

## O livro de literatura infantil – um complexo objecto semiótico

### 1. Para além das palavras, a ilustração e o livro como um todo

Quando recordo alguns dos momentos em que o meu avô Manuel se decidia a ler-nos histórias, à memória já algo vaga das palavras ata-se o efeito nitidamente presente dos gestos das suas mãos enormes a apontar para a cabeça do Gigante Guliver lá no alto que eu imaginava ser sempre para lá do telhado. Como se estivesse ainda sentado aos seus pés, experimento de novo o fascínio que era olhar desde baixo o seu bigode a subir e a descer como se acompanhasse o movimento perguiçoso da minhoca Alice que, para nosso desespero e alívio, escapava sempre por muito pouco ao bico de um pássaro mau, ou então a forma fascinada como tentava imaginar a razão pela qual os seus olhos ficavam de repente enormes, e com o cabelo todo despenteado metia a cabeça entre os ombros sempre que falava de um tal “lobisomem”...

O conjunto entrecruzado de efeitos visuais, sonoros e de movimento, essa espécie de *encenação* que o meu avô emprestava ao que dizia, misturava-se definitivamente com os sentidos que as palavras tinham para mim e o meu avô fazia de cada história uma outra história.

Nem sempre as histórias nos são contadas assim. Na verdade a ideia que temos é que se uma história é contada é, essencialmente, para ser ouvida e por isso traduz-se em sons.

Isto leva-nos a pensar que, a partir do momento em que as histórias nos são comunicadas pelos livros, o suporte, agora material e mudo das páginas, faz de certo modo calar essa voz particular de quem conta. O texto, até agora (pelo menos) ouvido, passa, a partir deste momento, necessariamente, pela instância mediadora do olhar e os aspectos visuais da organização gráfica e, de uma forma específica da ilustração, aparecem, a par do texto verbal, compartilhando o mesmo suporte, como uma outra linguagem, impondo uma outra sintaxe, outras *encenações*.

Partilhamos, entretanto, com Kenneth Marantz (1999:12) a ideia de que o livro foi, e em certa medida ainda é, dado a perceber a muitos de nós como o templo da palavra. É-o sobretudo, pela forma como desde sempre se “ofereceu” nessa estrutura de folhas presas por uma extremidade como o espaço privilegiado para a materialização sequencial e linear do som e das ideias que as palavras somam e, desse modo, viu-se investido de servir na condição de suporte/embalagem (com capa, contra-capas, e até páginas-guarda!), para conter as manchas do texto escrito, evidenciando, na relação com este, um efeito de clara separação entre o que é o conteúdo e o que representa o contendor.

No entanto, entre os livros de literatura infantil, o universo das suas páginas foi, quase sempre, com diferentes funções e graus de intensidade variável, penetrado pela ilustração enquanto imagem que, nas palavras de Dupont-Escarpit (2000:32), “arroja luz” sobre o texto. E se em muitos livros essa ilustração existe subordinada ao cumprimento da função de decorar, descrevendo ou mimando o que o texto verbal por si só diz de outra maneira, aos poucos, como refere Teresa Duran (2000:28), “(...) los ilustradores se decidieron a asaltar la fortaleza del libro con sus colores y su fantasia, obrando de manera que la imagen pasase de ser ilustrativa a convertirse en tan narrativa como el texto dentro del espacio de las páginas”.

Esta aspiração da imagem em tornar-se também, cada vez mais, protagonista da condução das histórias em certos livros, faz com que nem sempre sejam só as palavras a guiarem-nos numa leitura cómoda e linear desde a esquerda à direita e as histórias narradas possam sugerir, por vezes, percursos múltiplos de leitura. Na verdade, em muitas dessas obras, o texto verbal surge com frequência associado ao texto visual e, em certos casos, a particular relação de diálogo e interaccionismo sógnico que mantêm configura a necessidade de termos que recorrer tanto ao que dizem as palavras como ao que dizem as ilustrações no sentido de concretizar o significado do que nos é contado. (Sipe, 1998; Nikolajeva & Scott, 2000; Colomer, 2002; García Padrino, 2004)

Este procedimento, recuperando o princípio defendido por Iuri Lotman (1975:37-38), segundo o qual, num sistema semiótico adequadamente construído, não pode haver complexidade supérflua ou não justificada, contribui para que a relação de solidariedade semiótica entre o icónico e o verbal origine um novo objecto sógnico só passível de leitura se tivermos em conta a natureza híbrida dos códigos que o estruturam colocando assim no centro da leitura o emergir do livro impresso e ilustrado de literatura infantil como um complexo objecto semiótico.

As possibilidades de combinação que a presença do escrito e do visual oferece à concepção/recepção deste “objecto-livro” contribui, deste modo, para uma outra natureza da obra<sup>28</sup> que parece mergulhar raízes na ideia de que a singularidade artística que caracteriza o objecto de que falamos não parece esgotar-se na aproximação de ideias e palavras que as linhas

---

<sup>28</sup> Ao referir-se a propósito das funções da imagem na sua utilização na prosa, Gil Maia (2003a) chama-nos a atenção para o facto de que “(...) a função de transformação, aquela que recodifica, na sua própria linguagem, a informação presente no texto escrito, e eventualmente alguma que lá não está, (...) trouxe ao livro de literatura para a infância uma mais-valia estrutural, fazendo com que a obra ganhe uma outra natureza, não mais perpetuando a anexação de dois textos, onde um é subserviente relativamente ao outro, mas antes contribuindo para o aparecimento de um novo texto.”

do texto escrito estabelecem, encontrando visibilidade numa tessitura mais complexa, que, segundo Perry Nodelman (1991: 2), “(...) engage us in three potential stories: The one told by the words, the one implied by the pictures, and the one that results from the combination of the first two”.

Nodelman sugere entretanto que essa outra história, que se organiza pela interação do texto verbal e do texto icónico, pode resultar das ironias criadas pelas diferenças que ambos (imagens e palavras) apresentam<sup>29</sup>. Segundo o autor (Nodelman, 1988:221), texto e imagem

“(...) work together by limiting each other’s meanings... their complementarity is a matter of opposites completing each other by virtue of their differences. As a result, the relationships between pictures and texts tend to be ironic: each speaks about matters on which the other is silent”

Nesse sentido, como observa Petts (2000:47), “Learning to read for differences....” torna-se um factor importante do ponto de vista do nosso exercício de interpretação sobretudo, se aceitarmos a hipótese já referida noutro lugar, do leitor como um construtor activo na produção de significados textuais (Eco, 1979).

Karen Day (2000:36-37) propõe-nos, por outro lado, a ideia de que as ilustrações actuam em relação ao texto escrito como referências oblíquas, ou seja, “(...) as ironic visual cues which may work the reader’s imagination hard, even harder than print alone” (Petts, 2000:41)

Desta maneira, as ilustrações não são elementos facilitadores da interpretação, muito menos

---

<sup>29</sup> David Lewis (2001: 68 e ss) parece, de certo modo, aproximar esta ideia à noção de *double orientation*. Esta característica, que determinados livros apresentam, sobressai na forma como a combinação entre o texto e a imagem estabelece uma espécie de dissonância entre o que as palavras dizem e o que as imagens mostram, o que nos habilita a olhar, ao mesmo tempo, em dois caminhos distintos quanto ao sentido da nossa interpretação

correspondem a explicações do que dizem as palavras, como usualmente nos é dado observar. Ao apresentarem-se dessa forma funcionam mais como sugestões, induzindo o leitor a imaginar o que é menos evidente ou simplesmente não se mostra, apelando à sua curiosidade e criatividade em múltiplas experiências interpretativas. Por outras palavras, Gil Maia (2003a) sustenta que “(...) a ilustração ...resulta ...actuando como um potenciómetro amplificador de ambiguidades, capaz de gerar novas questões e descobertas em cada um dos elementos (texto e imagem) em presença”<sup>30</sup>

Interpretando-se e traduzindo-se mutuamente, por meio de processos que podem ser os da extensão e expansão da pluri-isotopia do texto verbal ou ainda, por exemplo, os da criação de novas histórias, verbalmente não explicitadas pela materialidade linguística das palavras, os elementos visuais e verbais auxiliam o leitor ainda pouco experiente a participar cooperativamente no texto e a transformá-lo de acordo com as suas experiências.

À linearidade do código verbal, que nos guia adiante na leitura, contrapõe-se a presença das relações espaciais e combinadas da imagem operando-se nesta dupla função um mecanismo de tensão criador de muitas possibilidades das imagens interagirem com as palavras. Um processo que, como observa Sipe (1998:101),

“(...) results in the impulse to be recursive and reflexive in our reading (...) to go backward and forward in order to relate illustration to the one before or after it, and to relate the text on one page to an illustration on a previous or successive page; or to understand new ways in which the combination of the text and picture on the page relate

---

<sup>30</sup> Parece ser também neste sentido que Chiara Carrer (2001:42), ao falar-nos da ilustração como uma *companheira de viagem do texto*, diz “(...) la ilustración no da soluciones definitivas, trata de crear un equilibrio precario, una atmosfera de espera en la que todo está aún por suceder y cualquier cosa se puede transformar (...) no revelar es como un juego en el que todo es interpretable a discreción para ampliar el discurso narrativo.”

to preceding or succeeding pages.”

Assim, tendo em conta o singular contexto de percepção que a arquitectura visual deste novo “texto” pode contemplar, tudo se passa, como se o olhar, atento ao mais pequeno sinal que nos faça intuir sobre a hipótese de se revelarem significados escondidos, onde quer e de que forma eles estejam, experimente uma espécie de exercício de desconfiança em relação a todos os elementos impressos. Então a nossa leitura, orientada por uma disponibilidade quase pericial de desconstrução - essa ideia que representa o partir do brinquedo para ver como funciona, - não resiste a entender a posição desproporcionada daquela linha ou deste boneco, estranha a forma como o texto se organiza numa e noutra página, desconfia da forma e da cor das letras, pode inquietar-se pela presença desta ou daquela mancha de cor e até suspeitar de um afastamento que nos pareça exagerado entre as sílabas de uma qualquer palavra. Assim, as palavras, mas também as imagens, o formato, a dimensão, os materiais, a opção por determinado tipo e altura de letra, a mancha tipográfica ou a distribuição dos diferentes elementos na página, entre outros, são aspectos que podem disputar, desde a capa à contracapa, todo o território físico do livro enquanto um objecto de muitas oportunidades de significação, (con)vertendo o livro inteiro num imenso e plural “texto” para descobrir e dando-nos ao mesmo tempo conta que, para além do “quê”, importa também ler o “como” nos é comunicado.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Aquilo a que nos queremos referir aqui é à possibilidade de associar à construção do livro a ideia de harmonia, “ un principe d’ordre, d’organisation, qui privilégient des relations existant entre les diverses parties d’un tout qui concourent à un même effet d’ensemble” (Soutjis, 1998:60-64) e que em certa medida corresponderá à acção interveniente do ilustrador enquanto *designer* (ou este, quando não é a mesma pessoa) na “(...) concepção da obra entendida na sua globalidade, quer ao nível das opções gráficas e de legibilidade, quer dos muitos aspectos de produção e execução, tendo em conta os recursos técnicos, os objectivos de divulgação e as opções individuais que levam à utilização de certos formatos e materiais em detrimento de outros” (Maia, 2003b:146).

Da mesma maneira que ao andar dificilmente nos movimentamos a pensar qual o pé que alternadamente colocaremos adiante no chão, quando lemos somos induzidos pelos automatismos de uma leitura fluente a aceitar a evidência “transparente” do texto e a ignorar as características gráficas da construção e organização textuais em detrimento do significado que as palavras apresentam.<sup>32</sup>

A transparência do texto, desta forma, evidente para um leitor adulto, pode transformar-se, no caso dos livros de literatura infantil, com os quais as crianças interagem num período inicial de aprendizagem da leitura, num efeito de “opacidade”. As letras são agora, sob este olhar, equivalentes, no seu desenho, a traços, mais ou menos espessos dentro das palavras e o sentido que estas evocam pode ser percebido também pelos espaços em branco entre elas ou pelas curvas que desenharam na página. As letras têm “pés” e um corpo que se alonga ou inclina e que até pode ser amarelo ou vermelho. Num espaço onde as linhas de texto já não percorrem sozinhas as páginas e são “obrigadas” a disputar lugares de ocupação territorial com as imagens, a expressão física das letras, das palavras e do texto pode então revelar-se um lugar de muitas interrogações, conduzir a demoras e a alguns “tropeções” no percurso de leitura e a fixar-se definitivamente na consciência visual da criança. Como refere Maia (2003a)

“(…) A questão das regras gráficas para optimização da leitura não se coloca, pois, da mesma maneira como nas situações em que o público leitor é um público

---

A este propósito refira-se também o ilustrador inglês David McKee que, falando de determinados livros para crianças, particularmente sobre livros para crianças muito pequenas, expressa de um modo curioso esta noção do livro que pode significar como um todo: “Para mi, el álbum es a los otros libros lo que una escultura es a los cuadros. A una escultura se le debe dar vueltas, ser vista desde todos os ángulos, moviéndonos un poco hacia acá y hacia allá para poder apreciar las formas, las texturas y los ritmos que conforman la totalidad.” (McKee, 2001:50)

<sup>32</sup> A própria geografia do espaço das páginas que estabelece a distribuição das letras, traços, manchas de cor ou áreas em branco aparenta muitas vezes ser uma construção que ignoramos no processo de leitura.

exclusivamente adulto. (...) A palavra não fica invisível no meio da mancha, a letra não fica invisível no meio da palavra. A letra, frequentemente, apaga a luz sobre a própria palavra obrigando o leitor a perder-se do sentido (encontrando outros) a demorar-se, fruindo a letra isolada na sua dimensão estética, libertado da linearidade verbal para relações mentais que o desenho da letra permite estabelecer com o sentido ou o som da palavra, por analogia ou por contraste”

Esta opacidade de que falamos resulta, assim, nos livros de literatura infantil, na expressão de um jogo gráfico e experimental. As convenções da leitura, que estabelecem, por exemplo, uma orientação esquerda/direita como definindo um movimento temporal antes/depois ou a habitual ordenação das páginas através da numeração, são frequentemente quebradas para privilegiar uma dimensão estética e lúdica da concepção do livro.

Explorar a interiorização de determinadas convenções, bem como, a possibilidade de jogar com o efeito da sua ruptura, são estratégias que ajustam novos “lugares” para a ilustração e para o texto<sup>33</sup>, ao mesmo tempo que reelaboram uma nova condição para o livro e para a leitura: um objecto onde tudo *conta* e, como tal, nos convoca a ser lido como um todo.

---

<sup>33</sup> “Durante los últimos años la edición de libros para niños y adolescentes há ampliado enormemente sus técnicas de ilustración, los materiales utilizados para confeccionarlos, el tipo de compaginación de texto e imagen, a veces incluso incorporando volumen, movimiento, sonido o tacto com funciones significativas. El corpus resultante parece simplemente inabordable a partir de las convenciones habituales de la crítica literária, ya que una grande parte de los libros no son únicamente textos, ni tampoco textos ilustrados en el sentido tradicional, sino un tipo absolutamente nuevo de libros...”. Colomer (1998:89)