álbum das Crianças* (1896) e *Castigo de um Anjo* (1896). Essa editora buscou construir uma linha editorial nacional — em concorrência com as casas publicadoras de origem estrangeira Garnier e Laemmert —, mantendo essa coleção de 1890 aos anos de 1960. Segundo Leão (2007), Pedro da Silva Quaresma, seu proprietário, encampou esse movimento de nacionalização do livro para

infância, sob a justificativa de que havia desigualdade entre a bagagem de formação das crianças brasileiras e a linguagem dos textos traduzidos do francês para o português de Portugal. Interessante perceber como essa mesma questão, a da formação, também era enfrentada pelos liberais e positivistas na sua campanha pelo ensino do desenho nas escolas, tendo em vista a falta de professores capacitados e as carências no desenvolvimento intelectual dos estudantes por conta dos modelos educacionais adotados (BARBOSA, 2012). Para vencer esses obstáculos e se demarcar diante dos concorrentes, a Quaresma organizou publicações sobre temas da cultura oral brasileira, disponibilizadas com preços acessíveis para a população, chegando até mesmo a vender suas publicações em "circos de cavalinhos, nas festas e feiras, nas ruas, nas calçadas" (LEÃO, *op. cit*., p. 19).

Figura 6: **Desenhos do Livro *Páginas Infantis***



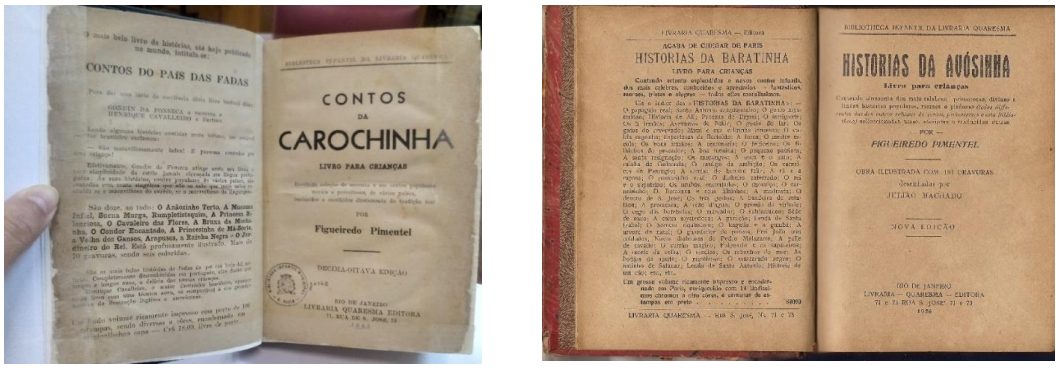
a) Montagem de foto e desenho na poesia "Temporal"

b) Utilização de xilogravura e litografia em páginas sequenciadas

c) Utilização de vinhetas com figuras da cristandade e de inspiração greco-romana

Fonte: Almeida (1910). Acervo Histórico do Livro Escolar (AHLE), Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato.

Figura 7: **Folhas de Rosto dos Livros de Figueiredo Pimentel**



a) Expressão "Livro para crianças" na Folha de rosto *Contos da Carochinha*

b) Menção às gravuras desenhadas por Julião Machado em *Histórias da Avósinha* (sic)

Fonte: Pimentel (1945). Acervo Histórico do Livro Escolar (AHLE), Biblioteca Infantojuvenil Monteiro Lobato. Pimentel (1926). Acervo pessoal da pesquisadora.

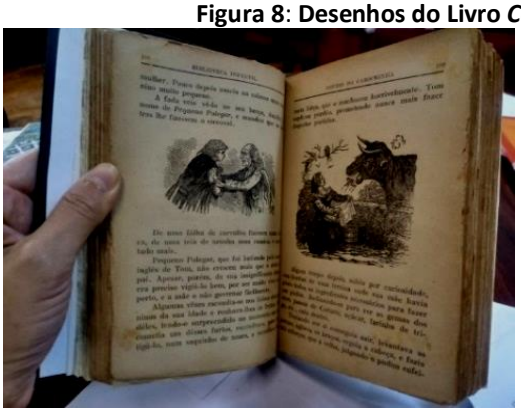
Neste contexto, surge a figura de Julião Machado como ilustrador. Ele, que já tinha reconhecida fama no meio jornalístico brasileiro, criou os desenhos da Coleção Biblioteca Infantil em forma de vinhetas, conservando em alguns o espírito humorístico das caricaturas publicadas

em jornais e revistas da época. Sua formação artística ocorreu em Portugal, com o pintor José Malhoa e, em Paris, no ateliê Cormon, onde estudou Van Gogh e Henri de Toulose-Lautrec. Marca seu processo criativo o uso de traços seguros, regulares e limpos, bem como a combinação recorrente de diferentes técnicas, muitas vezes utilizadas de forma híbrida. Acredita-se que ele foi "o primeiro a adotar, nas suas publicações, os processos gráficos do zinco e da fotogravura, abrindo assim novos e mais amplos horizontes ao periodismo humorístico e elegante do Brasil" (SILVA & SOBRAL, 2014 *apud* LIMA, 1963). Assim como admite-se ter sido ele pioneiro na idealização da capa padrão usada em coleção de livros, a exemplo das edições para infância da Quaresma e aquelas voltadas ao segmento adulto, das coleções *Cor de Rosa* e *Brasileira*, do editor Domingos de Magalhães (MACHADO, 2017).

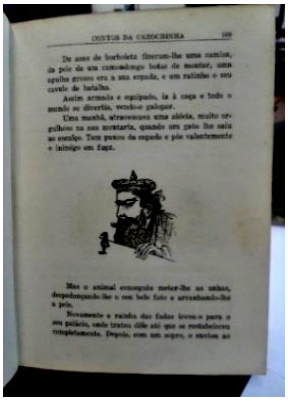
A versatilidade de seu trabalho se confirma na utilização de técnicas como pincel, espargido, simulação de xilogravura (raspando a tinta da superfície litográfica) e pontilhismo, principalmente em texturas sob a forma de listra e retícula (FONSECA, 2016). Esta última, o uso de pontos, originária do Impressionismo, foi muito explorada por outros artistas do período, como Belmiro de Almeida (1858–1935) e Eliseu Visconti (1866–1944), alcançando seu auge, nos anos 1950, ao ser retomada por artistas da Pop Art na sua versão *Ben-Day*, pontos mais abertos e em policromia. Quanto aos mecanismos de reprodução das imagens criadas por Julião Machado, estes acompanhavam as mudanças que vinham ocorrendo no setor gráfico brasileiro. Após a instalação da Impressão Régia, além da xilografia em madeira usada nas tipografias, houve uma maior procura por processos avançados de reprodução de ilustrações, sendo empregadas técnicas como a litografia, o talho-doce (calcografia), a fotogravura, que permitiam o aumento da escala de impressão e a redução dos custos (CARDOSO, 2008; CAMARGO, 2003).

Nas duas publicações da Quaresma aqui estudadas, nota-se o uso recorrente por Julião Machado da técnica do bico de pena, com hachuras que lembram o processo de gravura em metal e o emprego de linhas de contorno bem definidas, assim como algumas intervenções de pontilhismo. Tomou-se como referência a 18ª edição de *Contos da Carochinha*, publicada em 1945, com 416 páginas (216 a mais que a primeira edição) e a nova publicação de *Histórias da Avozinha*, de 1926, com 366 páginas e 181 gravuras, ambas medindo aproximadamente 13x17cm. De acordo com Leão (2007), o ilustrador levou um mês para elaborar os desenhos de *Contos da Carochinha* (Figura 8), e estes mantêm um padrão uniforme no uso da técnica do bico de pena, retratando personagens e cenários com traços europeizados, de aparência planificada e sisuda, marcadamente rígidos.

Figura 8: **Desenhos do Livro *Contos da Carochinha***



a) Cenas do conto *O pequeno Polegar*



b) Cena do mesmo conto

Fonte: Pimentel (1945). Acervo Histórico do Livro Escolar (AHLE), Biblioteca Infantojuvenil Monteiro Lobato (SP).

Alguns traços da versatilidade do artista-gráfico Julião Machado podem ser identificados nos desenhos de *Histórias da Avozinha*. Nesta obra, o olhar de ilustrador se mistura ao de caricaturista e autor de uma gama de materiais impressos. O uso do traço longilíneo e a aparição de personagens em cenas de humor são uma espécie de autoapropriação do trabalho de Julião de elaborar caricaturas para jornais e revistas. Para a ilustradora Eva Furnari (2018), nos desenhos do século XIX e até mesmo nas cenas que envolviam personagens de Monteiro Lobato décadas depois, o humor era caracterizado pela situação engraçada, e não na plasticidade dos personagens, no uso da técnica e no tratamento gráfico. No conto, "O Moleque de Carapuça Dourada" (Figura 9), de *Histórias da Avozinha*, constata-se como o encontro inusitado entre o Homem-Peixe e o Moleque com cachimbo é descrito numa situação engraçada, embora os traços das personagens não distorçam nem se afastem da caracterização humana.

Por sua vez, outros três contos do mesmo livro, referenciados também na Figura 9, apresentam aspectos relevantes. A capitular de "O Dr. Grillo" se mostra inovadora, surgindo como uma imagem integrada que une letras desenhadas a mão, personagem e cenário. O uso da capitular era recorrente no meio editorial e no design de cartazes desse tempo, mas a solução gráfica encontrada para o livro se mostra muito criativa, pois há um diálogo entre a letra *F* e o movimento de braços do corpo da personagem que se assemelha aos contornos da letra. Além do bico de pena, nota-se a presença do pontilhismo em alguns desenhos, como explorado em "Os Trez (sic) Cavalos Encantados". São marcantes também algumas figuras geométricas como círculos ou retângulos envolvendo toda a cena do desenho como se fossem os fios de uma ilustração de histórias em quadrinhos. Como os contos deste livro fazem referência a personagens e animais da cultura brasileira, circulando em espaços mais urbanizados como em localidades rurais (SOUSA, 2017), o ilustrador equilibra no livro a caracterização de aspectos europeizados ainda presentes com a exploração de perfis mais abrasileirados das personagens e dos cenários. Por fim, em "A Onça e o Cabrito" essa caracterização se distingue com a ênfase no enquadramento dos dois animais em situações opostas de fuga.

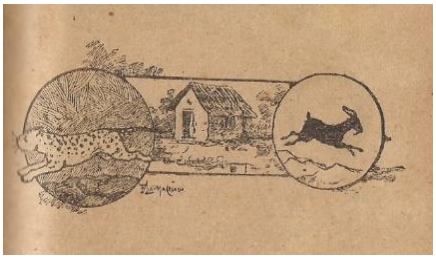
Figura 9: Ilustrações de *Histórias da Avozinha*

a) Desenho do conto *O Moleque de Carapuça Dourada*

b) Capitular original da história *O Dr. Grillo*

Recurso do Pontilhismo

c) Uso de pontilhismo em *Os trez* (sic) *cavalos encantados*



d) Fuga espelhada de animais em *A Onça e o Cabrito*

Fonte: Pimentel (1926). Acervo pessoal da autora.

A respeito do paratexto, a abertura do prefácio apresenta-se em forma de desenho (Figura 10) com florões e efígie, uma espécie de cabeção. Embora o Academismo e o Neoclassicismo estivessem predominantes no ensino das artes e do desenho no Brasil (BARBOSA, 2015) e, do ponto de vista do design, já houvesse em alguns trabalhos da época uma sintonia com as propostas do modernismo e das vanguardas internacionais (MELO; RAMOS, 2011), esses traços rebuscados do cabeção parecem revisitar as figurações do Barroco, apesar de o estilo estar secularmente ultrapassado.

Figura 10: **Desenho da Abertura do Prefácio em Menção ao Barroco**

Fonte: Pimentel (1926). Acervo pessoal da autora.

Pedro da Silva Quaresma, autor do prefácio, enfatizava a importância do trabalho do ilustrador: "O que fez esse lapis (sic) prodigioso, essa penna de ouro do desenho, illustrando as Histórias da Avósinha, poderão apreciar os leitores. Esse livro ficou, assim, mil vezes maravilhoso" (PIMENTEL, 1926, p. 9). Nesta edição, o editor reafirma a informação de 1896 de ser a primeira vez que surge no Brasil um livro especialmente ilustrado, comprometendo-se em seguir o mesmo padrão nas demais edições da Coleção Biblioteca Infantil. Havia, dessa forma, uma atitude consciente do editor com o padrão de qualidade de suas publicações, um comprometimento com a valorização do ilustrador no processo de composição do livro, diferente do que foi visto nas obras anteriores, em que o autor dos desenhos é ignorado, apenas citado ou aparece sem nenhuma referência de origem ou de atribuição na folha de rosto.

3. Considerações Finais ou Fechar de Páginas dos Livros

Após essa breve abordagem sobre a visualidade das obras *Contos da Carochinha e Histórias da Avozinha*, *Robinson Crusoé, Contos Infantis* e *Poesias Infantis*, percebemos como algumas das proposições do ensino da arte e do desenho na prática escolar também se faziam presentes na disposição gráfica do livro e no meio editorial de publicações para infância à época da *Virada Industrial*. Os ideais de harmonia, equilíbrio, ordem, precisão e clareza de linhas e contornos, bem como o uso de ornamentos estão entre os elementos recorrentes nas obras estudadas. O emprego de capitulares e desenhos do tipo cabeção adornados com florões, efígie, e a repetição de formas, aproximam-se da visão dos positivistas sobre o desenho e sua crença no evolucionismo, que "defendiam a ideia de que a capacidade imaginativa deveria ser desenvolvida na escola através do estudo e cópia do ornato, pois estes representavam a força imaginativa do homem em sua evolução a partir das idades primitivas" (BARBOSA, 2015, p. 50).

A função pedagógica do desenho desprendida da noção de autonomia e emancipação do sujeito que foi aplicada nas escolas tanto pelos positivistas como pelos liberais também se verifica nesses livros, nas características anteriormente descritas dos desenhos assim como nas entrelinhas dos paratextos, nos quais a moral, a piedade e o aprendizado surgem como lições para a experiência dos leitores e leitoras. Por suposto, as camadas visual e verbal dessas obras abriram pequenas frestas

à imaginação. Do mesmo modo, o ensino do desenho na escola, principalmente, do ponto de vista dos liberais, pode ter estimulado a capacidade inventiva dos indivíduos com vistas futuras ao trabalho industrial. Mas em última instância, a visualidade das publicações literárias em consonância com as proposições do ensino do desenho dos positivistas e liberais estava atrelada ao propósito da instrução com um fundo moralizante e pragmático.

Quanto à espacialidade gráfica, destacam-se também outros recursos recorrentes. A diagramação das obras estudadas segue uma organização de modo a manter uma separação entre textos e desenhos. A distribuição espacial em todas elas se dá pela organização associativa, ou seja, as ilustrações aparecem em cima, ao lado, na parte de baixo da página, dividindo espaço com os fragmentos de texto. Já em algumas passagens de *Robinson Crusoé*, a ilustração aparece sozinha na página, diagramada por dissociação, em que a imagem "costuma ocupar aquilo que os tipógrafos chamam de "página nobre", a da direita — aquela em que o olhar se detém na abertura do livro —, ao passo que o texto fica na página esquerda. O texto é geralmente impresso num fundo homogêneo (LINDEN, 2011, p. 68). Além da semelhança na diagramação, identificam-se também: uso de fontes de famílias similares, utilização de fólios (números de páginas) ornamentados com fios ou entre traços, emprego de grid retangular, impressão em papéis ásperos e de baixa qualidade, recorrência nas dimensões da capa entre 13x18,5cm (variando para mais ou para menos). Este último aspecto confirma a informação de Cardoso (2005, p. 177) de que "a maioria dos livros que trazem capas ilustradas nas décadas de 1910 e 1920 enquadra-se nessas dimensões, com pequenas alterações de meio centímetro para mais ou para menos". Confirma de modo a ampliar esse intervalo temporal abrangendo as décadas finais do século XIX, período no qual as primeiras edições das obras foram publicadas.

No que se refere ao meio editorial, marca essa fase uma corrida para a nacionalização de casas publicadoras por todo o país, sendo destacada neste artigo a atuação da livraria e editora Quaresma. Vivia-se uma época de transição, em que conviviam a impressão de livros no estrangeiro, principalmente em Lisboa e Paris, com o estabelecimento inicial de uma industrialização dos parques gráficos brasileiros. Essa preocupação com a industrialização vem a ser outro dado que aproxima as obras estudadas e suas respectivas editoras do ideário de desenvolvimento presentes nas ideologias sobre o ensino do desenho nas escolas tanto pelos positivistas como pelos liberais. No aspecto gráfico-visual, isso se reflete na busca por uma diferenciação nas escolhas do design, como o uso de ilustrações coloridas nas capas e o uso da capa padronizada nas coleções, e de processos de impressão que valorizavam a qualidade da imagem, como a fotogravura, litografia e calcografia.

Diante do exposto, importa ressaltar o papel do artista-gráfico Julião Machado. Há elementos marcantes em suas criações visuais que o afastam, relativamente, do caráter pedagógico das demais publicações revisitadas neste artigo. Os seus desenhos, principalmente a partir do livro *Histórias da Avozinha*, trazem novas perspectivas ao livro para infância, contaminando suas páginas de entretenimento, autoapropriação artística (com a combinação de linguagens da ilustração e caricatura), hibridização de técnicas e abertura de significados. É, dessa maneira, um ilustrador com uma produção capaz de sustentar novas abordagens acadêmicas em torno das especificidades de seu design gráfico.

Por fim, em confirmação à hipótese inicial de que essas obras literárias estariam legitimando as ideologias sustentadoras do ensino da arte-educação e do desenho na *Virada Industrial* ao mesmo tempo em que delas tomaram distância, ao exercitar o olhar de crianças, jovens e até de adultos para novas formas de percepção da ilustração, vemos o quanto as duas proposições coexistiram nesse período, sendo a primeira a de maior influência. Apesar das transformações pelas quais atravessou o livro e a industrialização do setor gráfico-editorial brasileiro, seria arriscado afirmar, em pleno século XXI se, no aspecto do design, traços desse ideário do desenho foram realmente superados. Eis um tema para novas incursões. O percurso

de leitura deste artigo se encerra aqui, à espera de contribuir para a memória e o conhecimento do design gráfico brasileiro.

Referências

ALBUQUERQUE, André Luis de Castro; DUQUE, Adauto Neto Fonseca et al. A pintura em foco: o neoclassicismo em uma abordagem historiográfica. **Revista homem, espaço e tempo**, Centro de Ciências Humanas da Universidade Estadual Vale do Acaraú/UVA, ano II, n. 1, p.1-12, março 2008. Disponível em: http://www.uvanet.br/rhet/index.php/rhet/article/view/34/22. Acesso em 10 de fev. 2019.

ALMEIDA, Presciliana Duarte de. **Páginas infantis**. 2. ed. São Paulo: Typographia Brazil de Rothichild & Co., 1910.

ALMEIDA, Júlia Lopes de; VIEIRA, Adelina Lopes. **Contos infantis**. 17. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Paulo de Azevedo & Cia., 1927.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ABREU, Márcia. Duzentos anos: os primeiros livros brasileiros. In*:* **Impresso no Brasil** – Dois séculos de livros brasileiros. Organização de Aníbal Bragança e Márcia Abreu. São Paulo: Editora Unesp, 2010.Cap. II, p. 41-66.

BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o desenho**: educadores, política e história. São Paulo: Cortez, 2015.

____. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

____. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.

CAMARGO, Mário de (Org.). **Gráfica**: arte e indústria no Brasil – 180 anos de história. 2. ed.

São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **A adaptação literária para crianças e jovens***: Robinson Crusoé no Brasil*. 2006. vol. 1. 539f. Tese (Doutorado em Letras) — Pós-Graduação em Letras da PUCRS, Porto Alegre, 2006.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. **Uma revolução gráfica**: Julião Machado e as Revistas Ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016.

FURNARI, Eva. **A literatura infantil no século XXI**. Palestra. São Paulo: Auditório da Biblioteca Villa Lobos, 2018.

JANSEN, Carlos. **Robinson Crusoé** (Adaptação). Rio de Janeiro: Laemmert & co, 1884. In: Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/simple-search?query=robinson+cruso%C3%A9&search=Buscar. Acesso em 5 de fev. 2019.

LEÃO, Andréa Borges. Publicar contos de fadas na Velha República: um compromisso com a nação. **Revista ECA**, XII, p. 15-22, 2007.

LINDEN, Sophie Van der Linden. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MACHADO, Ubiratan. **A capa do livro brasileiro 1820-1950**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (org.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PIMENTEL, Figueiredo. **Contos da Carochinha**. 18. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1945.

_____. **Histórias da Avozinha**. Rio de Janeiro: Quaresma, 1926.

SILVA, Natália Cristina Rezende da; SOBRAL, Camila Campoi. O Anno que passa: a parceria entre Brasil e Portugal pela pena de dois artistas. In: **Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio**: saberes e práticas científicas, 2014.

SOUSA, Suzana Palermo de. **A biblioteca infantil de Figueiredo Pimentel**: tradução e adaptação de narrativas populares na segunda metade do século XIX. 2017. 91f. Monografia (Estudos da Linguagem) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2017.

TAVARES, Paula. O desenho como ferramenta universal**.** O contributo do processo do desenho na metodologia projectual. **Tékhne**, Revista de Estudos Politécnicos, Portugal, Barcelos, n. 12, dez. 2009.

TRINCHÃO, Gláucia. O conhecimento em desenho das escolas primárias imperiais brasileiras: o livro de desenho de Abílio César Borges. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 23, p. 125-147, set/dez 2007. Disponível em: http//fae.ufpel.edu.br/asphe. Acesso em: 15 de março 2019.

ZEEGEN, Lawrence. **Fundamentos da ilustração**. Tradução de Mariana Bandarra. Porto Alegre: Bookman, 2009.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.