

2. Baralhar o impresso com o expresso...e desconfiar!

Cada vez mais, a leitura do livro infantil coloca-nos, assim, perante um desafio que tende a mobilizar o leitor a não se contentar com o argumento que corporiza a história e a desviar a atenção para a sua construção formal, para o jogo estético das diferentes linguagens presentes. Na hora de analisar o contexto visual das páginas importa ter em conta que elas materializam uma dupla realidade. Por um lado, aquela que evidencia o conjunto dos aspectos do que contém, a qual compreenderá uma leitura denotativa ou referencial com descrição objectiva de todos os elementos impressos, identificando razões para as formas que vemos, ou, então, porque estão representadas de um modo e não de outro; e, por outro lado, uma realidade que define de que maneira estão representadas as infinitas possibilidades de expressão que permitem uma leitura conotativa, ou seja o seu entendimento de um modo pessoal e subjectivo. Olhar as páginas de um livro, “ler a história”, significa assim, para além do mais baralhar o impresso com o expresso e ...desconfiar!

O verbo “desconfiar”, justamente, apresenta-se como um instrumento que abre caminho para a possibilidade de analisar, nas obras que estudaremos de seguida, a acção conjunta de diferentes linguagens, autorizando-nos, (se assim podemos dizer), à descoberta da maneira como as imagens, o texto verbal e a sua organização gráfica, são capazes, mutuamente, de enriquecer a nossa leitura.

No livro *A Lebre e a Tartaruga* (Fig.1) com ilustrações e texto de Helen Ward (2003) encontramos um exemplo claro da aproximação entre ilustração e texto enquanto uma unidade sónica e conceptual vertida sobre as páginas.

De facto, são inúmeras as pistas que nos convidam a explorar a dimensão polissémica de uma e de outra linguagem presentes. Desde logo na capa, não será seguramente por acaso que o logotipo da “Caminho” (a casa editora) surge impresso no alinhamento horizontal que define o trajecto que seguem os dois personagens, justamente, o lugar do *caminho* que percorrem. Este, aparentemente insignificante, jogo lúdico pode transformar um logotipo num

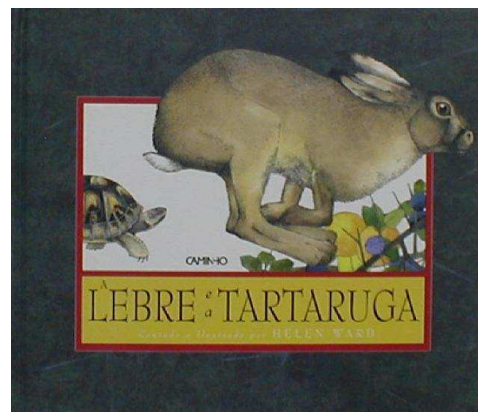


Fig. 1

elemento significativo, antecipando a importância que a figura do *caminho* representa no desenvolvimento da narrativa. Uma importância, tornada ainda mais evidente, quando, adiante, nos é lançada uma

nova pista. Desta vez, através da presença de cinco bandeiras alinhadas no limite inferior da

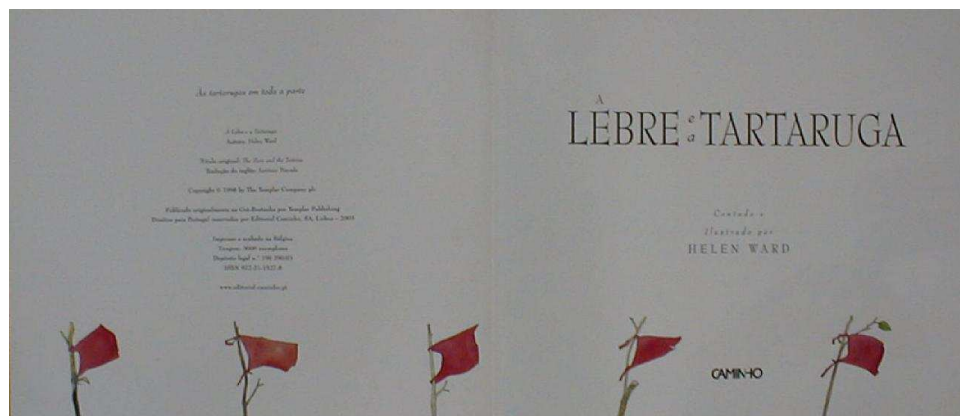


Fig. 2

dupla página (Fig.2). De facto trata-se, não de cinco bandeiras, mas quatro mais uma, já que a bandeira mais à direita (supostamente mais próxima do fim do percurso) apresenta uma diferença relativamente às restantes. Na verdade, a subtil presença de uma folha na extremidade superior de uma das hastes, pode interpelar-nos a uma interpretação posterior:

depois de lida a história, se retomarmos esta página, captaremos porventura, de forma mais intensa e profunda, a mensagem que a imagem traduz³⁴.

A relativa economia de palavras usadas nesta obra contrasta com uma singular utilização conjunta de texto e imagem convertendo o espaço das páginas num produtivo campo de experimentação, a nível expressivo mas, também, narrativo.

Desde esta perspectiva, podemos identificar alguns recursos, com incidência na estrutura gráfica, orientados a facilitar/reforçar a percepção de que a lebre é mais rápida que a tartaruga. Um desses recursos é tornado claro, ainda na capa, no modo como a lebre, para além de aparecer maior em relação ao outro protagonista, rompe a moldura limite do (equilibrado) retângulo central que enquadra a ilustração, parecendo “saltar” do espaço bidimensional onde supostamente deveria estar.

Entretanto, a disposição dos elementos nas duplas páginas que se sucedem exploram também outras situações. É

assim que a imagem das pernas da lebre (Fig.3) “cortadas” no limite direito da página

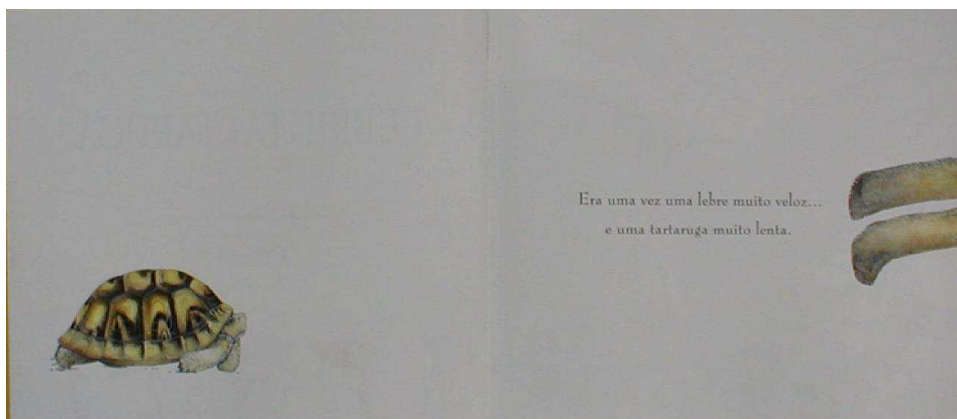


Fig. 3

favorecem a sensação de que já estará muito para diante. Em contrapartida a imagem da tartaruga colocada no canto inferior esquerdo da primeira metade da dupla página leva-nos a considerá-la numa posição mais estática e anterior.

³⁴ Para isso contribuirá, de novo, a presença do logotipo, na forma como, interpondo-se à sequência das bandeiras imediatamente antes daquela que se diferencia de um modo muito particular das anteriores, torna possível ao leitor inferir da existência de um “longo caminho” até aí.

A utilização da dupla página³⁵ como uma unidade significativa é um recurso cada vez mais presente nas obras de literatura infantil em relação ao qual podemos associar distintas finalidades (García, F.G. 2002).

Fig. 4a

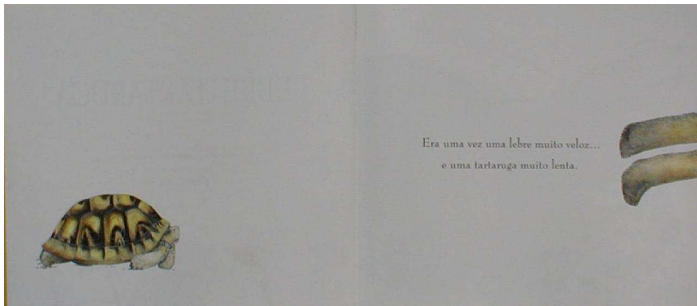


Fig. 4b

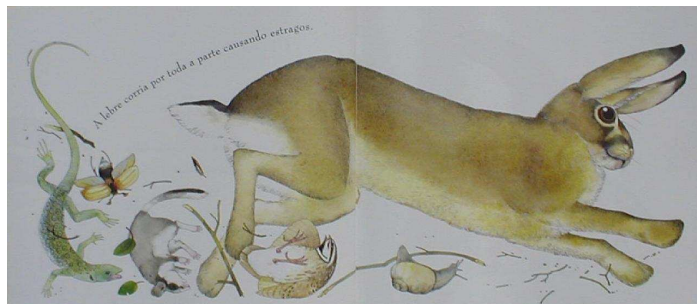


Fig. 4c

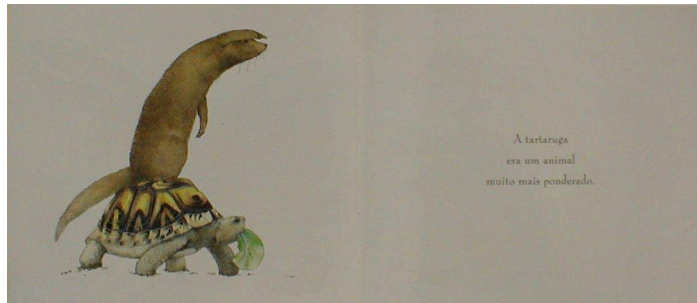
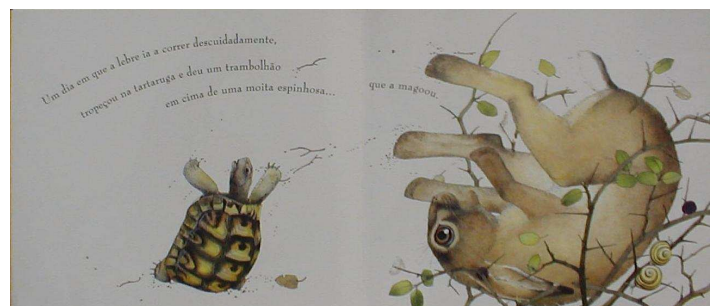


Fig. 4d



³⁵ Para a consideração do lugar da dupla página face à estrutura física do livro e ao seu papel para a redefinição dos esquemas de leitura é-nos útil perceber que "(...) actualmente, pela acção da ilustração, o livro ilustrado deixou de ser uma sucessão de páginas singelas, lado a lado, percorridas, ora pelo texto, ora por texto e imagens intercaladas, para passar a ser uma sucessão de pranchas, folhas dobradas a meio, onde a unidade de percepção não é a página mas a dupla página (...)" Maia (2003a)

Neste livro, a autora tira partido de um rectângulo com 240mm de altura por 285mm de largura que se desdobra horizontalmente num formato que parece favorecer uma história marcada pela lógica de progressão associada à disputa de uma corrida.

A sequência das 4 duplas páginas iniciais, (Fig.4a,b,c e d) servindo-se deste eixo implícito favorável à deslocação, concretiza os movimentos da tartaruga e da lebre numa espécie de “frase narrativa”. De facto, ao longo destas páginas as sucessivas representações da lebre assemelham-se a *frames* numa sequência filmica, marcando o espaço e o tempo. Por outro lado, se deslocarmos a atenção para a presença da tartaruga (Fig.4c) notamos que esta ilustração provoca uma elipse em relação à mensagem que nos é dada pelo acompanhamento do, já referido, movimento da lebre. Ao tentarmos reconstruir o um lapso temporal que daí resulta, somos levados a inferir, com maior ou menor grandeza, a dimensão, quer desse *por toda a parte* a que o texto verbal faz referência, quer os estragos provocados pelo animal.

Entretanto um recurso muito interessante posto ao serviço desta dinâmica refere-se à forma como o arranjo gráfico das linhas de texto reforçam, ora, a atitude calma e lenta da tartaruga, ora, o desastrado e rápido movimento da lebre.

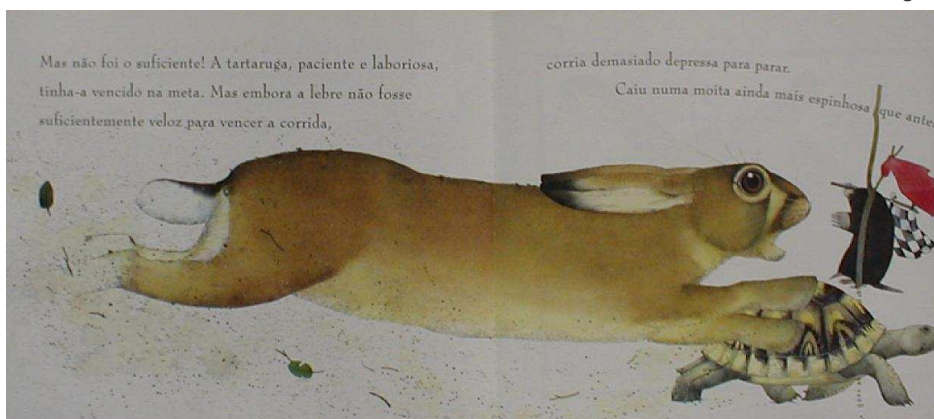
Se no primeiro caso (Fig.4c) as linhas de texto surgem alinhadas no centro da página configurando, a mancha, um trapézio de base estável ou, então, como segunda linha, (pela ordem de leitura), terminada por um ponto final, no caso das palavras que clarificam as acções da lebre, (Fig.4b e 4d) as linhas que as suportam são “(...) alvo de rupturas tipográficas (...) desencadeadoras de estratégias de legibilidade na fronteira do texto e da imagem. (...)” (Maia, 2003b:149).

De facto a primeira dupla página (Fig.4a) parece conter³⁶, desde logo, a semente para uma leitura que considerará o efeito das linhas de texto (da sua orientação gráfica) poderem ser “(...) concebidas para despertar movimentos, ritmos e a construção de uma visibilidade plástica dos trajectos e dos tempos.(...)” (Maia, 2003:151)

É, no entanto nas páginas seguintes,(Fig.4b e 4d) que a nossa leitura aceita a curva, que as linhas de texto descrevem, como um reforço do dinamismo da composição da ilustração.

A mesma análise pode, entretanto, ser feita em relação ao texto e imagem que coincidem com o fim da corrida, (Fig.5)³⁷.

Fig. 5



³⁶ Podemos admitir, por exemplo, uma orientação da leitura que nos conduza desde (1) - a primeira linha (*Era uma vez uma lebre muito veloz...*) a (2) - (Pernas da lebre), depois a (3) - a segunda linha de palavras e, depois, “andar para trás” até (4) - (imagem da tartaruga no canto inferior esquerdo), apenas porque as reticências parecem terem continuidade na representação das pernas da lebre mesmo ao lado, ou, então, chamando-nos a atenção para a lentidão da tartaruga, a sua imagem deva corresponder à última coisa a “ler” antes de voltarmos a página.

³⁷ É possível, ainda, registar, comparando as ilustrações (Fig.4d (A) e 5 (B) um mecanismo de ênfase na forma como é expressa a parte final de cada uma das frases em relação com os elementos visuais que as intersectam, vejamos as comparações:

(A) - *em cima de uma moita espinhosa...* (costura da página) *que a magoou.*

(B) - *numa moita ainda mais espinhosa* (ramo na linha de chegada) *que antes...*

Entretanto, na evolução da narrativa, cujo argumento nos é familiar, damo-nos conta que, após iniciada a corrida, que a lebre e a tartaruga disputarão, “*a lebre, (naturalmente mais rápida), correu em direcção ao rio... e saltou... de pedra... em pedra...para a outra margem do rio... mas não foi ter aonde pensava que ia.*”

Duas informações fundamentais para percebermos o sarilho em que de repente se meteu a *lebre* - provocando primeiro a desconfiança e depois o riso no leitor - não nos são comunicadas pelo texto verbal. É através das ilustrações (Fig.6) que percebemos que as pedras são, na

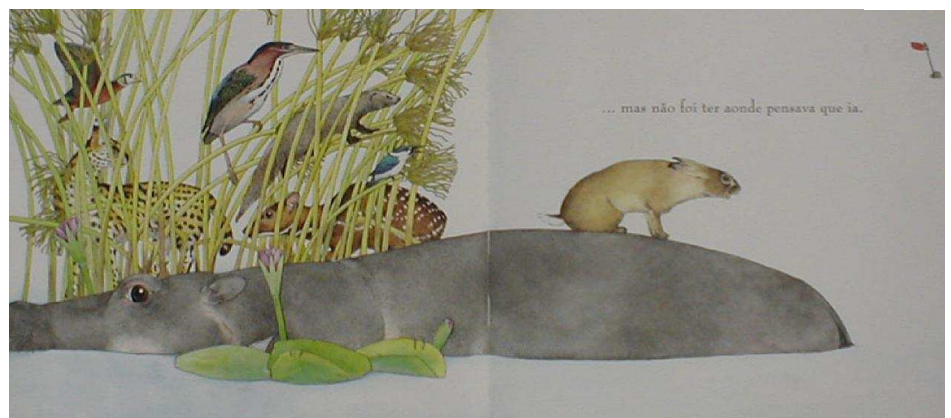
Fig. 6



realidade, hipopótamos, que estando quase submersos, levam a que a *lebre* os confunda com as pedras.

Entretanto, voltando a página, (Fig.7) deparamos com a imagem da *lebre* (voltada para a direita)

Fig. 7



sobre o dorso de um dos hipopótamos (agora perfeitamente visível) virado no sentido da margem esquerda da dupla página, contrário ao da posição da *lebre*. Esta configuração visual,

em que se destaca a posição isolada da *lebre*, na metade direita da dupla página, em clara oposição à densidade pictórica da outra metade, povoada por muitos animais e plantas, não só confirma o desfecho, que já adivinhávamos desde a página anterior, como evidencia a impossibilidade objectiva da *lebre* avançar, neste caso, para a outra margem. Não podemos ignorar aqui a importância que adquire, do ponto de vista da afirmação visual, a presença do *hipopótamo* (do lado do grupo de animais!), e, em particular, a representação do olho do animal. É um olhar que, ostensivamente, sugere uma presença, que é, também, de proximidade afectiva com o grupo, parecendo querer conquistar (como se não chegassem os amigos!) a cumplicidade do leitor para aquele lado da página, deixando ainda mais isolada a *lebre*. Mas mais do que um olhar de afirmação, é-o de confirmação, de dever cumprido. De facto, não podemos esquecer, voltando agora umas páginas atrás, (Fig.8) que é o *hipopótamo* quem surge, observador, muito

Fig. 8



próximo da *lebre* depois do roedor ter “atropelado” a tartaruga.

Entretanto o contexto visual desta página (Fig.7) amplia, de muitas formas e a um outro nível, o que seria a simples impossibilidade de atingir o outro lado do rio. Se repararmos, a linha que suporta o texto verbal e que acompanha desde as últimas duas páginas, de muitas maneiras, o movimento da *lebre*, termina, nesta página, numa linha horizontal iniciada com reticências e terminada por um ponto final. Se, só por si, estes sinais sugerem a ideia de algo que vem de

trás e que agora termina, este mesmo efeito resulta reforçado pelo alinhamento vertical do extremo direito da frase com o extremo do corpo do *hipopótamo*.

De igual modo comparando a orientação de todos os animais representados vemos que (à excepção da pequena *ra*) apenas aqueles que se encontram suspensos nos arbustos, ou mesmo no ar, têm o corpo numa orientação semelhante à da lebre, ou seja, para a direita, enquanto que o *Guarda-rios-de-colar-branco*, o *seval* (ainda que este tenha a cabeça voltada na direcção da lebre a posição do corpo indicia um movimento contrário) e o *hipopótamo* animais mais pesados, e, por isso mais estáveis, estão voltados na direcção oposta. A instabilidade e mudança eminente a que estão sujeitos os primeiros pode ser comparável ao efeito de surpresa experimentado pela *lebre* ao mesmo tempo que a estabilidade do segundo grupo de animais remete para trás, para o lugar da *tartaruga* e do grupo. Uma e outra possibilidade equivalem-se nas posições, ora de um grupo ora de outro..

A organização dos elementos na página evoca, assim, uma negação de outra ordem e já não só da possibilidade negada de seguir em frente para a outra margem. Trata-se de traduzir um sentimento mais amplo de reprovação em relação ao modo como a lebre se comporta para com os outros e que parece, por esse mesmo motivo, convocar a adesão dos animais em torno de uma estratégia de apoio que favoreça a tartaruga (pelo menos parece sermos alertados a pensar isso!). Esta eventual ajuda, não é, no entanto, explicitamente formulada no texto³⁸ mas induzida pelo leitor a partir das imagens. É o caso da situação, já comentada, do hipopótamo; mas também do momento inicial da história quando percebemos apenas pelas ilustrações que os “estragos” que a correria da *lebre* por toda a parte provocava eram também sobre os animais ou o quanto a palavra ponderação pode significar em relação ao facto da tartaruga não se

³⁸ Da mesma forma que a presença de quaisquer animais (à excepção dos dois protagonistas) também não é, em momento algum, verbalizada.

importar de carregar sobre a carapaça o *manguço* (Fig.4c). De modo idêntico somos conduzidos pela imagem, a apercebermo-nos da presença de uma *toupeira* e a inferir significados para os termos *árbitro* e *imparcial*, procurando uma qualquer correlação com os hábitos ou atributos daquele ser que, sob o olhar focalizado de alguns animais, aparece de um buraco no chão.

É também pela ilustração que percebemos que a *estranha floresta* de que fala o texto e por onde circula a lebre, corresponde às patas dos animais (Fig.9) que, por estarem tão próximos e numa

Fig. 9



perspectiva que os eleva muito acima do tamanho da lebre, aparentam passar-lhe despercebidos. Ou haverá outra razão? Como compreender realmente que a lebre ignore os animais que lhe são tão familiares? Porventura, o estranho, que as relações de tamanho, perspectiva, sobreposição ou efeito de profundidade procuram fazer revelar nesta imagem é muito mais que um artifício visual da composição gráfica para confundir/divertir o leitor na tentativa de descobrir os animais semi-escondidos e leva-nos, decorrente do nosso conhecimento anterior sobre a auto-imagem da lebre a conotá-lo com uma sensação de distanciamento/isolamento desta em relação aos demais animais. De resto umas páginas antes (Fig.9a) a ilustração já nos tinha sido dado a entender o quanto a presença dos animais, de uma forma ou de outra, se “interporia” no percurso.

Um livro é, já o dissemos, antes de mais, um objecto – uma coisa que se tacteia, à qual se percebe a forma e dimensões, que eventualmente cheiramos e se começa a ler desde fora.

Foi assim que tomamos de análise a edição de 1996 do conto de Luísa Dacosta *O elefante cor de rosa*, com ilustrações de Francisco Santarém e orientação gráfica de Francisco M. Providência (Fig.10).

A vir com instruções de leitura este paralelepípedo de 22,5cm por 22cm e 1cm de profundidade (quando fechado) traria, concerteza, indicações precisas acerca das quantidades exactas de esperança(?), de inocência(?), de frescura(?) ou amizade(?) a juntar ao amarelo e ao ciano, (que,

Fig. 10



como todos sabemos, são as cores que misturadas dão o verde) para obter essa cor, quase mágica, “dum verde muito verde”. Traria também uma nota de duas a três linhas ou (quem sabe?) de uma página inteira sobre o quanto é estar-se mais só quando se está “*só no sozinho*” como esteve o nosso elefante. Mas não. Nada de instruções. Pelo contrário, fica-nos a sensação de que somos apanhados a meio da viagem e que qualquer informação sobre os seus possíveis itinerários terá que ser encontrada entrando nela³⁹.

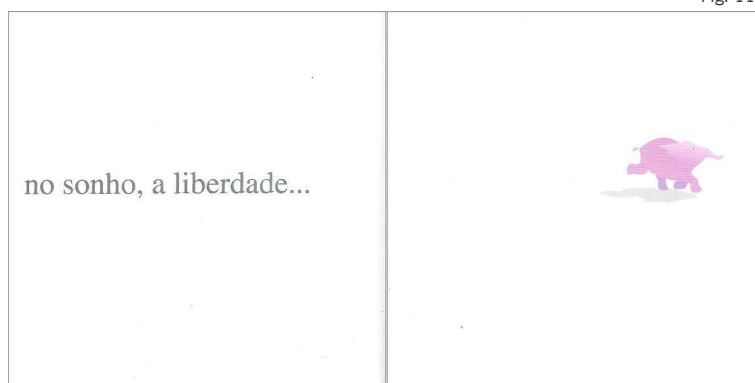
³⁹ Este convite a adivinharmos um percurso etéreo anterior ao bloco físico do livro, a que a sequência da história nas páginas dará continuidade, é-nos sugerido, em primeiro lugar, pelo movimento de progressão do elefante, que se faz desde a esquerda para a direita. Um movimento, que é reforçado quer pelo corte da imagem, na capa e na contracapa, mas também pela forma como o texto é nesta orientado (posicionado sobre a direita da página; bloco com as linhas ancoradas à margem esquerda e iniciado pela expressão isolada numa linha “No espaço,...”); existência de vários sinais gráficos a marcar os diálogos que

É uma viagem que parece trazer um elefante desde muito longe, muito para lá da contracapa e que, com um ar determinado de quem cumpre uma missão, atravessa esse espaço anterior do livro, dobra a lombada até à capa e depois segue para dentro das páginas.

O bicho traz com ele uma história ... que é de *sonho e liberdade...*

Esta expressão, na forma da primeira frase do texto, ajusta, em primeiro lugar, uma espécie de contrato com o leitor, preparando-o para aceitar o universo mágico do livro de apelo ao

Fig. 11



maravilhoso e ao simbólico, contexto que, sendo de sonho e liberdade, é-o, também, das histórias infantis. Em segundo lugar a frase reforça essa ideia de que a acção se constrói desde fora, ao estabelecer uma ponte que liga o exterior, pelo “no”, que sendo minúsculo, supõe algo a anteceder-lo na frase, ao interior do livro através das reticências. Este sinal parece, por sua vez, dar continuidade à frase, prendendo-a ao elefante que se movimenta no extremo direito da página impar⁴⁰ (Fig.11)

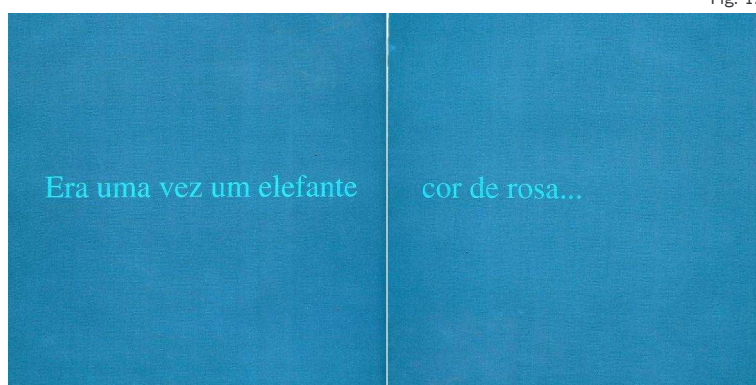
“empurram” as frases correspondentes um pouco para a frente), induzindo a percepção de um desequilíbrio visual sobre a direita.

⁴⁰ O posicionamento do texto e do trilho por onde caminha a figura do elefante (ambos sobre a mesma linha), tende a que aproximemos a noção de liberdade à possibilidade, ainda que imaginada, de um animal como o elefante poder voar. Assim, “(...) Se esta expressão (“no sonho a liberdade...”) constitui, para um leitor conhecedor da obra de Luísa Dacosta, a divisa que unifica todos os seus textos, julgamos que, neste conto, ela poderá desempenhar uma função simbólica, já que, parece funcionar como uma espécie de protocolo de leitura com o leitor, convidando-o a seguir a personagem principal que, sendo maravilhosa e possuindo um conjunto de atributos que a parecem remeter para um certo universo da infância, o conduzirá também a um

É então, desde fora, que começamos a decifrar esse mundo mágico, um mundo de todas as possibilidades entretanto confirmado pela fórmula hipercodificada “Era uma vez...”, expressão que nos vincula definitivamente à ideia de algo “que fue una vez y misteriosamente se sabe que jamás se reproducirá ni reaparecerá ante los ojos del recuerdo, aunque si ante los de la imaginación cada vez que las palabras lo evoquen. La frasecilla *Érase una vez* no es simbolo de la mentira, sino de otra clase de verdad; no significa *nunca*, sino *todavía*, por eso aparece en imperfecto...”.(Cervera, 1992:257).

Assim, se a expressão “Era uma vez um elefante cor de rosa...” afirma a existência de tal ser, o fundo verde da dupla página que a envolve (Fig. 12) pode ser percebido como o mundo onde viverá. Porém voltamos a página (Fig. 13) e, apesar do mesmo tamanho, tipo e cor da letra,

Fig. 12



apesar da linha de texto ocupar o mesmo eixo central nas páginas, as expectativas

Fig. 13

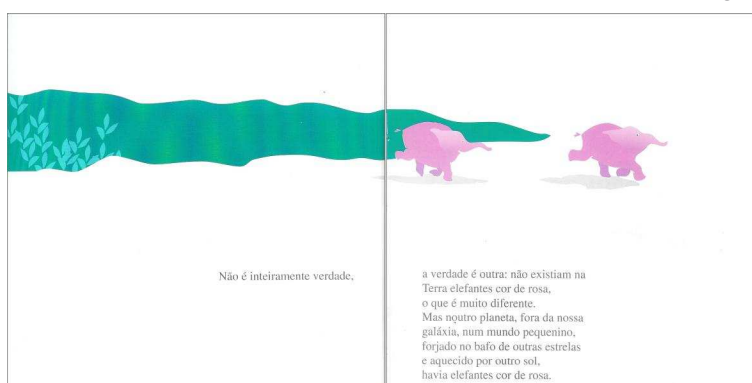


anteriormente construídas são defraudadas: “Mas não existem elefantes cor de rosa!” A dupla página é agora preenchida por uma superfície branca ostensivamente contrastante com a cor do

determinado mundo possível onde a instauração do onírico se torna sinónimo de liberdade, no sentido em que possibilita imaginar, fruir e criar.” (Azevedo, 2003b).

fundo da dupla página anterior e ficamos agarrados a coisa nenhuma! A expectativa não cumprida “empurra-nos” a voltar a página na tentativa de ancorarmos as nossas hipóteses interpretativas e, eis de novo o elefante, (Fig. 14) a rasgar por entre o branco das páginas um pedaço verde da paisagem (dando continuidade cromática ao fundo verde, duas páginas atrás) do mundo onde habita, devolvendo-nos a certeza desse universo mágico que, entretanto, a frase anterior, cúmplice da realidade, parecia querer fazer-nos esquecer.

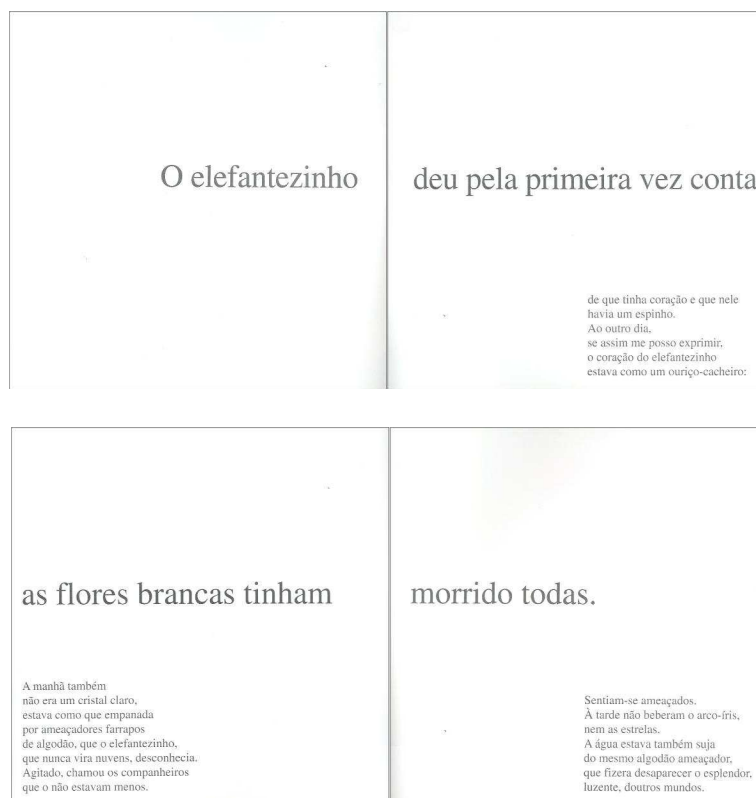
Fig. 14



Gera-se assim, pelo jogo de oposição de sentidos entre as palavras ou pelo contraste forte das cores verde/branco, um mecanismo de surpresa e de constante repor/derrogar de expectativas de que se alimenta a nossa leitura quando avançamos na narrativa. Isto é particularmente visível (já o dissemos) no início do livro quando a frase “*Era uma vez um elefante cor de rosa*” (em fundo verde) antecipa “*Mas não existem elefantes cor de rosa!*” (em fundo branco); ou então pelos pares “*começaram a soprar pelas trombas um ventinho / Mas a flor morreu*” e “*Dançaram nessa noite / mas estavam tristes*”.

Um outro efeito que nos prende a atenção parece resultar do modo como a mancha gráfica organiza geograficamente as páginas em dois percursos narrativos paralelos (Fig. 15) que, passíveis de ser lidos horizontalmente e/ou verticalmente, contribuem para um alargamento das possibilidades interpretativas do texto. Um que encontra sequência no bloco de texto principal, o

Fig. 15



outro, numa faixa horizontal imaginária sobre a qual, num corpo de letra maior, surgem ao longo do livro frases “resgatadas” à primeira linha de texto de cada bloco. Estas frases, apesar de manterem uma relação sintáctica e semântica com o bloco de texto, autonomizam-se-lhe visualmente e adquirem uma coerência de significado que é transversal a todas as páginas permitindo uma quase leitura independente e resumida da história. De resto um desejo mais atento às cumplicidades entre texto e imagem atreve-nos a uma questão: Será que essas frases ao serem assim “resgatadas” ao texto não o serão definitivamente “resgatadas” para o campo das imagens?

É interessante verificar que esta “brincadeira” com o texto permite uma aproximação de tal modo orgânica entre as palavras e imagem que, em certos momentos, a profunda interacção entre as duas linguagens leva a que o leitor encare ludicamente o texto visual como uma espécie de extensão do texto verbal e sejamos tentados a seguir entre um e outro, lendo-os como se fizessem parte do mesmo código. É o caso, por exemplo, da altura (Fig.16) em que se dá uma inflexão no sentido da história e o elefante tem “*uma esquisita sensação*” de que algo está mal. A frase “*Um dia, porém,*” parece ter continuidade textual nas pequenas manchas (reticências?)

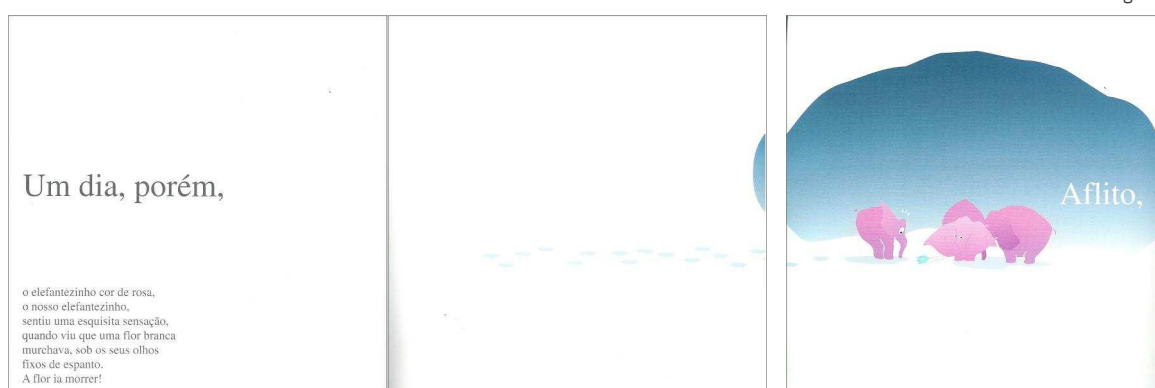


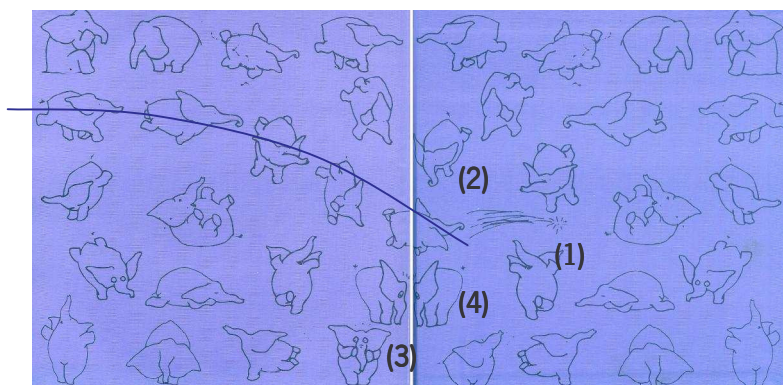
Fig. 16

que surgem na página oposta. Por outro lado a sua presença ali, ao virar da página, representa também um virar na história, um momento de corte onde a festa e a harmonia darão lugar ao sofrimento. A localização temporal indefinida, acompanhada da conjunção adversativa, faz suspender algo, cuja resolução, pela imagem que surge “ao corte”, adivinhamos estar do outro lado da página.

Há então mecanismos que exploram formalmente o texto e buscam envolver-nos em relações lúdico-afectivas com ele. Logo desde o título seguimos tentados a imaginar esse elefante, na realidade um animal pesado e corpu(lento), que nos é apresentado como que reinventado na sua natureza pela cor rosa – a “*cor dos sonhos que as crianças respiram*” – e pela leveza e dinâmica (qual elefante voador!) que o ocupam e de que a sinóptica panorâmica das guardas (Fig. 17) é reveladora. De resto, a análise das página-guarda é reveladora do quanto o texto

literário e, neste caso o texto literário para a infância pode ser concebido “como uma organização sgnica dotada de elevada complexidade formal e significativa, onde todos os elementos, mesmo os aparentemente mais contingentes ou insignificantes, se podem tornar portadores de dimensões semânticas múltiplas e diversificadas” (Azevedo, 2004). A aparente simetria que as páginas-guardas evidenciam pode, na realidade, encobrir um jogo que nos leva a descobrir entre as figuras representas aspectos particulares que antecipam/confirmam diferentes momentos da história. Escapam, por exemplo, à regularidade da simetria: o cometa **(1)** (única forma que não é um elefante) permitindo, a partir dessa figura, ordenar cinco outras imagens que representam o elefante na viagem desde a entrada no livro até ao momento em que segue agarrado ao astro; uma imagem **(2)** que não têm correspondente simétrico e, entre elas, **(3)** uma que não toma parte da sequência da narrativa e o conjunto formado por duas imagens, **(4)** que, tal como a maioria, apesar de simétricas em relação ao eixo que vertical definido pela costura do livro, formam, devido à sua localização, um unidade visual de grande significado, pela forma como singularizam a partilha da tristeza pelo grupo de elefantes em dado momento da história.

Fig. 17



Aceitamos assim recriar a realidade (exterior e distante a nós) num plano que é o da imaginação (interior e mais nossa), do “*Não é inteiramente verdade*”. É por isso que a par das realidades que todos conhecemos como os planetas (grandes ou pequenos), as galáxias, o sol e os

elefantes, é-nos fácil reconhecer afectivamente e tornar “nossos” esse “*mundo pequenino, forjado no bafo das estrelas*” e os elefantes cor de rosa que lá habitam. Para isso contribui este mecanismo evidente de construção sinestésica que apela, por um lado, ao prazer que os sentidos nos podem proporcionar quando os exploramos, e que, por outro lado, implica a ideia de os sentidos serem um modo imediato e familiar de “agarrar o mundo” e, como tal, abrirem um caminho fácil para nos identificarmos com as ideias do texto ou nos sentirmos fazer parte dos ambientes da história:

*“(...) as folhas agitavam contentamento,
as flores brancas,
as flores eram todas brancas
de tanto luar, pareciam rir
e os pássaros prolongavam,
no seu canto
o eco de tanta felicidade”*

*“(...) ensombrando os ares e as águas
apagando o cristal das manhãs,
o luar das três luas
e o brilho das estrelas.
O elefantezinho sentia
que o ar estava mais pesado
e que arrefecia. Arefecia realmente,
porque o sofrimento faz frio”*

De resto, todo o ambiente remete para um mundo concreto, como concreto é o mundo das brincadeiras das crianças, que se experimenta pelos sentidos e se olha, toca e ouve intensamente. Um ambiente ora harmonioso e feliz,

*“(...) entre pássaros azuis
e manhãs de cristal, sem atmosfera.
Moviam-se graciosamente”*

ora triste e de sofrimento.

*“(...) fizeram uma roda e,
de rabinhos pendentes,
começaram a soprar
um ventinho de amizade”
“ao outro dia a manhã não nasceu laranja e ouro.”*

Mas o que verdadeiramente surpreende neste texto, o que lhe empresta o prazer de ser descoberto esteticamente é o valor metafórico da sua construção. Permitindo múltiplas associações de sentido, a descrição ou explicação dos factos e sentimentos, concretizada na interação semântica e espacial que o texto verbal estabelece com o texto visual, resulta, quase sempre, intensificada para além do seu significado imediato.

Veja-se, por exemplo, como é tratado o conceito de dor que o elefantezinho experimenta e a forma como nos é sugerido o seu crescimento, sem que isso seja dito de uma forma objectiva.

*Morre uma flor - dá conta, pela primeira vez, que tem coração – o coração/um espinho –
coração/ouriço-cacheiro/muitos espinhos – Morrem todas as flores.*

As palavras são-nos apresentadas como se de um jogo se tratasse sugerindo-nos a reconstrução da ideia de sofrimento. Para isso tomamos de empréstimo os conceitos de *coração*, *espinho* e *ouriço-cacheiro* (mais próximos à nossa experiência individual) e depois vamos jogar às suas relações na procura de construir a “nossa” particular ideia de sofrimento.

Do mesmo modo, no plano visual, torna-se possível ao leitor/receptor inferir sinais quer de harmonia, liberdade, alegria ou convivência saudável, quer de tristeza, solidão ou sofrimento, sem que isso resulte num artifício redundante para a leitura.

É assim que, recuperando algumas das imagens do elefante, representadas nas guardas, o branco da dupla página, (Fig.18), o mesmo branco que na página anterior o texto verbal explicita ser a cor das flores, emerge agora (a negativo) sob a forma da palavra *festa*, fundindo-se, desse modo, com a ideia de harmonia e unidade em que convivem o céu, os astros, o arco-íris, os

Fig. 18



animais e as plantas⁴¹.

Na dupla página (fig.19) em que o texto verbal explicita que “*Os elefantezinhos não sabiam chorar, sentiam, porém, uma dor muda e terrível*”, este texto é representado em quatro linhas,

Fig. 19



⁴¹ De resto, um sentimento de harmonia mais amplo poderá ser inferido pela forma como ostensivamente o elefante representado no canto inferior direito da página parece deixar o seu mundo vindo até ao “terreno” do leitor implicando-o a tomar parte da “festa”. Assim se compreende que o branco possa ser, ao mesmo tempo, chão e céu.

exactamente num tamanho de corpo de letra igual ao que nos habituamos a ver, desde o início, não num bloco de texto, mas sim numa única linha horizontal. Este facto, reforçado pelo modo como o bloco de texto ocupa, de forma isolada, a página da direita, entra em ruptura com o até aí estabelecido, parecendo sublinhar o grito de apelo que a imagem do elefante no topo do mundo traduz.⁴²

Outras vezes a intensificação de significado resulta de um reforço anafórico evidente.

“Quantas brincadeiras!

Quantos risos!”

“Todos os dias em água límpida

Todos os dias dançavam

Todos os dias a vida era alegre”

“ A manhã também

não era um cristal claro

À tarde não beberam o arco-íris,

A água estava também suja”

“Era ainda noite?

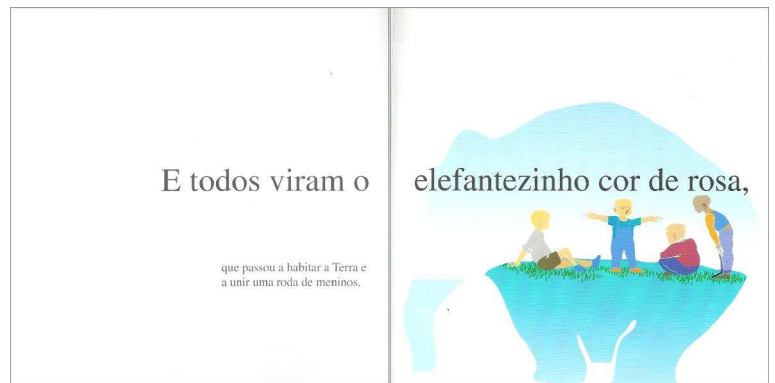
Era um dia diferente?”

Naturalmente que muito mais poderíamos dizer acerca deste elefante e da sua viagem. Dizer da inocência, da felicidade... Dizer, mais tarde, da dor e do tempo que se aprende a contar já que o amadurecimento das consciências não se faz só de tempo mas também de sofrimento... Dizer da possibilidade das coisas boas nos poderem habitar para sempre a imaginação - um “sitio” onde podemos continuar o sempre criança! Dizer do modo como o elefante passa a habitar

⁴² Note-se, entretanto, (Fig.20) a presença do pássaro e do coração (na forma da boca do elefante) cuja representação, invertida relativamente ao habitual, contribui para expressar o sentimento negativo que transparece de toda a página.

(Fig.20) duplamente a Terra: pela cor, que ocupa a imaginação das crianças, simbolizada nas coisas que lhes são gratas – os amigos, a pétala cor de rosa, a torcidinha, o bolo de aniversário, o balão e a bola de sabão – e também pela forma que passa a ser a de um planeta equilibrado ecologicamente, enfim, dizer do modo como o elefante pode representar, essa nossa capacidade de, ao mesmo tempo, sonhar a harmonia, e poder torná-la realidade.

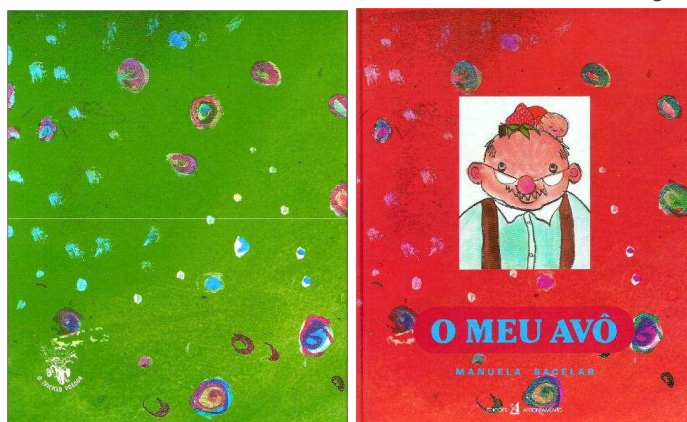
Fig. 20



Tendo em conta o princípio de desconfiança de que falamos atrás, no livro **“O Meu avô”** (1990), de Manuela Bacelar (Fig.21) podemos perguntar-nos, por exemplo, o que faz a figura do avô ali,

Fig. 21

(Fig.22) numa página par (que como todos sabemos é o lado menos nobre da folha) ainda por cima misturado com um ‘cê’ dentro de uma circunferência, a data e o número de edição e mais o ISBN e o outro do depósito legal, quando a história parece



só começar do outro lado? E que dizer de isto tudo grafado em letras tão pequeninas vir logo por baixo da frase “Este é o meu avô”? São certamente dados sobre o senhor – pensamos nós –

Fig. 22

morada e tudo. Mas na verdade há ali qualquer coisa de errado, a letra não dá com a careta! Quem é 1990 Manuela Bacelar? O design gráfico? A Né Santelmo? A impressão ou o Rainho? ... o senhor Neves?



Este percurso marginal, para o qual somos convocados devido à forma como a informação nos é apresentada, pode, assim, transformar-se para uma criança num estranho e inquiridor processo que retém o olhar, suscita curiosidade e mesmo inquietação. Por momentos é como se fossemos convidados a deslocar-nos aos bastidores do livro, num sítio onde, como nos bastidores do teatro, podemos exercer o fascínio de espreitar o segredo ainda por montar.

Podemos perguntar-nos, entretanto: será que a história começa mesmo ali?... ou começará já cá fora na capa.

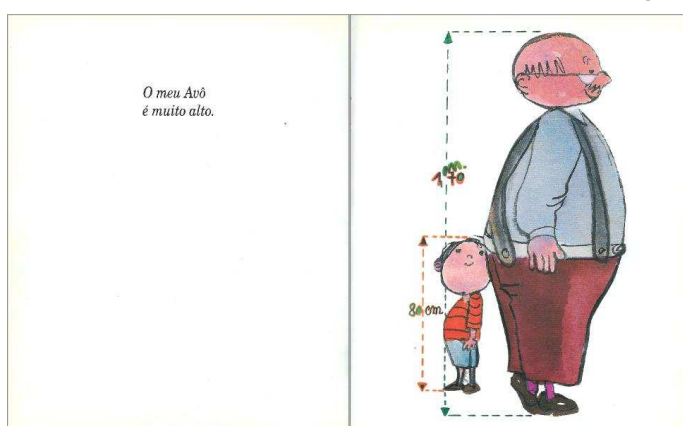
Ora bem, se olharmos com atenção a capa e contracapa podemos encontrar alguns dados que nos podem desafiar, pelo menos, a um exercício de antecipação em relação ao que virá a seguir. E é exactamente cá fora onde começamos por adivinhar, na presença do rapazinho pouco maior que um morango sobre a cabeça de uma figura de um homem idoso, a resposta à pergunta implícita no título de quem será quem dali em diante. Sabemos então quem é o avô e quem é o neto e que ambos serão parte importante do que seguirá .⁴³

Mas o adjectivo possessivo grafado no título sugere que não se trata de um avô qualquer: *O meu* (seu) *avô* é uma expressão que denuncia um significado especial. Somos então tentados a desconfiar de entre os elementos que compõem a capa o que ali possa justificar um qualquer valor acrescentado para tradução desse significado.

Ao lermos o título o nosso olhar orientará o sentido da interpretação numa trajectória vertical de leitura que nos leva desde aí à imagem do avô e, pelo olhar deste, ao conjunto morango/menino. Notada a presença do morango podemos começar por estranhar o porquê da aproximação exagerada de tamanhos na representação do menino em relação ao fruto. Talvez fosse suficiente pensar que, dessa maneira, resultará mais acentuado o efeito da diferença de altura natural entre um avô e um neto⁴⁴

(Fig.23). No entanto, a importância deste pormenor não parece esgotar-se no reforço da relação de comparação física do menino ao senhor.

Fig. 23



⁴³ Esta importância é evidenciada, pela representação circular do conjunto de elementos pintados no fundo vermelho fazendo convergir o nosso olhar sobre o rectângulo que contém as figuras dos dois personagens.

⁴⁴ Na percepção do neto (Fig.23) o avô é de facto muito alto.

Se observarmos a página interior que repete a informação da capa, sob o título, e no lugar onde naquela são representados o velho, o menino e o morango, surge agora apenas o morango!

Então tudo se passa como se de repente, a expectativa criada pelo título sobre uma história que pensaríamos nós, falaria do avô, afinal não se confirma totalmente.

Na verdade a figura de corpo inteiro do avô e a frase “Este é o meu avô”, que surgem do lado esquerdo, como que poderiam ser lidos na forma de “Este é o meu avô... e pronto! Sobre ele estamos conversados, vamos falar é de outra coisa...”. Uma coisa que, do nosso ponto de vista, corresponderá então ao sentimento que une avô e neto e ao qual a presença protagonista do morango, primeiro no triângulo da capa (avô-morango-neto), e, agora, na página do lado direito, não parece ficar alheia. É também para lá que nos conduz a linha que separa o chão do céu e atravessa a página até ao outro lado parecendo guiar-nos ao lugar onde acontecerá a história.

De facto, o fruto, agora isolado, torna-se um elemento transitivo que presentifica no leitor uma imagem de ternura do menino em relação ao avô e que, embora não estando representado agora, tínhamos visto na capa dormindo com um ar feliz e aconchegado junto ao morango sobre a cabeça do avô. Deste modo, activa-se uma espécie de efeito de ressonância sobre o sentido da interpretação inicial e então, quase necessariamente, temos que voltar as páginas de novo até à

capa para reavaliar o efeito estranho suscitado pelas relações de tamanho entre o menino, o morango e o avô, agora segundo uma outra ordem de verdade que não a física.

É assim que o fruto pode representar um

lugar simbólico de afecto na relação entre avô e neto e levar-nos a antecipar esse sentimento

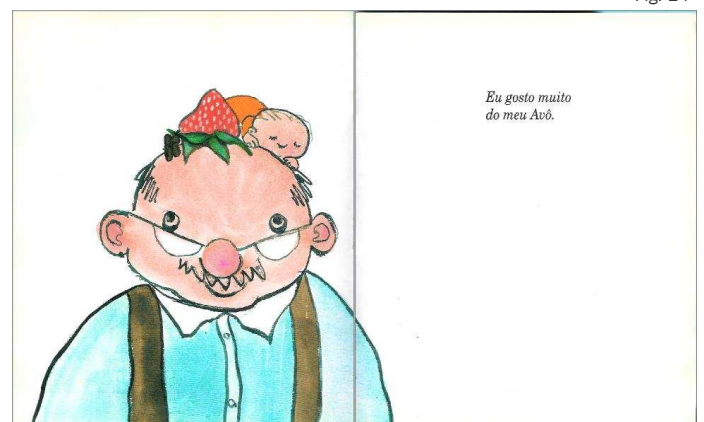


Fig. 24

como a verdadeira história do livro, mais tarde confirmada, já nas páginas finais, (Fig.24) onde a mesma imagem da capa, representada em tamanho substancialmente maior, aparece acompanhada da frase “Eu gosto muito do meu avô.”

Entretanto, se pensarmos na oposição complementar do vermelho e do verde em termos do círculo cromático e reflectindo sobre o facto de uma e outra cor estabelecerem no livro os limites físicos da história, as cores podem, neste caso, desempenhar uma função simbólica muito importante, já que funcionam como uma espécie de protocolo de entendimento com quem lê convidando-o a aceitar que entre o mundo da realidade exterior que ambas tocam abre-se um outro mundo possível que, como nos diz Aguiar e Silva (1981:13), se configura frequentemente como contrafactual, onde estão derogadas todas as leis, regras e convenções do mundo empírico e histórico-factual. Curiosamente, ou não, é também para este mundo do texto que, segundo o autor, tem como características fundamentais as marcas semânticas da excepcionalidade, do enigma ou do insólito (Aguiar e Silva: 1981:12), que remete a imagem daquele impossível(?) triciclo voador desenhado na contracapa e que identifica a colecção. Uma senha? Uma pista? Quem sabe se o livro até pode começar a ler-se por ali, exactamente pelo canto inferior esquerdo da contracapa!?

Capa e contracapa começam, assim, por suscitar interrogações sobre o que podemos esperar da história. Ainda que indirectamente é, como vimos, também através delas que começa por estabelecer-se um convite à ruptura com o mundo quotidiano introduzindo o leitor, como refere Azevedo (2003b), no pacto de ficcionalidade, remetendo o estado de coisas que será narrado para o contexto do maravilhoso e do simbolismo.

Retomando o interior, seguimos livro dentro dando-nos conta da presença de uma relação muito forte de solidariedade semiótica entre o texto verbal e o texto visual. Na verdade, neste livro as

palavras não podem existir de forma independente. Sem as imagens o seu significado resultaria pouco claro. Estas proporcionam a informação que não dá o texto verbal. Algumas informações

fundamentais para entender o sentido do que é contado não têm expressão no texto. Por exemplo, é pelo desenho das ilustrações que percebemos o quanto o avô é muito alto e em relação a quê. Da mesma maneira, é pelas



Fig. 25

imagens (Fig.25) que nos damos conta o que significa o avô ficar muito pequeno na justa medida e à altura das brincadeiras do menino.

Percebemos entretanto (Fig.26) que o avô fica aborrecido. E porque será? Pela mancha deixada no limite da página da direita suspeitamos que a resposta estará do outro lado no desastre culinário confirmado pelo que diz o texto (Fig.27).

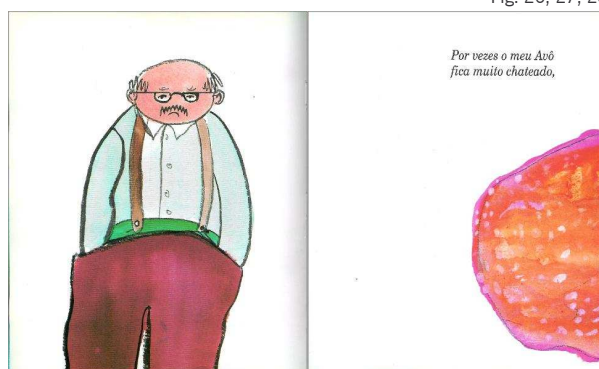
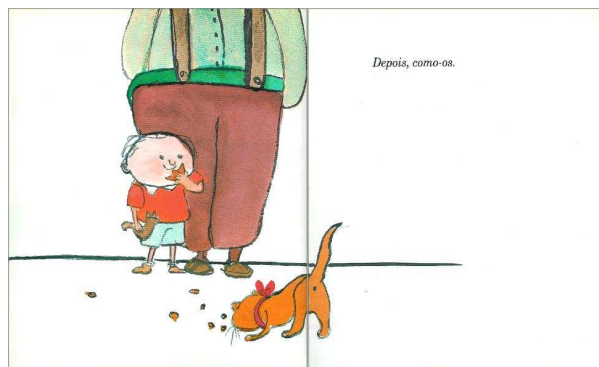


Fig. 26, 27, 28

Entretanto, antes de virar a página...podemos pensar ter sido pelas migalhas que o menino espalhou no chão da página anterior (Fig.28).

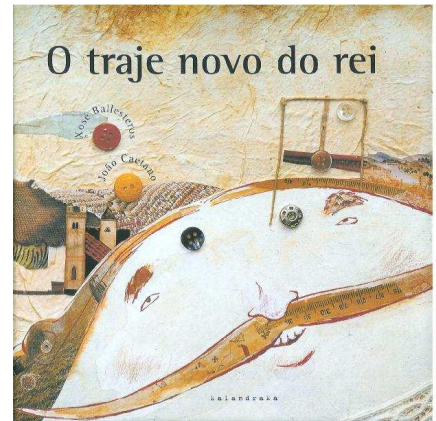


Mas isso não parece ser verdade, desde logo, porque a figura do avô cortada e repartida pelas duas páginas indicia que, embora presencie o acto do menino, a sua tristeza está distante dessa situação. E estará talvez até para além do facto do doce ir fora da panela e muito mais próxima



da desilusão em não poder ver o neto deliciar-se com a guloseima...

Em *O Traje Novo do Rei* – edição em português da Kalandraka, com adaptação de Xosé Ballesteros a partir do texto de Andersen e ilustrações de João Caetano – os mecanismos de estranhamento operados pela presença da imagem “untam-se” de determinados recursos que o imaginário grotesco mobiliza, expondo, de um modo irónico e caricatural, o ridículo que a figura e atitudes do monarca expressam⁴⁵. Neste propósito crítico, diz-nos Sodré e Paiva



(2002:72):

“ o grotesco não se define como simples objecto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Em cada imagem ou em cada texto, há uma ponte directa entre a expressão criadora e a existência quotidiana. A reflexão acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até às dimensões escondidas, secretas, das coisas, inquietando e fazendo pensar. Lúcida, cruel e risível – aqui estão os elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco.”

Percebemos pois que o monarca é doido por vestimentas novas. É vaidoso.

⁴⁵ A nível verbal, regista-se neste texto uma carga ideológica mais vincada do que aquela que surge no prototexto, fruto, provavelmente, dos processos de adaptação e de intertextualidade cultural (Pascua Febles, 1998: 158-159). De facto, são diversas as situações nas quais este texto concretiza e explicita, sem o recurso a eufemismos, ocorrências já presentes no texto original e fá-lo, em larga medida, pela relação de solidariedade semiótica que se estabelece entre o texto icónico e o texto verbal. Assim, por exemplo, os elementos ligados ao retrato psicológico do imperador, que surgiam no texto de 1837, são anulados nesta adaptação de Ballesteros (2003), e substituídos por dimensões explicitamente ligadas à acção: mais do que confidenciar ao leitor os seus pensamentos, este rei mostra-se detentor de uma capacidade de agir, a qual, por um efeito de profunda ironia, permitirá tornar patente, no final do texto, toda a incoerência e absurdo da acção protagonizada por este monarca.

Aceitamos, pelas mesmas razões, que esse gosto particular se reflecta das mais variadas formas na vida do seu reino. Tudo bem. Mas, pelas imagens, percebemos também qualquer coisa que é indiciadora de um certo mal-estar nesse excessivo contentamento pela sua própria figura. É que o rei, senhor todo poderoso, exerce o seu domínio sobre um reino onde as casas e os objectos são associados, de uma forma insólita, ao universo físico da actividade da costura – o “corta-e-cose” - um ofício, como todos

sabemos, pouco digno de uma majestade! Deste modo, cúmplices do princípio sugerido por Schmidt (1987), de que existe uma relação de suspensão de

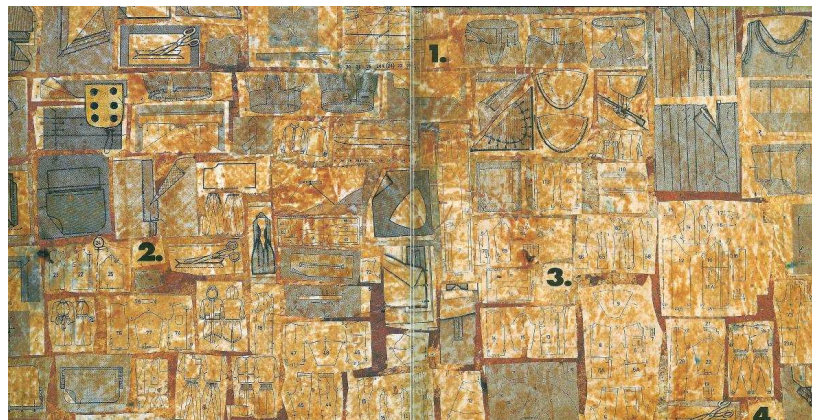


Fig. 30

referencialidade entre o mundo da obra e o mundo que experimentamos, tendemos a admitir que ali, dentro do livro “(...) tudo é possível, em particular recompor e contrabandear realidades (...)”. (Gonçalves, 2002:122-123)

Na capa do livro, (Fig.29) a primeira página de qualquer livro, o cabelo e o bigode do rei surgem representados de forma mais ou menos simétrica, quer por imagens de mapas com mares, continentes e rosas dos ventos, elementos caracterizadores de um horizonte de saber e ambição de descoberta amplos e universais, quer, ao mesmo tempo, por fitas métricas em que a unidade de medida é o milímetro e a função é restrita. A intenção inquiridora e de reflexão crítica suscitada pelo desajuste de papéis entre o que representa ser rei e o modo absurdo e ridículo como este rei o faz tem lugar através do grotesco nesta espécie de “(...) reorganização do mundo pelo convívio de entidades simbolicamente afastadas, constituindo um recurso humorístico frequente”. (Gonçalves, 2002:122-123)

É assim também que botões tanto representam as armas no brasão como emparceiram os pensamentos do rei; a agulha ora aparece erguida em pose de afirmação (diria de um ideal) pela

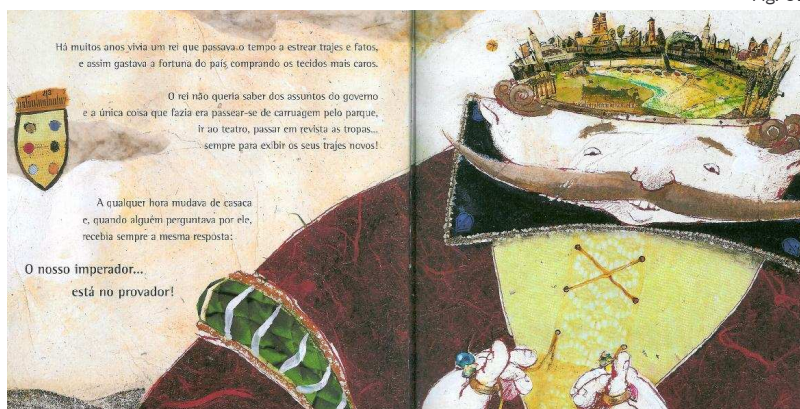


personagem que aparece na contra capa ou nas mãos de um menino como brinquedo; o fecho “*éclair*”, solta-se agora ao vento, como um estandarte, empunhado pelo conselheiro que vai anunciar a boa nova; o alfinete dito de “bebé” que desenha o perfil de uma casa; o capacete dos guardas que é um dedal e por aí fora.

A alteração da função dos objectos, a sua descontextualizada mudança de lugar, são assim aspectos específicos de um processo fantástico que, para além de nos fazer rir, convida-nos à análise, levando-nos a considerar como todas as coisas podem ser vistas de outros modos e podem ganhar ou perder significados em função do contexto e da perspectiva como são olhados.

Fig. 31

O mesmo pode acontecer com a mudança de dimensão ou de matéria. Um exemplo de mudança de dimensão ocorre quando, nas páginas iniciais, o rei nos é apresentado como se



tivesse uma cidade inteira em cima da cabeça! (Fig.31) Edifícios, campos e árvores ornamentam a sua coroa num sinal evidente de riqueza, poder e grandiosidade. Mas se cruzarmos essa imagem da “cidadezinha” com a expressão algo “infantilóide” do monarca a brincar com os cordões entre os “dedos rechonchudinhos”, repletos de anéis, vemos nesse poder pouco mais

que um “poderzinho” sob o domínio de um tonto. A mesma “tonteria” que, de resto, sucumbe ao efeito mágico e fantástico da possibilidade sublime de mudança de matéria operada com o tecido invisível do traje. Um outro efeito estranho acontece com a representação da parte inferior do corpo do rei (Fig.32 e 33) que é olhado desde baixo – em plano contrapicado. Este recurso

Fig. 32

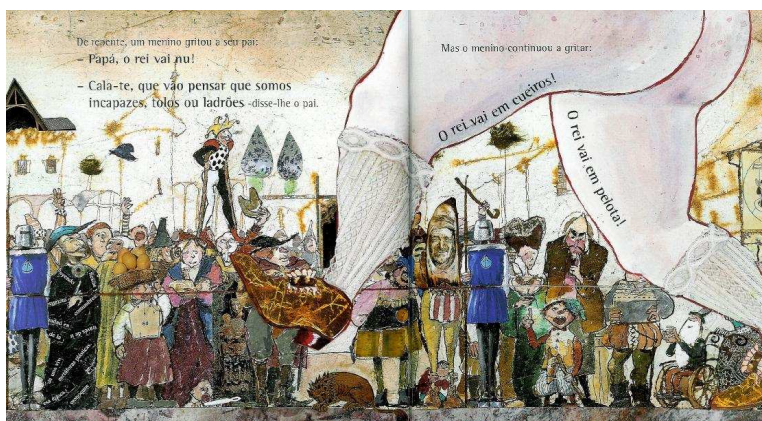
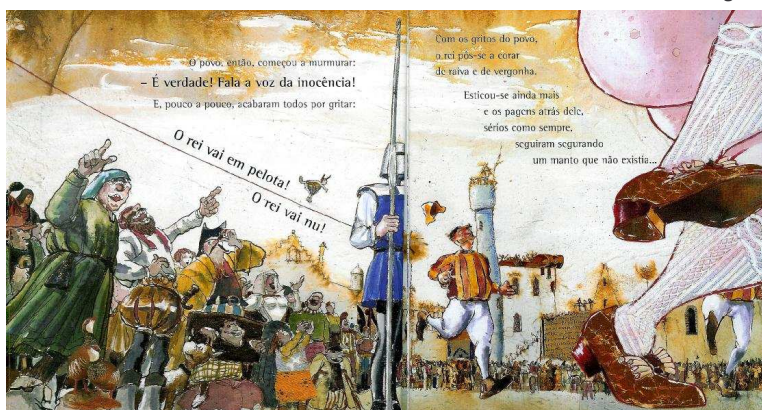


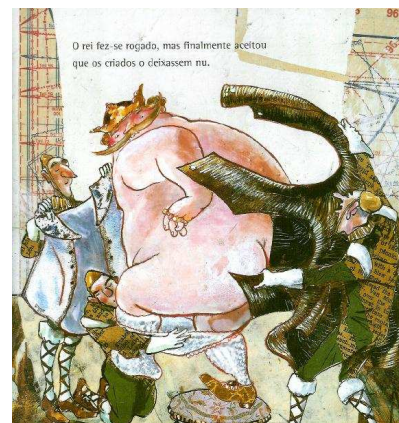
Fig. 33



parece revelar grandes possibilidades expressivas para a emergência do grotesco, desde logo, pela aproximação do corpo exagerado, acentuadamente nu, rosado e disforme. Mas também, porque da sua utilização gráfica depende fundamentalmente o ponto de vista (desde onde se vê), a perspectiva situa o leitor e pode fazê-lo participar de uma situação, convertendo-o em cúmplice do que sucede na imagem. Neste caso, a adopção deste ponto de vista faz-nos crer que vemos o mesmo que aquele menino que denuncia a nudez do monarca, convidando-nos a ser cúmplices com o sentido particular e único que é sua visão da realidade – ele vê o que mais ninguém vê.

Rebaixada a uma representação da cintura para baixo, a imagem soberana do rei fica definitivamente entregue à sua abundante corporalidade e aos actos e artefactos ridículos que a envolvem. Veja-se, por exemplo, (Fig.34) a forma como é tratado o privilégio de “ser-se servido” sugerindo, entre outras coisas, uma infantil incapacidade do rei em despir a sua própria roupa interior!

Fig. 34

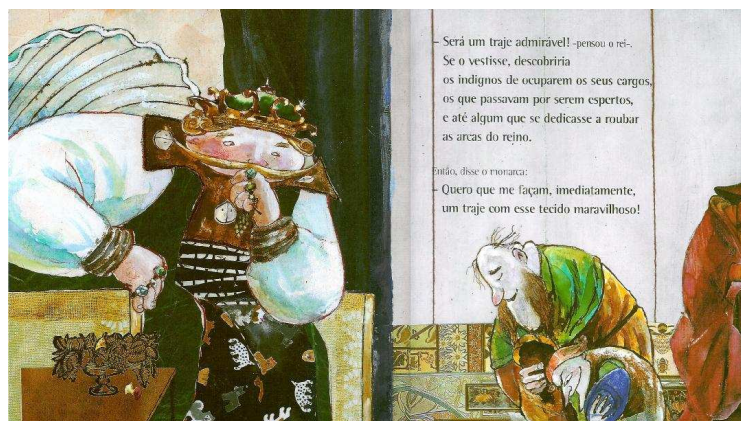


Mas um rei é um rei e visto dali, no enfiamento dos olhos do menino, ainda se afirma grande, como se imaginam todos os reis e pujante de majestosidade, quanto mais não seja pelo trabalhoso rendado das meias e a estridente cor dourada dos sapatos!

O plano contrapicado que se identifica nas figuras 32 e 33, permite-nos, ainda, baralhar a nossa atenção por entre uma multidão que traz à mistura gente pequena e gente grande, bichos, ovos e mais gente. Um carnaval de figuras heterogéneas que se agrupam atrás de uma linha horizontal que une os guardas pela cintura. Abaixo desta linha, que está à altura da cabeça do rapaz, está também um velho em cadeira de rodas, os animais, pedintes e outras crianças (aparentemente os menos capazes) sugerindo-se, de alguma forma, que partilham da mesma visão sã do menino. Acima da linha, num nível intermédio, um número grande de personagens, entre as quais o sábio e um clérigo. Num plano superior, ostensivamente por cima de todos os outros, o bobo, pendurado em “andas”, um camarote de fidalgos que aplaude e naturalmente o rei inventado grande pela perspectiva e corte da página. Na página seguinte, (Fig.33), por força ainda da perspectiva, a linha mergulha desde o canto superior em direcção ao solo e agora abriga abaixo de si toda a gente - é o momento em que todos assumem partilhar a frontalidade da opinião do menino.

A aproximação de elementos contrários é um outro efeito que pontua, ao longo de toda a obra, muitas situações, convocando um sentimento desconcertante, de *é e não é*, que tende a ridicularizar o monarca. Vejamos, por exemplo, o momento (Fig.35) em que os alfaiates falam ao rei *desse “tecido maravilhoso”*. Com alguma facilidade podemos identificar conjuntos de pares contrários que se sobrepõem no contexto da sala representada na dupla-página:

Fig. 35



- as figuras gorda e magra dos alfaiates, ao mesmo tempo, numa pose humilde mas que sabemos impostores;
 - a forma parodiada como é retratada a semelhança da pose do rei, com a da figura de S Jerónimo na pintura de Jan Van Eyck no lado oposto, dando-nos a possibilidade de compararmos poderem ocuparem-se ambos de um assunto de idêntica erudição. Ao mesmo tempo a presença estranha deste personagem alheado, distante e de costas voltadas à conversa parece desacreditar não só a conversa mas toda a cena e antecipar a mentira que se adivinha;
 - a presença de animais, ora do lado do rei, saltitantes e coloridos na ornamentação das suas vestes, ora do outro lado como companhia serena, ou então... o resto da maçã deixado grosseiramente pelo rei sob a fruteira bem composta de exóticas e exuberantes frutas;
- Este sentido inquiridor quanto ao que vemos e lemos revela-se particularmente interessante na forma como a configuração das linhas ou manchas de texto suscitam a nossa atenção. Detenhamo-nos em alguns momentos distintos do livro. Na dupla página (Fig.36) onde são

representados a fábrica e os dois alfaiates a brincar com o ouro, não podemos deixar de notar a ironia subjacente no modo simétrico como se organizam as imagens. Uma elevação, outra elevação. Sobre cada uma delas, de um lado, uma construção velha que ostenta símbolos de propriedade real, do outro, envoltos num monte de ouro os alfaiates, representados numa posição que, no seu conjunto se assemelha à forma da construção anterior. Entretanto, se

Fig. 36



orientarmos o nosso olhar desde a esquerda para a direita, seguindo a leitura do texto verbal, notamos que este se organiza em blocos e cada um vai descendo no espaço da página em relação ao anterior descrevendo progressivamente uma linha que apelando à percepção do movimento da carroça, ora cheia em sentido ascendente, quase no limite do papel à esquerda, ora vazia e a descer, na margem oposta da página, traduz a farsa e o desgoverno para os quais a mania do rei *inclina* o reino. É interessante notar também, sob esta perspectiva, a forma como os dois primeiros blocos de texto que explicitam as ordens do rei, no lado esquerdo da dupla página, se encontram alinhados, um à esquerda e outro à direita, parecendo fechar-se sobre si mesmos sugerindo, deste modo, que as palavras do monarca ecoam apenas no interior da sua cabeça e fora daí servem efeitos pouco credíveis. Não deixa também de ser curiosa, a representação, transversal à página em plano de fundo, com base em cartas geográficas para orientação marítima, pela forma como no conjunto da composição sugere comparações

possíveis com a formação e queda de muitos impérios e as porções de verdade e/ou falsidade que os ocupou.

Num outro momento anterior, na página de rosto (Fig.37) que repete a informação da capa, a expressão do título surge parcialmente inclinada. E por força de quê?

De início podemos pensar tratar-se de um erro de composição... um descuido do ilustrador ou do designer gráfico ou mais uma daquelas brincadeiras para fazer bonita a página. Mas um olhar mais atento dá-nos a perceber o que poderá muito bem ser a representação de um rosto definido pelos dois “ÓS” e pelo “V” que, por ter coroa, (uma coroa que não é coroa, bem entendido), identificamos com o nosso rei. Deste modo, o “novo” como representação visual do rei e o “novo” enquanto significado que traduz o seu desejo patético, misturam-se na forma como se apresenta o título, configurando-se aos olhos de quem o vê, assim inclinado, como um aviso que nos pode questionar sobre o seu significado e induzir sobre a atitude do rei e o seu comportamento.

Fig. 37



Sobre este carácter de visualidade do texto escrito podemos pensar também no modo como ao longo do livro as falas dos personagens são representadas num corpo de letra diferente e a negrito. Se aqui o propósito de novidade parece ser o de clarificar a distinção entre o que diz o narrador e o que dizem outros, noutras situações é o próprio percurso e orientação das linhas de texto que escapa às regras, neste caso da horizontalidade. Na página em que o menino diz : “O rei vai em cueiros! O rei vai em pelota! as linhas de texto acompanham os terrenos irregulares da ilustração e orientam o nosso olhar para o óbvio, para que não nos reste quaisquer dúvidas acerca do que se fala..

Pelo que temos vindo a dizer, e tomando as palavras de A. Gonçalves (2002:127-128) “(...) a modalidade, ou a arte, por excelência, do imaginário grotesco é o riso... a que ninguém nem nada escapa, incluindo aquele que ri.”

Se repararmos imagem inscrita no provador, reproduzida na indumentária real e um pouco por todo o lado, parece representar o contentamento do monarca na forma de um rosto sorridente. Sobressai assim para nós uma insistente relação entre provador-rei, que se organiza em torno do seu desmesurado gosto em se ver de roupa nova.

Assim, em certa medida, o que se opera nesta obra através do mecanismo do grotesco é a denúncia de uma progressiva e perigosa aproximação dos dois termos da relação que referimos, capaz de “pôr à prova” a identidade do monarca e, no limite do ridículo, um tomar o lugar do outro. Tanto mais que a determinada altura (Fig.38) o objecto parece adquirir vida e, mimando os gestos do rei, seguem uma espécie de rota de colisão – Rei e boneco são a mesma coisa!

Fig. 38



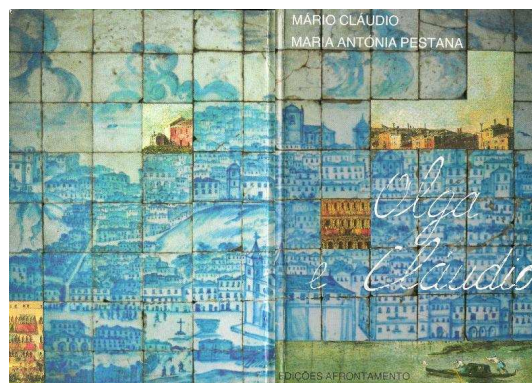
Depois disso, (Fig.39) o rei prepara-se... entra em palco... e, por momentos, durante aquele desfile, Sua Alteza Real vai, concerteza, a sorrir “disfarçado” de si mesmo!

Fig. 39

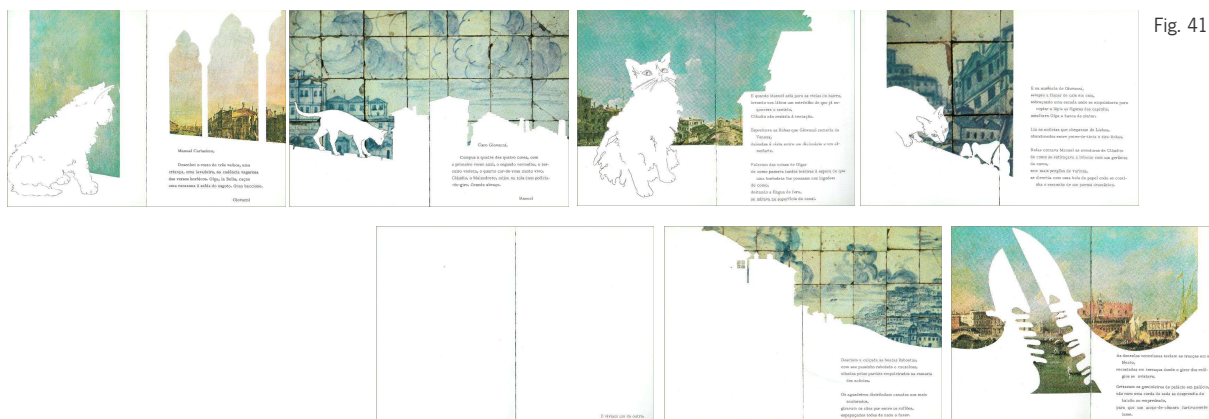
Esta osmose entre o eu e o outro, através da qual o princípio material e corporal é ostensivamente exibido no contexto de uma festa popular e genuína, origina uma carnavalização paródica da figura do monarca, que, desconstruído do seu real poder, a sua inteligência e a sua capacidade de acção, se torna potenciadora de um riso semelhante àquele que, como demonstrou Mikhail Bakhtine (1970), a obra de Rabelais também suscita: um riso colectivo, entusiasmado e sarcástico, pelo qual o texto, nas suas dimensões verbais e icónicas, interroga explicitamente o leitor, exigindo dele comportamentos interpretativos de natureza crítica.

Ao segurarmos nas mãos o livro **Olga e Cláudio** (1988) realizado por Maria Antónia Pestana

Fig. 40



(ilustrações) e Mário Cláudio (texto verbal), se não resistirmos à tentação, e nos dispusermos a desconstruir literalmente o livro, ao ponto de remontarmos as páginas num mesmo plano sequencial⁴⁶, (Fig.41) um aspecto interessante de observar é a forma como cada dupla página



parece corresponder-se com as restantes enquanto uma parte num todo contínuo. Se prestarmos atenção a essa estrutura de página dupla verificamos que na transição de duas páginas consecutivas, entre os limites direito e esquerdo, a representação icónica em cada uma coincide, permitindo “suspeitar” que a estrutura em livro com páginas coladas pelo meio parece “esconder” uma imensa tira que une as ilustrações desde a capa à contracapa.

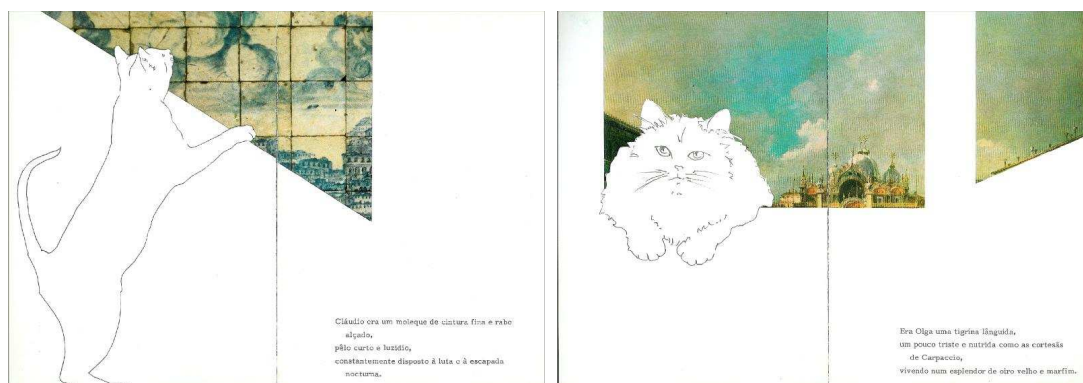
Um factor importante para a percepção desta continuidade e da sua concretização num processo que, explicitamente procura explorar o suporte físico do livro e o desenho gráfico como

⁴⁶ Por uma questão prática, dada a relativa extensão do livro, reproduzimos aqui apenas duas sequências (contiguas) de duplas páginas.

parte da experiência de leitura, decorre da presença dominante da área ocupada pelo branco ao longo do livro. Contrariamente ao que é habitual no procedimento da ilustração em que o preenchimento de uma área vazia, nos faz adivinhar o espaço branco das páginas sob os efeitos de ocupação que os traços e colorido das formas lhe imprimem, no caso deste livro, o branco parece corresponder a um exercício posterior às imagens, funcionando como um véu que, levantado aqui e acolá, as autoriza a poderem tornar-se visíveis. De facto aquilo que poderíamos pensar corresponder a um espaço em branco no sentido de ausência de ilustração, constitui um elemento essencial do ponto de vista da construção icónica e particularmente determinante para a leitura, quer do ponto de vista expressivo, quer narrativo.

Se compararmos os momentos em que os gatos nos são apresentados (Fig.42/43) podemos ver, por exemplo, como o branco das páginas, ao revelar as “porções”, quer do painel quer do

Fig. 42/43



quadro, põe em jogo um processo ambíguo na leitura acerca das dimensões de “dentro” e “fora” contribuindo para que a percepção de uma certa (in)definição quanto ao lugar físico que os gatos ocupam possa suscitar correspondências com uma outra categoria de lugar mais próximo de possíveis representações simbólicas.

Vemos, pela posição observadora desse gato, “(...) *constantemente disposto (...) à escapada nocturna*” que o branco parece corresponder a um espaço físico interior porque anterior, em

primeiro plano, ao que a abertura em forma de triângulo mostra ser o lado lá, o lado de fora com casas e céu.

Essa abertura sugere um efeito que parece “rasgar” o branco desde cima para baixo e da esquerda para a direita, uma construção que não nos parece inocente já que reelabora o sentido de orientação de leitura correspondente ao modo como nos habituamos a aprender a seguir as palavras num texto. Nesta posição, os lados oblíquo e vertical do triângulo convergem num ângulo que incide sobre a parte inferior da página direita, uma perspectiva que no nosso entender, favorece a sensação de desequilíbrio e instabilidade que a posição do gato, em pé e inclinado sobre a linha oblíqua também manifesta, “forçando”, no seu conjunto, a que o nosso olhar recaia sobre o bloco de texto verbal e procure nele correspondências com a imagem.

Deste modo o movimento e agitação que imaginamos na presença das nuvens, a inclinação da janela, o possível deslize do gato no seu parapeito ou a sua postura decidida em ir para além dele são aspectos da ilustração que convergem para o significado do texto e que, na procura de afinidades com o sentido das palavras, indiciam, aos olhos do leitor, a ideia de um personagem com vontade de “estar onde não se está”. Então podemos associar com alguma facilidade a ideia de acção e risco à personalidade do bicho e, de alguma maneira, confirmar que o espaço em branco, que suspeitamos como interior, é-o de facto porque não condiz com a natureza de quem “*moleque de cintura fina e rabo alçado*” parece gostar de se meter em aventuras sabe-se lá por que territórios.

Assim, acreditando ser um espaço interior (uma sala, por exemplo), aceitamos naturalmente que aquela abertura possa representar uma janela com vista sobre a paisagem da cidade. Uma sala branca ... uma janela triangular, porque não?

Porém, ao avançarmos na leitura, damos-nos conta que estes elementos podem ser mobilizadores de um intenso dinamismo que possibilita a criação de novas relações de sentido. Atentemos em alguns pormenores.

A constatação física da existência desse espaço interior relativamente a outro exterior parece estabelecer-se então pela fronteira criada pelas linhas definidoras da forma triangular e que ambos os espaços partilham. Por outro lado, quer um, quer outro espaço comungam de outro limite que corresponde às margens da página. Se no primeiro caso a fronteira de que falamos impõe limites claros entre interior/exterior, no caso do limite conferido pelo bordo das páginas, a sua finalidade adquire um valor expressivo diferente. Na verdade, na medida em que a parte superior da suposta janela e a pata inferior do gato surgem ao corte da página, algo nos faz admitir que, quer o rectângulo branco, que as duas páginas configuram, quer a imagem que preenche o triângulo, podem ir mais além, ao ponto de ambos os espaços poderem tornar-se virtualmente infinitos. Materializando esta possibilidade de dois planos verticais que se prolongam indefinidamente⁴⁷ ao leitor é-lhe limitado tomar parte da perspectiva dada pelo lado de cá e a perceber o outro lado como um lugar distante.

Voltamos a folha e, se mantivermos o raciocínio anterior na observação da dupla-página, notamos que apesar da continuidade da mancha branca, que a une à página precedente e da percepção da representação da paisagem condicionada pelos recortes entreabertos no branco nos fazerem crer ainda ser este um espaço interior, a posição do bicho, neste caso a gata, debruçada sobre o que pensamos ser também uma janela, perturba de alguma maneira a leitura que vinhamos a fazer. De facto, se na realidade está à janela, que sentido faz estar voltada de costas para a cidade e a contemplar o interior?

⁴⁷ Esta percepção é tanto mais evidente se pensarmos na possibilidade, já referida, do livro nos convidar a imaginá-lo desdobrado num painel contínuo.

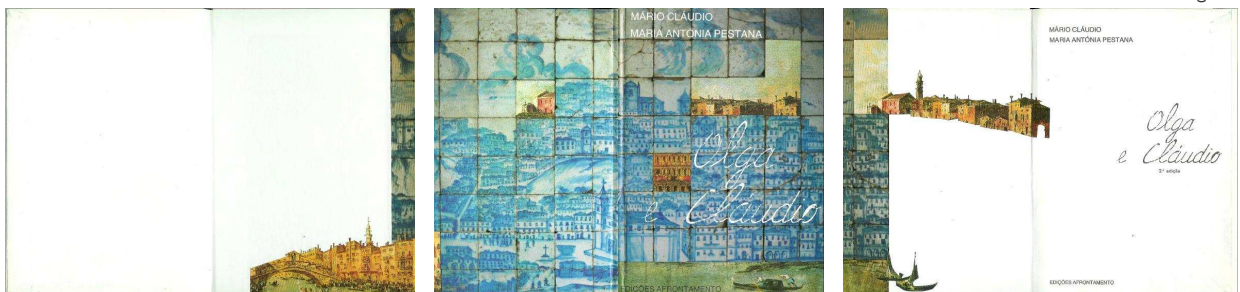
De repente podemos pensar que o animal parece olhar⁴⁸ o lado de cá desde uma janela que tem como fundo interior a paisagem da cidade e ocorre-nos que assim sobranceira sobre o branco, este lugar “de cá” poderá representar um universo diferente daquele onde o gato espreitava a cidade: Será o lado de cá agora o lado exterior? Estará a olhar a gata para um interior dentro de si?

Esta surpreendente não confirmação da expectativa que decorre da leitura visual da página anterior inquieta-nos e necessita uma reapreciação de sentido. Afinal de onde olha e para onde olha?

Ao iniciarmos a leitura do livro, o texto verbal propõe-nos a “...história de Olga e de Cláudio...” uma história que aparenta ser comum. Não se trata por isso, em princípio, da história de Olga e da história de Cláudio (dito deste modo seriam duas histórias) e ficamos desde logo de sobreaviso em relação à maneira como, embora parecendo correr lado a lado, as referências (visuais e/ou verbais) intercaladas, ora ao gato, à sua vida, ao poeta, seu dono, e a Lisboa, ora a Veneza, ao pintor, a Olga e às suas vivências nessa cidade, poderão fundir-se num todo significativo que dará sentido à *história*.

Vemos também como a imagem da capa, que se prolonga até à contracapa, se desdobra para os respectivos versos (Fig.44) e uma vez aí alguns dos seus elementos saem da estrutura

Fig. 44



modular representada no painel, na forma de embarcações ou alongando-se como pontes

⁴⁸ A expressão do olhar, distante, parece projectar-se muito longe alcançando uma dimensão muito vasta, de algum modo incompatível com um espaço físico interior que, podendo ser mais ou menos amplo, será necessariamente limitado.

através do fundo branco, sugerindo uma abertura no sentido do interior do livro. Apresentados em evidente ruptura com certos quadros de referência comuns (Azevedo, 1995:52) do mundo empírico e histórico-factual estes elementos tentam-nos a uma identificação do branco das páginas com a ideia de algo⁴⁹ que, percorrendo todo o livro, permite que ambos os extremos do objecto estejam, desta maneira ligados e, virtualmente, possam comunicar. De facto este “alastramento” do branco parece ajudar a concretizar uma permanente circularidade no percurso de leitura.

O predomínio espacial da superfície branca sobre o texto verbal indicia uma estratégica tensão entre o sentido do que dizem as palavras e o que sugere a sua presença enquanto elemento da ilustração. É que o branco pode ser entendido como sinal de vazio, mas por outro lado também pode corresponder à possibilidade de sobre ele podermos verter todo o tipo de representações e, nesse sentido, poder assumir-se como o lugar de criação de todas as coisas.

Então, ainda que nos pareça óbvio em certo sentido, pelo menos o mais evidente, que o espaço em branco não represente nada, a concretização do espaço vazio de imagens como possibilidade de representar mais que um espaço em branco ganha um significado especial quando, na dupla-página central, o branco se alastra a toda a superfície apenas entrecruzada pela frase “E viviam um do outro” que surge no canto inferior direito. A partir daqui, a percepção deste jogo ambíguo, entre “o que é” e “o que é possível que seja” que a presença do espaço branco nos propõe, torna-se uma chave que nos incita a uma outra leitura, porventura mais

⁴⁹ Poderá o branco corresponder à água? Será interessante pensarmos no valor simbólico que pode adquirir a água enquanto elemento de união entre as duas cidades, tendo em conta que é uma realidade física comum de grande importância para às suas histórias e geografia .

vigilante, a “rever” páginas anteriores⁵⁰ e a adoptar ou a descartar novas evidências.

⁵⁰ É o caso das duplas-página inicial e final onde o branco também ocupa toda a superfície. Nestas, a circularidade que a inversão sintáctica das palavras num bloco de texto relativamente ao outro permite fazer em relação às cidades, aos gatos e aos seus sentimentos e memórias, ajuda-nos a concretizar a transversalidade do branco ao longo da obra como um elemento que une exterior com interior, o passado com o presente, o princípio e o fim.

Conclusão

À luz daquilo a que podemos designar por pós-modernidade e pos-modernismo, em que a segurança de determinadas meta-narrativas é frequentemente posta em causa, por processos que intensificam a paródia, a indeterminação, o excesso ou a fragmentação, entre outros, enquanto vectores da produção artística, nas obras impressas e ilustradas de literatura infantil, o texto visual pode constituir-se, em diálogo com o texto verbal, como um meio enriquecedor para concretizar o desígnio de uma pluralidade de leituras que é inerente à dimensão estética de texto literário.

Ao longo deste trabalho procuramos demonstrar que este tipo de obra é, hoje, cada vez mais, um complexo artefacto cuja dimensão sógnica não pode ser considerada na sua plena extensão se reduzida apenas à materialidade do que é explicitado pelo texto verbal.

A análise das cinco obras sobre as quais incidiu o nosso estudo permitiu perceber que para além das palavras, nas múltiplas concretizações textuais e gráficas que possibilitam explorar, também a presença e organização visual de outros elementos impressos, pode inquirir-nos a abordagens diversificadas de leitura interrogando-nos sobre esse outro “texto” por trás do “texto” das palavras e do “texto” das imagens.

Por outro lado, se à componente visual, em particular a ilustração, lhe é reconhecido um valor como elemento mediador entre as criança e o texto literário, por processos em que as formas ou a cor conquistam a sua adesão, este trabalho resulta na tentativa de demonstrar que a

importância da dimensão visual ultrapassa esse propósito supletivo.

De facto, do ponto de vista da construção dos significados, a representação visual pode, no contexto deste tipo de obras, assumir-se um factor que enriquece, expande e, muitas vezes, diz mais que o texto verbal, auxiliando o leitor a participar de uma forma cooperativa no texto e a transformá-lo de acordo com as suas experiências anteriores.

Concluído o trabalho, esperamos, de algum modo, que este possa resultar num contributo para induzir novas formas de olhar a literatura de potencial recepção infantil e suscitar um estudo mais alargado sobre os contextos de concepção e recepção do objecto-livro que as materializa. Retomando as palavras do título, a desconfiança de que falamos, a propósito da leitura dessas obras, encontra um sentido concordante com aquilo que Álvaro Gomes (2005:112) expressa ao dizer-nos:

“Talvez Leonardo, quando representou o homem dentro de um *quadrado* e de um *círculo* (em vez da figura perfeita, de Vitruvius), nos quisesse fazer partilhar a sua intuição de que os seres humanos estavam, afinal, enclausurados em labirínticos *espaços euclidianos*.

A redução antropológica à *linha* merece, por isso, ser reponderada. Consequentemente, importa que muitos dos modelos da Biologia, da Física, da Matemática, da Comunicação...abandonem interpretações *lineares* e partam em busca da *complexidade*.”

E quanto à minha desconfiança, resta-me continuar a cruzar palavras com palavras, palavras com imagens, imagens com ideias, ideias com palavras, pés de letras com letras inteiras, linhas com linhas ou com caixas de texto e estas com espaços em branco ou manchas de cor... enfim... baralhar o impresso com o expresso e desconfiar, desconfiar e voltar a desconfiar porque os livros ilustrados de literatura para a infância são objectos armadilhados com muitos

sentidos e de muitas maneiras que a todo o momento nos podem “rebentar” nas mãos... na imaginação... num simples voltar de página...

Bibliografia

AZEVEDO, Fernando (1995) *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco: entre a ordem e a aventura*, Porto: Porto Editora.

AZEVEDO, Fernando (2003a) “Estudos literários para a infância e fomento da competência literária”, in Graça S. Carvalho, Maria Luísa Varela de Freitas, Pedro Palhares e Fernando Fraga de Azevedo (Org.) *Saberes e Práticas na Formação de Professores e Educadores. Actas das Jornadas DCLIM 2002*, Braga: Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho, pp. 125 –132.

AZEVEDO, Fernando (2003b) “O elefante cor de rosa, de Luísa Dacosta. A interação semiótica texto-imagem na escrita literária para criança”, *Colóquio Internacional sobre Literatura e artes Visuais – Olhares e Escritas*, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, 23 a 25 Outubro (Texto policopiado inédito).

AZEVEDO, Fernando (2004) “O visível e o invisível na literatura de recepção infantil. Reflexões em torno da questão do cânone.” (Comunicação oral). *Congresso Bienal da Língua Portuguesa na CPLP – I Edição*, Instituto Piaget – Campus Universitário de Viseu, Viseu, 19 a 21 de Abril (texto policopiado inédito).

BACELAR, Manuela (1990) *O Meu Avó*, Porto: Afrontamento.

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

BALLESTEROS, Xosé (2003) *O traje novo do rei*, Adaptação apartir do texto de H.C.Andersen, Tradução de Alexandre Honrado, ilustrações de João Caetano, Lisboa: Kalandraka.

BATT, Noëlle (1996) “Sur le bout de la langue, écrire une image”, in *La Revue des livres pour enfants*, n° Spécial - 171, Paris, Setembro, pp. 103-113.

BERRIO, Antonio Garcia (1994) *Teoria de la literatura. (La construcción del significado poético)*, Madrid: Cátedra.

BÜRGER, Peter (1993) *Teoria da Vanguarda*, Lisboa: Veja.

CARRAVETTA, Peter (1991) Prefaces to the diaphora. Rhetorics, allegory and the interpretation of postmodernity, Indiana: Purdue University Press.

CARRER, Chiara (2001) “Dejad Espacio a la Ilustración” in *Peonza*, n°58, Cantabria, pp. 40-45.

CERRILLO, Pedro (2003) "Lo Literario y lo infantil: concepto y caracterización de la literatura infantil" in Pedro Cerrillo e Santiago Yubero (Coord.) *La Formación de mediadores para la promoción de la lectura*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-25.

CERVERA, Juan (1992) *Teoría de la Literatura infantil*, Bilbao: Ediciones Mensajero, Universidad de Deusto.

CLAUDIO, Mário e PESTANA, Maria Antónia (1988) *Olga e Claudio*, Porto: Afrontamento.

COLOMER, Teresa (1998) *La Formación del Lector Literario*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

COLOMER, Teresa (1999) *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid: Síntesis.

COLOMER, Teresa (2002) *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

COQUET, Eduarda (2001): "Canta-me uma história que eu conto-te um desenho", in *Actas do II Seminário – Desenvolvimento Psicológico e Contexto Escolar*, Barcelos, Personalizar (Centro de Intervenção Psicológica e Apoio ao Desenvolvimento Educacional).

DACOSTA, Luísa (1996) *O elefante cor de rosa*, Ilustrações de Francisco Santarém, Orientação gráfica e composição: Francisco M. Providência, Porto: Civilização.

DAY, Karen (2000) "Garry Disher's Bamboo Flute: Negotiating Multiple Aesthetic Responses", in *Children's Literature in Education*, 31, (1), 31-38.

DÍAZ ARMAS, Jesús (2003) "Estrategias de desbordamiento en la ilustración de libros infantiles", in Fernanda L. Viana, Marta Martins, Eduarda Coquet (Coord.) *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração: Investigação e Prática Docente*, Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho, pp. 171-180.

DOPPERT, Monika (1999) "Dibujar para los niños venezolanos", in *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del Libro pp. 59-63.

DUCROT, Oswald (1972) *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris: Hermann.

DUPONT-ESCARPIT, Denise (2000) "La ilustración del libro infantil: un arte ambiguo", *Primeras noticias. Literatura infantil y juvenil*. N° 174/175, Barcelona, pp. 32-38.

DURAN, Teresa (1998) "La ilustración: primera lectura y educación artística. IV Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura" *CLIJ - Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 102, Barcelona, Fevereiro, pp 7-12.

DURAN, Teresa (2000) *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

DURAN, Teresa (2002): *Leer antes de leer*, Madrid: Anaya.

- ECO, Umberto (1976) *Obra Aberta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto (1979) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto (1980) *Tratado geral de semiótica*, São Paulo: Perspectiva.
- ECO, Umberto (1984) *Semiotics and the philosophy of language*, London: Macmiltan Press.
- ECO, Umberto (1990) *The limits of interpretation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- ECO, Umberto (1992) *La production des signes*, Paris: Le livre de Poche.
- ECO, Umberto; RORTY, Richard; CULLER, Jonathan & BROOKE-ROSE, Christine (1992) *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FRIAS, M. Joana (2000) “Manuel António Pina no País das Palavras de Pernas para o Ar” in *Revista Malasartes, Cadernos de Literatura para a infância e Juventude*, nº2, Abril pp. 6-8.
- GADAMER, Hans-Georg (1976) *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris: Seuil.
- GARCÍA, F.Gutiérrez (2002) “Cómo leer el álbum ilustrado” *CLIJ- Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 150, Barcelona, Junio, pp 13-21.
- GARCÍA PADRINO, J. (2004) *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla-La Mancha.
- GARRETT-PETTS, W.F. (2000) “Garry Disher, Michael Ondaatje, and the Haptic Eye: Taking a Second Look at Print Literacy”, in *Children's Literature in Education*,.31, (1), 39-52.
- GOMES, Álvaro (2005) *Escrever*, Porto:Flumen.
- GONÇALVES, A. (2002) “O Delírio da Desformidade – O Corpo no Imaginário Grotesco”, *Revista Comunicação e Sociedade*, Braga: Universidade do Minho.
- GONÇALVES e FERREIRA-ALVES (2001) *Educação Narrativa de Professores*, Coimbra: Quarteto Editora.
- GREIMAS, Algirdas J. (1973) “Les actants, les acteurs, les figures”, in C. Chabrol (Ed.) *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris: Larousse.
- INGARDEN, Roman (1965) *A Obra de Arte Literária*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ISTVAN (2001) “La Otra Lectura” in *La Obra*, nº962, pp.28-32.
- ITURRA R. (1997) *O Imaginário das Crianças*, Lisboa:Fim de Século.

- JOLY, Martine (1999) *Introdução à Análise da Imagem*, Coleção Arte & Comunicação, Lisboa: Edições 70.
- JOLY, Martine (2005) *A Imagem e os Signos*, Coleção Arte & Comunicação, Lisboa: Edições 70.
- LEWIS, David (2001) *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing text*, London: RoutledgeFalmer.
- LOTMAN, Iurij. M. (1975) *La structure du texte artistique*, Paris: Gallimard.
- LYOTARD, Jean-François (1989) *A Condição Pós-Moderna*, Lisboa: Gradiva.
- MACHADO, M. José (1998), “Uma Nova Estrutura Narrativa”, in *A Literatura para crianças no século XXI. Boletim Cultural do Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 31-34.
- MAIA, Gil (2003a) “As Capitais da Ilustração”, in *Actas do 5º Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens*. Beja, 20 e 21 Fevereiro (texto policopiado inédito).
- MAIA, Gil (2003b) “Entrelinhas: quando o texto também é ilustração” in *Actas do Encontro de Leitura, Literatura Infantil e Ilustração – Investigação e Prática Docente*, Universidade do Minho, Braga, pp. 145-155.
- McKEE, David (2001) *El Libro-Álbum como medio*, in *Peonza*, nº59, Cantabria, pp 44-52.
- MARANTZ, Kenneth (1999) “Con estas luces” in Muñoz Tébar, Juan Ignacio y María Cecilia Silva-Díaz (eds.) (1999) *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del Libro, pp. 7-12.
- MUNARI, Bruno (1987) *Fantasia. Invenção, Criatividade e Imaginação na Comunicação Visual*, Lisboa: Presença.
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. (2000) “The Dynamics of Picturebook Communication” in *Children’s Literature in Education*, 31 (4), pp. 225-239.
- NODELMAN, P. (1988) *Words about Pictures: The Narrative Art of Children’s Picture Books*, Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- NODELMAN, P. (1991) The Eye and the I: Identification and First-Person Narratives in Picture Books, in *Children’s Literature in Education*, 19, pp. 1-30.
- ORTEGA, Cecilia Silva-Díaz (2003) “¿Qué libros más raros! Construcción y evaluación de un instrumento para describir las variaciones metaficcionales en el álbum”, in Veljka Kenfel, Celia García e Lourdes García (Ed.) *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* nº1, Vigo: Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ) Universidad de Vigo, pp. 167-192.
- PASCUA FEBLES, I. (1998) *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

RICHARDS, J. e ANDERSON N. (2003) "What do I See? What do I Think? What do I Wonder? (STW): A visual literacy strategy" *The Reading Teacher*, 56, No.5 Fevereiro. Newark, International Reading Association, pp. 442-444.

SÁNCHEZ CORRAL, Luis (2003) "El texto y la competencia literaria infantil y juvenil", in Pedro Cerrillo & Santiago Yubero (Coord.) *La formación de mediadores para la promoción de la lectura. Contenidos de referencia del Máster de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil*, Cuenca: Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (CEPLI) de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 171-182.

SCHMIDT, S. (1987) "La Comunicación Literaria", in, José António Mayoral, *Pragmática de la Comunicación Literaria*, Madrid: Arco/Libros.

SHAVIT, Zohar (1986) *Poetics of children's literature*, Athens & London: The University of Georgia Press.

SILVA, V. (1981) "Nótula sobre o conceito de literatura infantil", in D.G. Sá, *A Literatura infantil em Portugal. Achegas para a sua história (Catálogo bibliográfico e discográfico)*. Braga: Editorial Franciscana.

SIPLE, Lawrence (1998) "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships", in *Children's Literature in Education*, 29 (2), 97-108.

SODRÉ, M. e PAIVA, R. (2002) *Império Grotresco*, Rio de Janeiro: Mauad Editora.

SOUTJIS, Fabienne P. (1998) "La Mise en page d'albums illustrés des Editions du Rouergue. Lecture sémiotique" in *Nous voulons lire!* N°126/127, Bordeaux , pp. 60-64.

VAZ, Mário (1980) *As Coisas e os Significados*, Porto: Afrontamento.

WARD, Helen (2003) *A Lebre e a Tartaruga*, Editorial Lisboa: Caminho.

WATSON, Victor (1992) "The possibilities of children's fiction", in Morag Styles, Eve Bearne & Victor Watson (Ed.) *After Alice. Exploring children's literature*, London: Cassell, 11-24.