

Estado da publicação: O preprint foi publicado em outro meio.

DOI do preprint publicado: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251102>

Diálogos interartísticos e as marcas do surrealismo nos livros nacionais de literatura contemporânea para crianças e jovens

Flávia Maria Reis de Macedo

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251102>

Submetido em: 2025-09-09

Postado em: 2025-09-09 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202527e20251102

Dossiê

Diálogos interartísticos e as marcas do surrealismo nos livros nacionais de literatura contemporânea para crianças e jovens

Interartistic dialogues and the marks of surrealism in national books of contemporary literature for children and young people

Flávia Maria Reis de Macedo

Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0002-8297-9755>

RESUMO: Este artigo propõe uma análise comparativa dos diálogos interartísticos em obras selecionadas de literatura para crianças e jovens onde se contam a presença de elementos do surrealismo. Pretende-se instaurar reflexões sobre os diálogos entre palavras e imagens que estruturam as obras *Tempo de voo* (2016), de Bartolomeu de Campos Queirós e ilustrações de Alfonso Ruano; *Lá dentro tem coisa* (2019), de Adriana Falcão e Lole; e *As coisas de que não me lembro, sou* (2022), ilustrado por Raquel Matsushita, escrito por Jacques Fux. Os três livros apresentam narrativas que constroem experiências literárias que rejeitam o realismo linear em favor de prosa poética espontânea, de fluxo de pensamentos, escrita automática e de movimentos oníricos, que levaram seus ilustradores a produzirem narrativas visuais surreais com referências diretas a pintores do movimento. A análise, desenvolvida a partir da escolha de duas ilustrações representativas em cada livro, busca demonstrar como esses livros operam dentro de uma lógica surrealista reformulada, apropriada ao público jovem, e como a articulação entre texto e imagem potencializa a experiência estética, filosófica e simbólica da leitura.

Palavras-chave: literatura comparada; diálogos interartísticos; literatura infantil/juvenil brasileira; surrealismo.

ABSTRACT: This article proposes a comparative analysis of interartistic dialogues in selected works of literature for children and young people that contain elements of surrealism. The aim is to foster reflections on the dialogues between words and images that structure the works *Tempo de voo* (2016), by Bartolomeu de Campos Queirós and illustrated by Alfonso Ruano; *Lá dentro tem coisa* (2019), by Adriana Falcão and Lole; and *As coisas de que não me lembro, sou* (2022), illustrated by Raquel Matsushita, written by Jacques Fux. The three books present narratives that construct literary experiences that reject linear realism in favor of spontaneous poetic prose, a flow of thoughts, automatic writing, and dreamlike movements, which led their illustrators to produce surreal visual narratives with direct references to painters of the movement. The analysis, developed based on the selection of two representative illustrations in each book, seeks to demonstrate how these books operate within a reformulated surrealist logic, appropriate

for young audiences, and how the articulation between text and image enhances the aesthetic, philosophical and symbolic experience of reading.

Keywords: comparative literature; interartistic dialogues; Brazilian children's/young adult literature; surrealism.

Livros: galeria das artes

Os trabalhos de literatura contemporânea, em especial os livros destinados às crianças e jovens, podem carregar, na composição genética das ilustrações, marcas explícitas de movimentos artísticos existentes na História da Arte. Por apresentarem em seus conteúdos características híbridas, esses livros propiciam aos leitores a possibilidade de cruzar as fronteiras de distintas linguagens, fato que desafia a percepção ao se depararem com mais de um tipo de texto: o verbal (literário) e o visual (ilustrações).

Nesses “artefatos artísticos” que fundem diferentes expressões de linguagens no mesmo suporte (Ramos, 2023, p. 18), a criatividade é desafiada, com a incorporação de técnicas e processos trazidos de outras artes, colocando, quase sempre, o ilustrador em posição autoral junto do escritor. Assim, a literatura para crianças e jovens, ao assumir seu papel com leitores em formação, invoca não apenas as dimensões lúdicas que perpassam o imaginário e a imaginação infantil e juvenil, mas também dimensões estéticas e artísticas. Ou seja: os livros dessa natureza acabam se tornando verdadeiras galerias e/ou museus a serem visitados.

Os livros ilustrados viajam desde a fase inaugural, nos tempos dos *Manuscritos de Heracles*, no século III, até *Orbis Pictus*, de Comenius, no século XVII (Pardiñas; Vásquez, 2011, p. 43). Depois, avançam até os antigos ateliês vienenses, quando se inicia a comunicação com movimentos artísticos, com a publicação de *Die Nibelungen [A numeração]* (1909), de Carl Otto Czeschka, que contém ilustrações compostas no estilo Art Nouveau, de Gustavo Klimt; indo até o livro *Die Scheuche, Ein Marchen [Espantalho, um conto]* (1925), em que aparecem a ilustração colhida das fontes do dadaísmo, predecessor do surrealismo (Linden, 2006, p. 27).

No Brasil, os caminhos que levaram à concepção da ideia para publicações que enlaçassem literatura e outras artes, em especial as artes pictóricas, surgiram nas décadas de 1970 e 1980, com o crescimento da literatura infantil e juvenil. O aumento da potência mercadológica editorial acabou por distribuir grande quantidade de livros impressos, fazendo com que chegasse com pouco capricho e frágil apresentação aos jovens (Ferreira, 2009, p. 101-102). No entanto, algumas editoras, preocupadas com os materiais endereçados às crianças e jovens, passaram a se dedicar ao processo de editoração de livros de artes direcionadas a este público. Essas Casas trouxeram as artes plásticas para a composição visual dos livros, com publicações de *Petit Bleu et Petit Jaune [Pequeno Azul e Pequeno Amarelo]*, de Leo Leoni (França, 1970), bem como *As*

Aventures d'une petite bulle rouge [*As Aventuras de uma pequena bola vermelha*], obra de Iela Mari (França, 1968). Daí em diante, obras com a proposta de oferecer diálogos interartísticos, unindo literatura e outras artes, passaram a ser consideradas aqui no país (Reis de Macedo, 2018, p. 19-21).

Na atualidade, a produção editorial das obras direcionadas às crianças e jovens está cada vez mais cuidadosa e diferenciada, com designer gráfico, ilustrações e qualidade de impressão do papel, renovando o livro de literatura infantil/juvenil enquanto objeto artístico, no qual o leitor, além de entrar em contato com o texto literário, poderá fazer uma visita a verdadeiros acervos artísticos, passando, entre outros estilos, pelo cubismo, impressionismo, fauvismo, dadaísmo, surrealismo. Essas concepções de trabalhos editoriais apurados, cujas ilustrações recebem tratamento e qualidade artística diferenciados, feitos por pintores, fotógrafos, designers ou artistas plásticos, auxiliam a capacidade de observação e análise, podem criar memórias visuais e ampliam o significado lúdico, simbólico e até imersivo no livro ilustrado (Gregorin Filho, 2009, p. 55-56).

No âmbito desses estudos, considerando-se as reflexões sobre 100 anos de surrealismo, destacaremos algumas obras de literatura para crianças e jovens leitores que bebem nas fontes desse movimento artístico em que colocamos luzes. São eles: *Tempo de voo*, de Bartolomeu de Campos Queiróz, com ilustrações de Alfonso Ruano, (re)publicado pela Global em 2016 e 2020; *Lá dentro tem coisa*, de Adriana Falcão, ilustrações de Lole, publicada pela Editora Salamandra, em 2019 e *As coisas de que não me lembro, sou*, escrito por Jacques Fux, com ilustrações de Raquel Matsushita, publicado pela Editora Aletria, em 2022. Esses trabalhos possuem projetos de arte visual com referências diretas nas artes surrealistas, produzidas por artistas de projeção no mercado editorial, com expressiva relevância artística em termos de crítica e recepção.

Antes, é importante salientar que existem diversos livros voltados para crianças e jovens que contém em sua produção a intenção mercadológica de veicular informações acerca do mundo das escolas das artes plásticas, em caráter pedagógico e didático. Acreditamos que não são estes os casos que aqui trazemos. O critério de escolha das obras ora analisadas se deu porque acreditamos que elas investiram na criação literária e, por meio de suas composições textuais, geraram em seus ilustradores as pontes dialógicas para que estes criassem seus textos visuais surrealistas, superando qualquer intencionalidade de intenção pedagógica. Por isso, optamos por analisar duas ilustrações mais representativas de cada livro, a fim de analisar essa construção dialógica.

Nós, pesquisadores de literatura, instrumentalizados pela Literatura Comparada, buscaremos estabelecer redes de relações entre literaturas, culturas, discursos e linguagens (Carvalho, 2001, p. 1) da literatura infantil e juvenil com, neste caso - o surrealismo, não como críticos de História da Arte, mas como pesquisadores interessados em trazer para o estudo do livro infantil e juvenil os subsídios possíveis para entender as visualidades constantes na materialidade desses livros.

Buscamos acesso ao que significou o surrealismo nos aportes teóricos de Walter Benjamin, Theodore Adorno, Maurice Nadeau e outros estudiosos, e procuramos fazer as leituras dos livros de literatura infantil e juvenil, acreditando que os textos contêm direta ou indiretamente essas marcas. A análise desses diálogos interartísticos com a verificação de seus efeitos, considerando a literatura voltada para crianças e jovens um organismo vivo capaz de dar à arte literária uma outra forma de caráter experimental.

Imagem, ilustração, texto ou narrativa visual

Utilizando-se a terminologia semiótica, é possível dizer que os livros ilustrados comunicam por meio de dois conjuntos distintos de signos – o icônico (as ilustrações) e o convencional (palavras do texto). Desse modo, de acordo com Nikolajeva (2011, p. 13-14), o caráter de destaque do livro como objeto artístico, baseia-se em combinar dois níveis de comunicação: visual e verbal.

O mundo da imagem tem diversos domínios: as imagens da mente, chamadas de *representações mentais* – sempre livres para projetar, fantasiar, imaginar formas e configurações extracorpóreas; assumem a construção de metáforas, palavras descritivas – chamadas de *imagens verbais* – e as projeções e espelhamentos que geram as imagens ópticas. Há ainda as imagens que apreendemos no mundo que enxergamos, chamadas de *representações visuais* (Santaella, 2012, p. 16), estas podendo ser inscritas manualmente sobre uma superfície, como as páginas de um livro. Imagens são, portanto, reproduções, imitações, objetos, cenas e a capacidade de sua reprodução foi essencial para a consolidação do saber e o surgimento de novas linguagens, como, por exemplo, a ilustração.

Ilustração, por sua vez, é o nome dado às imagens figurativas, abstratas ou não, que acompanham os textos verbais nos livros, favorecendo a capacidade de observação e análise (Camargo, 2007, p. 1). Assim, um de seus principais objetivos é se ligar ao tempo e ao espaço da narrativa verbal literária, além de propiciar o favorecimento

da criação de memórias visuais nos leitores, ampliando o significado lúdico, simbólico, e/ou imersivo, variando em intensidade e assumindo, inclusive, funções conjuntas (Gregorin Filho, 2009, p. 55-56).

Com o avanço dos sistemas audiovisuais, as ilustrações passaram a chamar a atenção à formação de uma nova prática de leitura, pois comportam significações que são concebidas a partir de sua interação com a literatura e com o leitor. Essa constituição, com a sequência de ilustrações no livro, pode ser chamada de “textos visuais” ou “narrativas visuais” (Reis de Macedo, 2022, p. 51).

Nesse sentido, conforme Ferreira, Navas e Silva (2023, p. 37), as imagens no livro ilustrado possuem valor estético e podem construir a memória afetiva no jovem leitor, de modo que, ao trazerem, por exemplo, referências das pinturas, exerce-se a democratização do acesso à literatura em diálogos com diferentes linguagens artísticas. Destarte, o leitor tem acesso pelo suporte (o livro) a uma metonímia de galerias de arte.

Para os presentes estudos, optou-se, então, por eleger duas ilustrações de cada livro, para traçar as reflexões sobre o contato entre textos verbais e visuais, bem como buscar novas possibilidades de reflexões sobre o valor artístico desses livros, em suas materialidades e nas composições dialógicas intertextuais, verificando sua potência e seu valor para a literatura infantil e juvenil.

Breves notas sobre surrealismo

Mais de cem anos se passaram, desde o início da sua elaboração, na França, no início do século XX, período entre as duas guerras mundiais. Sabe-se que André Breton, Phillipe Soupault, Louis Aragon, diretores da revista *Littérature*, órgão do movimento iniciado em 1919, aliados a outros artistas que se lançaram à composição do *Manifesto Surrealista*, registraram a fundação oficial do grupo, em outubro de 1924.

Embora, no princípio, o primeiro Manifesto do surrealismo tratasse essencialmente de questões de ordem poética, hesitando em estender a noção de surrealismo às outras artes, na medida que avançaram os anos, o movimento passou a fornecer novas experiências com diferentes tipos de linguagens artísticas para além da literária, abrangendo também as artes pictóricas, fotográficas, fílmicas, escultóricas (Arbex, 2000, p. 214).

O surrealismo é considerado por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, particularmente de continentes que até então não haviam sido explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma, o avesso do cenário lógico (Nadeau, 2008, p. 46).

Sob a influência da psicanálise de Freud, procedimentos de escrita automática, sem contenção estética e moral, relatos de sonhos e acasos, ultrapassando as esferas de sentido e em contato com a racionalidade moderna, o movimento artístico ganhou um efeito catártico, expandindo o domínio da imaginação dentro do cotidiano da realidade, onde a tensão revolucionária aparece na própria criação artística (Gatti, 2009, p. 80). Apontando, portanto, para horizontes e ideias mágicas e oníricas dentro do cotidiano urbano, com processos de montagens, colagens e multiplicidade de temas que subvertem a lógica da realidade, o surrealismo foi se firmando e se espalhando, visando a questionar o mundo da época, com obras representativas iniciadas pela vanguarda francesa, expandindo para outros países como Alemanha, Espanha, Inglaterra, Bélgica, México, Brasil, Estados Unidos, entre outros.

Walter Benjamin (1892-1940) interpretou o surrealismo sob uma perspectiva política, questionando o mundo entre as duas guerras mundiais, confrontando os principais fatos que marcaram a primeira década do século XX na Europa, período de influência do marxismo e das críticas às ideologias burguesas. Para ele, no surrealismo:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre sono e vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima festa para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido” (Benjamin, 2020, p. 22).

Em Adorno (1903-1969) a prática da arte surrealista abala a própria arte, jogando com os elementos da realidade, sem a obrigação de entender a si mesma, e muito embora, como dissemos, o movimento estivesse ligado à psicanálise freudiana e junguiana, às oitavas do inconsciente e do universo onírico, nivelar a arte surrealista somente a esse contexto seria reduzi-la. Para ele, as composições surrealistas podem ser consideradas, no máximo, análogas ao sonho. Esse movimento artístico opera na lógica da liberdade subjetiva, e deforma o que é antiquado, não podendo ser confundido apenas com uma inspiração psicológica do inconsciente. A arte surrealista produz o inusitado, gera o espanto, o choque, tornando-se estranha diante de si mesma. (Adorno, 2003, p. 136-140).

À época do primeiro manifesto surrealista na Europa, o Brasil estava às voltas com a afirmação do modernismo, cujo marco é celebrado com a Semana de Arte Moderna de 1922, correndo na esteira dos movimentos que precederam o surrealismo, como o cubismo, o expressionismo, o futurismo e o dadaísmo. Segundo o pesquisador Gilberto Teles:

A primeira geração de modernistas, se ouviu falar do surrealismo, não teve disposição, nem necessidade, de estudar e assimilar as suas técnicas e temas, uma porque era exatamente o momento de maior pregação de um movimento que desejavam fosse nacional [...]” (Teles, 2009, p. 41)

Mário e Oswald de Andrade, na literatura, e Tarsila do Amaral, nas artes plásticas, foram absorvendo a passos lentos os sentidos surrealistas, de modo que, somente em 1928, ano de muitas convergências na estética modernista, é que os artistas deram sinais mais concretos do surrealismo, com a publicação de *Macunaíma* (1927-1928), de Mário de Andrade. Escrito com sua aparência caótica e automatismo psíquico, e imaginação sem limites, incorpora o conjunto de inovações das vanguardas do século XX (Teles, 2009, 44).

As obras *Abaporu* (1928), *O ovo* (1928) e *Antropofagia* (1929), de Tarsila, incorporam elementos-chave do surrealismo, como a subversão da lógica racional, a exploração do inconsciente e a construção de mundos oníricos. As figuras distorcidas, os cenários fabulosos e a fusão entre humano, vegetal e animal sugerem uma visão de mundo que rompe com a representação objetiva e se aproxima do imaginário fantástico promovido pelos surrealistas. No entanto, em vez de buscar a psicanálise freudiana como chave interpretativa, Tarsila reelabora esses códigos a partir de mitos, símbolos e paisagens tipicamente brasileiros, criando uma estética original que pode ser compreendida como uma vertente tropical do surrealismo modernista (Pontual, 1969, p. 511).

Maurice Nadeau (1903-1969), ao falar da história do surrealismo, afirma que o surrealismo não morreu e que “o estado de espírito surrealista, melhor dizer, o comportamento surrealista é eterno” (Nadeau, 2008, p. 9). Ao nos depararmos com algumas das obras que aqui apresentaremos, pode-se dizer que esse comportamento surrealista ainda perdura, sendo apresentados, inclusive, às crianças e jovens, afinal as imagens formadas pelo olhar surrealista estão marcadas pela sensação de espontaneidade, automatismo, como uma brincadeira infantil/juvenil que ativa a imaginação, algo que pode justificar sua presença nas produções de livros a este público.

O surrealismo presente na literatura para crianças e jovens

- *Tempo de voo*

FIGURA 1: Capa do Livro *Tempo de voo*, Bartolomeu de Campos Queirós, ilustrações de Alfonso Ruano 2020.



Fonte: Global Editora

Bartolomeu de Campos Queirós escreveu e Alfonso Ruano ilustrou diálogos poéticos entre um homem idoso e um menino, nos quais se tece reflexões sobre a passagem do tempo, mistérios, sonhos, realidade, instaurando uma espécie de tratado sobre a temporalidade e sua relação com as coisas e os seres: “Nós moramos na barriga do tempo. Ela é mesmo vasta. Guarda até onde o olhar alcança e mais o depois da fantasia” (Queirós, 2020, p. 10).

O projeto literário do escritor se efetiva pela busca, por meio da Arte, da completude, do preenchimento de um vazio, provocado pela certeza da finitude (Ferreira, 2021, p. 488) de modo que os protagonistas centrais criam o diálogo colocando a temática do tempo no foco do debate: “- O tempo? Eu nunca vi o tempo - Também não. Ninguém vê o tempo. O tempo não para. Passa ligeiro e ninguém consegue tocá-lo. Ele tem medo de não atender aos nossos pedidos, por isso não nos escuta” (Queirós, 2020, p. 8).

Publicado pela Editora SM em 2009, e depois, republicado pela Global em 2016, entrou na sua terceira edição em 2020. A obra foi recebida com destaque, ganhando prêmios de Melhor Livro para Jovens pela Fundação do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ; prêmio Glória Pondé, da Biblioteca Nacional, e o prêmio Ibero-Americano SM de

Literatura Infantil, além de ter integrado os catálogos da Feira do Livro da Bologna em 2010.

Queirós coloca na voz do narrador idoso a tarefa de descrever um conceito subjetivo, o leitor é convidado a filosofar, sendo apresentado a uma densidade poética dentro da prosa: “- O que é tolerância? – Ah! É gostar das coisas mesmo sabendo que elas não são como eu quero. Aprendi com o tempo” (Queirós, 2020, p. 18).

Assim, a personagem central, que é a figura de idoso, vai traçando questões, como um fio de linha que é puxado, procurando, por reflexões, responder ao garoto: “O tempo comeu nossa manhã – eu disse. – Agora é meio-dia e ele começa a devorar a tarde. Jamais viveremos esta manhã novamente. O tempo só anda para frente” [...] (Queirós, 2020, p. 44).

O artista visual espanhol - Alfonso Ruano (1949), que estudou pintura na Escola de Belas Artes e Madrid, diretor de arte e ilustrador, produz, por meio da memória transtextual, uma narrativa visual de conotação surrealistas, estabelecendo diálogos com o texto verbal de Bartolomeu de Queirós. Olhando para o tema central da trama, elegeu elementos existentes nas artes surrealistas, a fim de traçar a linha temporal com as ilustrações.

Verificamos o emprego iconográfico e simbólico de relógios, carretéis, olhos, novelos de lã, botões, orelhas, frutas, coelhos, copos d’água, nuvens, lemniscata (o símbolo do infinito), engrenagens do relógio, listras horizontais, muitos deles colocados no mesmo plano visual, como elementos de representação nas imagens, para caracterizar não apenas o tempo, mas a memória do protagonista idoso diante de seu interlocutor, o jovem menino, diante do leitor.

FIGURA 2: Alfonso Ruano (2009)



Fonte: QUEIRÓS, Bartolomeu de Campos. *Tempo de voo*, 2020, p. 1-2.

No exemplo da Figura 2, primeira ilustração dentro do livro, percebemos uma comunicação estilística com a obra de Salvador Dalí (1904-1989), e René Magritte (1898-1967). A imagem estabelece diálogos paradoxais com a pintura *A persistência da memória* (1934), arte em que muitas características de Dalí se juntam (Klingsöhr-Leroy, 2004, p. 38). Ambos criam paisagem atmosférica, mas, ao contrário de Dalí, dos relógios moles, e da impressão de que o tempo está derretendo, a ilustração de Ruano, muito embora utilize a temática da memória e o emprego das cores parecidas (azuis, amarelos, tons terrosos, vermelhos), tece uma leitura própria e peculiar: coloca em primeiro plano um horizonte que remete à água azulada, que está no pano de fundo na pintura de Dalí, e projeta relógios em circunferências precisas, apenas alterando os elementos constantes dentro dos círculos temporais, como nuvens, a bússola que lembra o sol, um grande olho, números que saltam de uma circunferência que lembra uma lâmina de microscópio. Ou seja, todas as formas são diferentes dos relógios moles do pintor surrealista Salvador Dalí.

FIGURA 3: Salvador Dalí, *A persistência da memória*, óleo sobre tela, 24,1x 33 cm, Nova York, 1934



Fonte: Klingsöhr-Leroy, 2004, p. 39.

No dicionário de símbolos, o relógio é visto como máquina ligada às ideias do “movimento perpétuo”, mecanismo autômato, podendo ser interpretado como forma mandálica, que marca o tempo em 24 horas (Cirlot, 2005 p. 497). Apesar dessa significação em comum, os indicadores do tempo, tema da ilustração de Ruano, são diferentes se comparados com a pintura de Dalí. No entanto, as duas imagens revelam características do surrealismo: a subversão da lógica e o emprego da surpresa, e imagens que remetem ao onírico.

A leitura semiótica da imagem da Figura 2 revela os “relógios” (ícones) na ilustração, que simbolicamente representam “o tempo” subjetivo, instável e de diversas faces mencionado na narrativa de Queirós:

[...] sua pele me lembrava as águas se o vento dorme: lisa e mansa. Sua mão, cruzada à minha, amarrava um abraço entre o a primavera e o inverno. Respirei o ar inteiro, para depois dar nome ao meu susto. – É o tempo, meu menino é o tempo! (2020, p. 7).

O “olho”, constante na Figura 2, órgão de percepção visual, é também símbolo universal da percepção intelectual. A abertura do olho é um rito de abertura ao conhecimento, de iniciação, é o olho do mundo (Chevalier; Gheerbrant, 2008, p. 653-654). Está representado na ilustração para simbolizar o “olho” daqueles que observam e percebem a passagem do tempo. Alfonso Ruano também estabelece clara referência com a pintura *O falso espelho* (1929), de René Magritte, captando a ideia de um olho hiperbólico e icônico, tirando-o da realidade para revelar, na sua íris, uma formação de nuvens que simulam o movimento. O céu, onde se pode voar, está dentro desse olho. Ruano também emprega o olho solto no céu, como um dirigível, que assiste, ao passar, os relógios do tempo. Essa construção é diferente de Magritte, cujo foco está no olho alocado no que poderia ser um rosto, com nuvens brancas passando por trás do buraco negro da pupila, além de deixar o contorno, a pálpebra e a marca d’água em tons terrosos.

FIGURA 4: René Magritte, *O falso espelho*, óleo sobre tela, 54 x 80 cm, NY, MOMA, 1929.



Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78938?installation_image_index=3>. Consulta: 19 jun. 2025.

As outras ilustrações de *Tempo de voo*, para além de Dalí e Magritte, também trazem referências iconográficas às pinturas surrealistas de Joan Miró (1893-1983). É o que acontece, por exemplo, com a ilustração da página 31 do livro:

FIGURA 5: Alfonso Ruano (2009)



Fonte: QUEIRÓS, Bartolomeu de Campos. *Tempo de voo*, 2020, p. 31.

Vemos uma imagem dividida em duas partes: em primeiro plano, sobre a perspectiva de um terreno alaranjado, preenchido com um inventário de itens simbólicos, como latas de tintas, jarros, lápis, pincéis, folhas de papel, pedras, o número 8 em pedaços, o número 8 pela metade, o mesmo número inteiro, deitado, como uma lemniscata. À esquerda, uma cabeça de um pequeno elefante alado, que pode nos remeter ao termo

“memória de elefante”, e mais um outro infinito sobre a cabeça do animal. No segundo plano, em azul, vemos uma forma arredondada (aludida na capa do livro) na tela, e sobre ela, balões em branco, como das histórias em quadrinhos, além de mais um símbolo do infinito também centralizado.

Chama a atenção a recorrência ao número oito (8) e as variações de sua forma. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 651-652), o oito é, universalmente, um número sacralizado na história da humanidade, símbolo matemático do infinito, do equilíbrio cósmico, das direções cardeais, das rosas dos ventos, inserido na ilustração posta em diálogos com a narrativa verbal: “[...] e se um dia a professora me perguntar o que é o tempo? – Você escreve o oito deitado. Ela vai entender. O que é o oito deitado? É o infinito....” (Queirós, 2020, p. 30).

A ilustração parece remeter às obras *A fazenda dos anos* (1921-1922) e *A caçada da paisagem catalã* (1923-1924), de Joan Miró, que marcam a transformação de artista do Cubismo para um mergulho no inconsciente criativo que desemboca no Surrealismo, onde o artista expõe um inventário do mundo catalão, com elementos triviais, inicialmente, com muitos itens detalhados numa paisagem externa, proclamando sua imaginação, como na Figura 6.

FIGURA 6: Joan Miró: *A fazenda dos anos*, óleo sobre tela 132 x 147 cm, Galeria Nacional de Arte 1921-1922.



Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/joan-miro>>. Consulta em 20 jun. 2025.

A isso se seguiu o abandono da representação figurativa da paisagem, passando a uma paisagem abstrata, mental, espontânea e inconsciente, com emprego de formas geométricas e simbólicas, esquemas soltos, que também se ligam por linhas, num plano dividido em dois: amarelo e laranja, com traços de automatismo técnico, como vemos na Figura 7:

FIGURA 7: Joan Miró: *A caçada da paisagem catalã*, óleo sobre tela, 64,8 x 100,3 cm, Museu de Arte Moderna, Surrealismo, Pintura automática, 1923-1924.



Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/joan-miro>>. Consulta em 20 jun. 2025.

Desse modo, “diante da perplexidade da passagem do tempo, as quais povoam a consciência humana criadora” (Ferreira, 2021, p. 493), podemos perceber que os diálogos entre o texto verbal de Bartolomeu de Campos Queirós e o texto visual de Alfonso Ruano estabelecem um conjunto de inovações, quer pela literatura que confronta a velhice com a infância, falando sobre o que é o tempo, quer pelas ilustrações que oferecem uma criativa releitura de pinturas do surrealismo, transgredindo fronteiras entre linguagens e proporcionando ao leitor a visita desse universo insólito, filosófico, onírico.

- *Lá dentro tem coisa*

FIGURA 8: Capa do livro *Lá dentro tem coisa*, de Adriana Falcão e Lole, 2019.



Fonte: Editora Salamandra – Moderna.

A artista plástica brasileira Alessandra Lemos – que assina como Lole e possui o estilo pautado no universo surrealista, foi chamada para o projeto *Lá dentro tem coisa*, escrito por Adriana Falcão, publicado pela Editora Salamandra, em 2020. O livro recebeu o prêmio Sylvia Orthof, da Biblioteca Nacional no mesmo ano, como melhor livro brasileiro de literatura infantil, além do selo de “altamente recomendável” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLJ em 2020. A obra foi finalista no Prêmio Jabuti 2021, vencedor na categoria de “autor” no *International Board on Books for Young People* – o IBBY, na Suíça em 2022.

Sua produção visual é marcada por uma combinação de técnica e imaginação, composições que exploram paletas cromáticas, com um traço fino, delineando as figuras. As imagens parecem ambíguas, características de um estilo que dialoga com o surrealismo de Salvador Dalí e René Magritte, embora também tenhamos detectado referências a Maurits Corneli Escher (1898-1972). As ilustrações revelam elementos de flutuação, desproporção e justaposição, sempre adaptadas ao universo emocional da infância, quer pelas cores, quer pelos elementos como bonecas, pássaros, balões de aniversário, pipa, cones, flores, casinhas, arco-íris. Cenas que flutuam entre a realidade e a fantasia, não como opostos, mas como camadas de uma mesma experiência subjetiva, com marcas de espontaneidade, pouco usuais.

Em *Lá dentro tem coisa*, as ilustrações foram produzidas em diálogo com o texto literário de Adriana Falcão, escrito em terceira pessoa, que traz como protagonista uma menina que se sente desencaixada da sociedade. Segundo ela: “Diferente. Esquisita. Meio Torta. Desajeitada. Inadequada. Como se os outros fossem do jeito certo e ela fosse do jeito errado” (Falcão, 2020, p. 8), tais menções da narrativa verbal, descrevem características do surrealismo. No dia do seu aniversário, ela recebe de presente dos pais uma autorização para sair sozinha, pela primeira vez, em algum lugar próximo de casa. Diante dessa concessão, sua realidade flerta com fantasias, inseguranças, medos, ansiedade e expectativas, em relação à “liberdade” conquistada, de modo que, durante uma jornada ficcional de casa até a livraria (local aonde decide ir sozinha), ela se defronta com um universo onírico produzido pelos seus pensamentos intrusivos como medo e ansiedade, uma guerra de autorreflexões:

“Eu não devia ter vindo.”
“Eu não gosto de andar sozinha.”
“Eu quero voltar para casa.”
“Eu quero a minha mãe!”
“Eu quero o meu pai!”

“Eu quero o meu quartinho, a minha caminha, o meu travesseirinho.”
“Um sorvete também ia bem.”
“Que calor.”
“Esse calor vem de dentro ou vem de fora?”
“Vem de dentro.”
“Aqui dentro tá tudo quente.”
“De nervos”. (2019, p. 42).

Tempo e espaço parecem se confundir e ficam indeterminados pela narrativa. O próprio narrador onisciente comenta: “Lugar. Tempo. Livraria. Futuro. Tempos e espaços se misturando, que doideira” (Falcão, 2019, p. 35); e como ele mesmo cita o espaço - entre a casa da Menina e a livraria, a narrativa explicita ao leitor que “a história é o caminho” (2019, p. 25), revelando ainda que a protagonista traça toda uma “rota imaginária”, encontrando inquietações, comentários aleatórios, desabafos espontâneos, que conversam com um universo do estranho, do fantástico, próprio do estilo que remete ao surrealismo.

Trata-se de um quebra-cabeças de ideias diversas, que se bifurcam em perguntas, personagens enigmáticas, faz lembrar *Alice*, de Lewis Carroll. A Menina se depara com um porteiro, diante de uma porta-passagem (p. 26-27); um labirinto, com pessoas pensativas, de todas as idades, indo e vindo (p. 33); um irmão gêmeo que não é gêmeo, que procura alguém que o complete (p. 41); uma rosa-flor vermelha, que insiste em seguir o caminho com a Menina: “minha vida era ficar parada aqui, e, se eu for com você, minha vida vai ser ir com você. [...] pelo tempo que eu tenho” (2019, p. 43-45).

As imagens produzidas por Lole, diante do texto verbal literário, não apenas ilustram, mas expandem simbolicamente esse mundo interior avançando quase sempre nas duplas: vemos rostos cortados, nuvens, labirintos, curvas no caminho, sombras e outras figuras surreais. Texto e imagem trabalham juntos para construir a narrativa, mas cada um traz informações diferentes. De um lado, o texto sugere o medo, a expectativa e o universo interior da menina; a imagem concretiza esse universo de maneira fantástica; o texto revela muitas questões e incertezas, enquanto as imagens acrescentam ainda mais subjetividade e ambiguidade: os espaços são oníricos, simbólicos e preenchem em diversos momentos toda a página do livro, não apenas “mostram” o que é dito, mas inventam visualmente o que não está dito.

FIGURAS 9 e 10: Integração dos diálogos entre texto verbal e visual.



Fonte: *Lá dentro tem coisa*, de Adriana Falcão e Lole, 2020, p. 33 e 45.

Nas imagens anteriores, revelamos como se dá a integração verbal e visual, chamando atenção para as ilustrações que tomam conta das duplas, com o domínio das cores e formas, assumindo a verticalidade projetada pelo designer gráfico do livro. Esses exemplos nos remetem ao trabalho do holandês M. C. Escher (1898-1972), artista gráfico que possui uma vasta produção artística desde o começo do século XX, que, muito embora não tenha participado diretamente de nenhum movimento artístico, foi, em parte, influenciado pelo surrealismo, no que se destacam suas explorações a espaços impossíveis, ilusões de ótica, e representações geométricas, uma atmosfera do absurdo e do contrassenso (Silva, 2023, p. 84). Na na figura 12, por exemplo, as nuvens tão recorrentes em Magritte, também estão presentes na arte de Escher e também na de Lole.

FIGURAS 11 e 12: Maurits Corneli Escher, *Torre de Babel* 1(928) e *Rind*, litografias (1955)



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/maurits-cornelis-escher/all-works#!#filterName:Style_surrealism,resultType:masonry>. Consulta em 20 jun. 2025.

Lole utiliza referências de Escher, com o emprego da profundidade, das camadas da visualidade em diferentes planos (como na Figura 11), da geometria no espaço, dos recortes e das tiras que compõem a face da Menina de *Lá dentro tem coisa*.

Enxergamos, assim, no livro de Adriana Falcão, com ilustrações de Lole, um exemplo paradigmático da interação entre texto verbal e imagem em livros ilustrados contemporâneos que dialogam também com as fontes surrealistas. Observa-se que o texto verbal revela organicidade nas conexões do pensamento livre no percurso interior da protagonista, ao passo que as ilustrações de Lole exercem a função aditiva, complementar à narrativa. As imagens recriam um espaço onírico e simbólico, povoado por elementos fantásticos que ampliam e aprofundam a dimensão psicológica do texto, revelando emoções e sensações implícitas. Essa complementaridade evidencia um diálogo entre o texto e a imagem em que ambas as linguagens contribuem com informações distintas para a construção do significado.

- *As coisas de que não me lembro, sou*

FIGURA 13: Capa de *As coisas de que não me lembro, sou*, de Jacques Fux e Raquel Matsushita, 2022.



Fonte: Editora Aletria

O livro *As coisas de que não me lembro, sou*, publicado em 2022, pela editora Aletria, foi contemplado com um selo de “altamente recomendável” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ, ficando entre os cinco finalistas no Prêmio Jabuti 2023. O livro recebeu ilustrações de Raquel Matsushita, que, ao ter contato com o texto com marcas explícitas de um narrador confessional e fluxo narrativo que remete a ao ambiente da psicanálise freudiana, produziu ilustrações como representações imagéticas ancoradas nas fontes da arte pictórica surrealista.

Raquel produziu vinte ilustrações, como representações livres com referências diretas às pinturas de Meret Oppenheim: *Mesa com pé de pássaro* (1939), que compõe a capa do livro; Joan Miró, *Nascimento do mundo* (1925), Tarsila do Amaral, *Urutu* (1928); Paul Klee, *Irmãos* (1930); René Magritte, *Decalcomania* (1066); Frida Khalo, *Meus avós, meus pais e eu* (1936); Man Ray, *Os amantes* (1936); Maria Martins, *O impossível* (1945); Leonora Carrington, *O último peixe* (1974); Ismael Nery, *Eternidade* (1931); Dorothea Tanning, *Maternidade* (1947); Kay Sage, *A resposta é não* (1958); Marc Chagall, *Amantes rosa* (1916); Luis Buñuel, *um cão andaluz* (1929); Remédios Varo, *O fazendeiro* (1958); Max Ernst, *Os homens não sabem nada* (1923); Pablo Picasso, *Garota em frente ao espelho* (1932); Cícero Dias, *Sem título* (1920);

Gertrude Abercrombie, *Levitação (1953)*; Salvador Dalí, *A persistência da memória (1931)*.

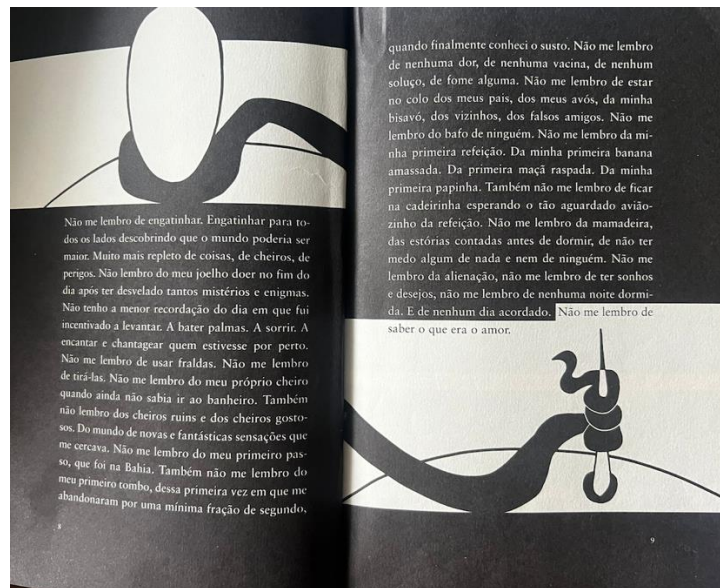
O autor Jacques Fux desenvolve a narrativa, em primeira pessoa, em modo autobiográfico, escrito em pouco tempo, revelando grau de automatismo técnico, com fluxo de consciência, pensamento livre e expressividade espontânea, que se aproxima das escritas surrealistas. Optou pelo gênero memorialista, na intenção de expor as “deslembanças” e as lembranças do passado e das coisas ausentes, estruturando o livro em três partes: “Tudo que lembro de não me lembrar”, “Tudo que lembro de não compreender”, “Tudo o que me tornei em função de não me lembrar”.

Para o *Dicionário de Filosofia*, memória é constituída por duas condições diversas: a conservação e persistência de conhecimentos passados, que não estão mais à vista, bem como a possibilidade de evocar, quando necessário, o conhecimento havido e de torná-lo presente e atual, como é o caso da recordação (Abbagnano, 2007, p. 657-658). Em outras palavras, memória nada mais é do que a tradução total ou parcial de material psíquico, de modo que, quando esse material não é traduzido migra para o inconsciente (Quintella; Carvalho da Silva, 2014, p. 69). E é a partir de suas deslembanças que o narrador inicia: “Eu não me lembro do dia em que nasci. Nem do dia em que fui concebido. Não me lembro de ter crescido, nem de ter habitado aquele lugar quentinho e confortável durante nove meses...” (Fux, 2022, p. 6).

Na figura a seguir, há uma imagem de parte do texto verbal e visual, onde notamos, com exceção da capa amarela, o emprego do preto e do branco em todas as páginas do livro, que, ao ser impresso em papel pólen *bold* 90 g, adquiriu uma tonalidade levemente amarelada. O cromatismo preto e branco traça uma referência simbólica à luz e sombra. Assim, pode-se afirmar que “a luz é relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução” e a sombra, que se opõe à luz, “a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes” (Chevalier; Gheerbrant, 2008, p. 567; 842).

As antíteses claro e escuro, luz e sombra, preto e branco são aplicadas sobre o texto verbal e visual em toda extensão do livro, com alternâncias dos três capítulos, nos quais o verbal é colocado à sombra, conforme a Figura 14:

FIGURA 14: Integração texto verbal e texto visual com referências à obra *Urutu*, de Tarsila do Amaral.



Fonte: *As coisas de que não me lembro, sou*. Jacques Fux e Raquel Matsushita. 2022, p. 8-9.

O exemplo das ilustrações de Raquel Matsushita faz referência livre e direta à pintura surrealista *Urutu*, de 1928, produzido pela brasileira Tarsila do Amaral. Também conhecida como *O ovo*, a imagem dialoga com o texto literário explícito da fase inicial da experiência da infância do narrador:

Não me lembro de engatinhar. Engatinhar para todos os lados descobrindo que o mundo poderia ser maior. Muito mais repleto de coisas, de cheiros, de perigos. Não lembro do meu joelho doer no fim do dia após ser desvelado tantos mistérios e enigmas. Não tenho a menor recordação do dia que fui incentivado a levantar. A bater palmas. A sorrir. A encantar e chantagear quem estivesse por perto de tirá-las (Fux, 2022, p. 8).

Raquel Matsushita, neste caso, ao se deparar com a leitura textual que trata dessa fase primeva da vida do narrador que não se lembra dos acontecimentos do princípio de sua criação. Além disso, ela aprofunda significado à literatura, amplificando o sentido por meio das imagens, afinal o “ovo” é um símbolo universal que “se explica por si mesmo”, pois é considerado o germe e a partir do qual se desenvolverá a vida e a multiplicidade de seres (Chevalier; Gheerbrant, 2008, p. 672).

FIGURA 15: Tarsila do Amaral, *Urutu*, óleo sobre tela, 60,5 x 72,5 cm, MAM, Rio de Janeiro, 1928.



Disponível em: <<https://mam.rio/programacao/nakoada-urutu-e-a-cobra-grande-verbete/>>. Consulta em: 20 jun. 2025.

Além do símbolo do ovo, verificamos na imagem, uma serpente (*urutu*), vertebrado que encara o psiquismo misterioso, arquétipo da alma humana (Chevalier; Gheerbrant, 2008, p. 814-815). Contam as lendas amazônicas que *urutu* é uma cobra que se move até a superfície da água, afoga e devora pescadores. Em algumas histórias, a cobra é tão grande que se torna responsável por abrir sulcos na terra, permitindo o surgimento de novos grandes rios. Na pintura de Tarsila, a cobra aparece saindo de um ovo que também representa a narrativa da criação do mundo, de modo que o medo e o nascimento estão em movimento de retorno à sua própria infância. O ato de devoração e de abertura de caminhos também estão associados à antropofagia em sua proposta de “digestão” das influências externas e de renovação da arte brasileira¹.

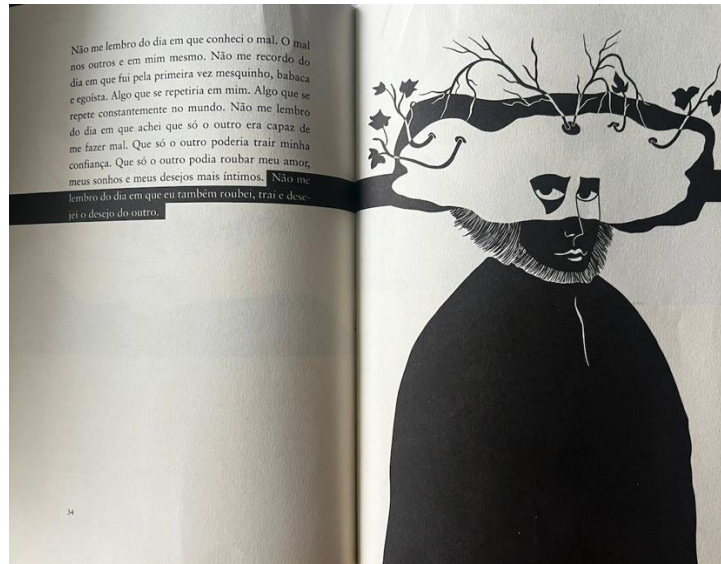
Raquel Matsushita, a seu turno, emprega sua consciência em todos esses símbolos, significantes e significados, em diálogos com o texto verbal de Jacques Fux, propiciando que o leitor do texto verbal e visual trafegue no universo das artes plásticas em sua representação simbólica, literária e artística.

Na segunda parte do livro, segue-se à análise, do trecho em que o narrador que discorre sobre não se lembrar das vezes em praticara o mal, das vezes em que fora mesquinho, egoísta, invejoso, enumerando alguns dos seus próprios defeitos humanos. Ao lado desse trecho, Matsushita traz referência direta à obra *O fazendeiro*, de Remédios

¹ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://mam.rio/programacao/nakoada-urutu-e-a-cobra-grande-verbete/>>. Acesso em 21 jun. 2025.

Varo (1908-1963), artista surrealista espanhola, radicada no México, conforme verificamos na imagem:

FIGURA 16: Texto verbal em diálogos com o texto visual baseado na obra *O fazendeiro*, de Remédios Varo.

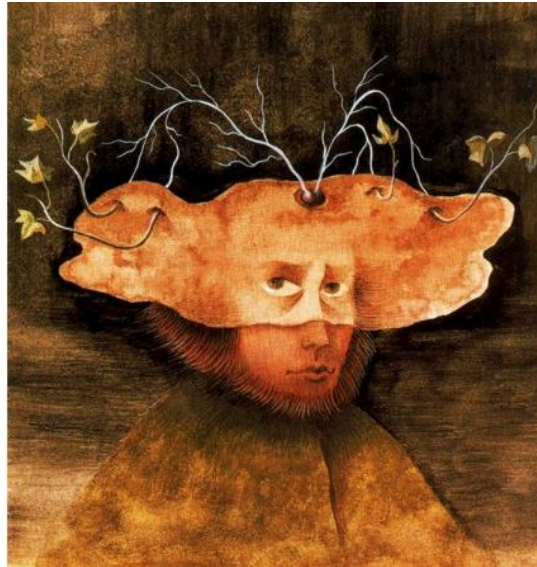


Fonte: *As coisas de que não me lembro, sou*. Jacques Fux e Raquel Matsushita. 2022, p. 34-35.

A imagem traz em primeiro plano uma figura andrógena, envolta com uma capa, que cobre a personagem até o pescoço, possui pelos na região do queixo e laterais do rosto, contornos finos, lábios e nariz delineados, utilizando uma máscara na região dos olhos, onde, do topo da testa, início da cabeça, surgem galhos que subdividem para os dois lados, com folhas saindo das pontas. Os olhos estão bem abertos, como se encarasse o leitor.

Em Matsushita, preto e branco dividem o plano da face da figura humana e trabalha os contornos dos olhos, da face e da boca, a cor da máscara e dos galhos. Já na figura *El labrador*, de Remédios Varo, a paleta de cores possui tons ocre, acobreados e dourados, que se associam ao simbólico da matéria-prima da alquimia. Há uma atmosfera esotérica marcada pelo mistério de uma figura arquetípica, característica da artista: não se trata de uma cena em um lugar específico do mundo físico, mas sim num plano que remete ao interior, ao mental.

FIGURA 17: *O fazendeiro*, Remédios Varo, Guache sobre papel, 17.5 x 16.5 cm, coleção particular, 1958.



Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/remedios-varo/the-labrador-1958>>. Consulta 21 jun. 2025.

O simbolismo da máscara é variável, conforme o tipo: carnavalesca, teatral, mortuária, votivas, de disfarce que preenchem a função social de acordo com a cerimônia: “são cosmogonias representadas que regeneram o tempo e o espaço; elas tentam por esse meio, subtrair o homem e todos os valores dos quais é depositário da degradação [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2008, p. 597). Não é gratuito que Matsushita escolha o simbolismo da máscara para dialogar com o texto de Fux, o qual revela, com emprego de ironia, o que acoberta e disfarça a face do ser humano:

Não me lembro do dia em que conheci o mal. O mal nos outros e em mim mesmo. Não recordo do dia em que fui pela primeira vez mesquinho, babaca e egoísta. Algo que se repetiria em mim. Algo que se repete constantemente no mundo... (Fux, 2022, p. 34).

Jacques Fux escreve em prosa poética, quase ensaística, com marcas do fluxo de consciência. A memória se manifesta em listas, ecos e frases que se interrompem — o que se esquece também escreve o texto, transforma a infância esquecida em matéria de memória incompleta, e assim interroga o que resta do eu.

Considerações Finais

O surrealismo, enquanto movimento artístico e literário surgido na Europa nas primeiras décadas do século XX, buscava acessar os conteúdos do inconsciente, do sonho, do maravilhoso, rompendo com a lógica racional e com os limites da realidade objetiva. Embora tenha se originado em um contexto adulto e político, seus elementos fundamentais — como o estranhamento, a associação livre, o absurdo e o fantástico — dialogam com a sensibilidade das crianças e dos jovens, que sempre estão abertos para o pacto oferecido pelas artes.

As linguagens literárias e visuais constantes nas obras *Tempo de voo* (2016); *Lá dentro tem coisa* (2019) e *As coisas de que não me lembro, sou* (2022) constroem-se a partir do dialogismo: em Bartolomeu Campos de Queirós, há na escrita, o lirismo filosófico: suas frases curtas, muitas vezes sem verbo ou sujeito, traduzindo o indizível à experiência do infantil, o que está “dentro” é o tempo. Já em Adriana Falcão, verifica-se o humor e o *nonsense* como caminhos para revelar sentidos ocultos. A linguagem brinca com duplos sentidos, sugerindo a topografia da casa/mente. Jacques Fux, porém, escreve em prosa poética quase ensaística, com marcas do fluxo de consciência, manifestando listas de memórias, e aquilo que se esquece também escreve o texto.

Embora nenhum dos livros seja explicitamente surrealista nos moldes do movimento artístico (como nos manifestos de André Breton), todos compartilham elementos de uma estética surreal adaptada ao universo da literatura para jovens leitores, o que difere da lógica linear mais difundida, buscando a filosofia, o simbólico, o onírico. No entanto, as ilustrações em narrativas visuais, apresentam o absurdo da lógica: coisas que não deveriam coexistir aparecem juntas, próprias do surrealismo.

Assim, a literatura infantil e juvenil, especialmente na tradição brasileira contemporânea, que carrega em sua bagagem a herança modernista, valoriza as rupturas, o lúdico, com emprego de imagens desconcertantes, produzindo obras que empregam o surrealismo como ferramenta estética e simbólica, propiciando às crianças e jovens novas formas de percepção artísticas do mundo. Esse modo de ver as fronteiras do universo literário, que transita entre o texto verbal e o visual, a ficção fantástica e as imagens que misturam diversos elementos simbólicos, aproxima-se fortemente da lógica do sonho, das metáforas e das imagens poéticas, alguns eixos do surrealismo.

Autores como Bartolomeu de Campos Queirós, Adriana Falcão e Jacques Fux empregaram em suas escritas a espontaneidade, os planos oníricos, as expressões livres de pensamento, sonhos e ideias, associações poéticas que fogem de uma lógica unidimensional, apropriando-se dos conceitos do surrealismo, como uma estratégia crítica e subjetiva, permitindo que o jovem leitor explore temas complexos — o tempo, o envelhecimento, o medo, a identidade ou o desejo, por meio de narrativas simbólicas, alegóricas e poéticas.

No plano das narrativas visuais, os ilustradores Alfonso Ruano, Lole e Raquel Matsushita se valem da tradição de artistas como Salvador Dalí, René Magritte, Joan Miró, M. C. Escher, Tarsila do Amaral, Remédios Varo, para criar cenários visuais que estimulam o pensamento simbólico e o estranhamento poético dos leitores. As imagens, assim como o texto, não explicam: sugerem, evocam, desafiam o leitor a interpretar com liberdade, fato que valoriza a experiência estética e incentiva a formação crítica infantil/juvenil.

A pesquisa concentrou-se, portanto, nos estudos das obras contemporâneas que apresentam narrativas que constroem experiências literárias que rejeitam o realismo linear em favor de prosa poética espontânea, de fluxo de pensamentos, escrita automática e de movimentos oníricos e filosóficos, que levaram seus ilustradores a produzirem narrativas visuais com referências diretas a pintores do movimento surrealista. Com isso, buscamos demonstrar uma reformulação da lógica surrealista existente na atualidade, cada vez mais conectada aos tempos atuais, mesmo tendo sido criada no começo do século XX avançando cem anos adiante. Através da literatura dirigida às crianças e jovens, os leitores podem ter acesso, além do texto literário, à estética visual que abrange territórios do simbólico, do insólito, utilizando o livro como um suporte de distinta experiência artística e de caráter experimental.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor. *Reverendo o Surrealismo*. Notas de Literatura I. Trad. Jorge de Almeida. Duas Cidades: Ed. 34, 2003, p. 135-140.

ARBEX, Márcia. *Palavra de artista ou como decifrar uma obra surrealista*. Belo Horizonte: *CALIGRAMA*, 5:213-228, 2000.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutividade técnica*. Porto Alegre: L&P, 2020.

CAMARGO, Luís. *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil*. Disponível: <https://www2.iel.unicamp.br/webdocs/iel/memoria//Ensaios/poesiainfantilport.htm>. Acesso em 22/junho/2025.

CARVALHAL, Tânia Franco. A tradução literária. *Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, vol. 7, no. 20, 1993.

CHEVELIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

FALCÃO, Adriana. *Lá dentro tem coisa*. Ilustrações de Lole, São Paulo: Salamandra, 2020.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. *Construindo histórias de leitura: A leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma “biblioteca vivida”*. Orientador: João Luis Cardoso Ceccantinni. 2009, 456 f. Tese (Doutorado em Letras). UNESP, 2009.

FERREIRA, Eliane Ap. Galvão Ribeiro. *Tempo e memória em trânsito: reflexões acerca do papel do leitor em Tempo de voo, de Bartolomeu de Campos Queirós*. In: *Imaxes Nenez-valles na LIX*, ed.1. Santiago de Compostela: Edicións Xerais de Galicia S.A., 2019, v.1, p. 458-494.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro, NAVAS, Diana, SILVA, Maurício. *Literatura infantil e juvenil em diálogos com outras artes*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2023.

FUX, Jacques; MATSUSHITA, Raquel. *As coisas de que não me lembro, sou*. Belo Horizonte: Aletria, 2022.

GATTI, Luciano. *Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana*. Arte e Filosofia. Ouro Preto, n. 6, 2009, p. 74-94.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil: Múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.

KLINGSÖHR-LEROY. *Surrealismo*. Tradução: João Bernardo Paiva Boléo. Lisboa: Taschen, 2004.

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

NADEAU, Maurice. *Histórias do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NIKOLAJEVA, Maria. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PARDIÑAS, María de Jesús; VÁSQUEZ, Carmem Franco. *Estratégias de producción artística na construción dos álbums: ilustracións e correntes artísticas do século XX*. In: RECHOU, Blanca-Ana Roig (Org.). *O álbum na literatura infantil e xuvenil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2011. p. 43.

QUEIRÓS, Bartolomeu de Campos. *Tempo de Voo*; ilustrações Alfonso Ruano, 3a. ed. São Paulo: Global Editora, 2020.

QUINTELLA, Carolina Fasano; CARVALHO DA SILVA, Paulo José. A memória e sua plasticidade: uma revisão histórica da noção de memória em Freud. *Memorandum*, n. 26, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014, p. 66-89.

RAMOS, Ana Margarida. *Uma aproximação às relações interartes na Literatura para a infância contemporânea*. In: FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro, NAVAS, Diana, SILVA, Maurício. *Literatura infantil e juvenil em diálogos com outras artes*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2023, pp. 17-34.

REIS DE MACEDO, Flávia Maria. *Criar e Recriar, Viver e Escrever: O encontro de Lygia Bojunga e Tomie Ohtake nos livros de arte para crianças e jovens*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo: 2018.

REIS DE MACEDO, Flávia Maria. *Materialidades, Imaginários e Transcendências: Uma proposta de arqueologia nos Livros de Literatura Infantil e Juvenil em diálogos com outras artes da cultura brasileira*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo: 2022.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SILVA, Maurício. *Literatura Infantil e Artes Plásticas: um diálogo de muitas cores*. In: FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro, NAVAS, Diana, SILVA, Maurício.

Literatura infantil e juvenil em diálogos com outras artes. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2023, pp. 52 -95.

TELES, Gilberto M. O surrealismo na literatura brasileira. *Signótica*, Goiânia, v. 3, n. 1, 2009, p. 37-70.

WINENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Tradução: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

Declaração de conflito de interesse

A autora declara que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Editora-Chefe: Cássia Maria Bezerra do Nascimento

Editor Executivo: Gerson Roberto Neumann

Editores Associados: Adriana Cristina Aguiar Rodrigues
Anderson Bastos Martins
Germana Henriques Pereira

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.