

NOVAS PERSPECTIVAS DO DIÁLOGO PALAVRA/IMAGEM NOS LIVROS INFANTIS

Luciana Coutinho Pagliarini de Souza¹

RESUMO: Neste artigo, tendo por suporte os pressupostos teóricos de Charles Sanders Peirce, busca-se refletir sobre a relação entre palavra e imagem nos livros infantis quando esta última deixa de ter o estatuto de mero ornamento do texto verbal e passa a exigir um novo olhar capaz de resgatar a harmonia sógnica entre os sistemas de linguagem sob exame.

PALAVRAS-CHAVES: Semiótica; literatura infantil; ilustração; texto verbal; texto não-verbal.

ABSTRACT: By arising from the theoretical presuppositions of Charles Sanders Peirce, this article reflects on the relationship between word and image in the children's books, in the moment that image is not any longer the statute that represents the simple adornment of the verbal text and, because of that, demands a new look which is capable to reinstall the signical harmony between the language systems taken in examination.

KEY-WORDS: Semiotics; children literature; illustration; verbal text; non verbal text.

Era uma vez

PASSAPORTE para o maravilhoso, este enunciado, por si só, tem o poder de desencadear o que está por vir: um mundo povoado de belas princesas, príncipes destemidos, fadas, bruxas e outras feras... enfim, é o universo dos contos de fadas

¹ Professora da Universidade de Sorocaba e do Instituto Superior de Educação Uirapuru, Sorocaba, SP; doutoranda em Comunicação e Semiótica, PUCSP.

que vem à tona. Salvo por algumas alterações, as invariantes estruturais propostas por Vladimir Propp (1978) – desígnio, viagem, obstáculo, mediação, conquista do objetivo na forma de final feliz – sempre se mantêm nesse universo, cumprindo, assim, o papel de reatualizar as provas iniciatórias no nível do imaginário.

Pois bem, nem só os contos de fadas povoam os livros infantis, mas a marca da previsibilidade instituída pelo “era uma vez.” foi aqui propositadamente utilizada como pretexto ou mote para refletirmos acerca da também previsível relação entre as histórias e as ilustrações que as acompanham. Tradicionalmente, são formas figurativas que buscam traduzir para a visualidade o referente inscrito na história. Assim, em *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, podemos encontrar variadas versões da menina, do lobo, da vovozinha, da floresta, isso porque cada ilustrador, na busca de apropriar-se simbolicamente do mundo infantil, imprime seu traço ou estilo pessoal, mas a grande maioria dessas versões segue cumprindo uma função que é tradicional na produção dos livros infantis: a imagem funciona como eco do texto verbal, recriando e interpretando a história. Desta forma, texto e imagem, em consonância, mantêm a previsibilidade que garante a decodificação imediata pelos leitores. Não há muito o que pensar, as articulações já vêm prontas...

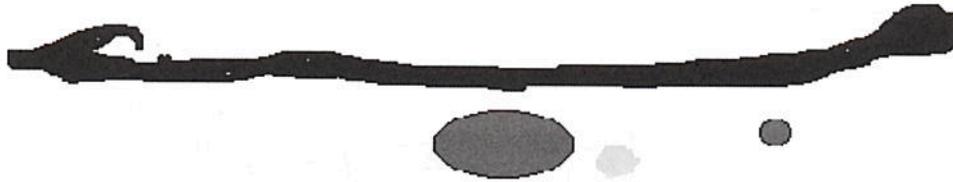
Instalada a previsibilidade que vínhamos anunciando, passemos para as rupturas.

Imagine os mesmos contos de fadas que povoaram desde sempre a nossa infância e que nos levaram a visualizar personagens, cenários e o desenrolar das ações via ilustrações figurativas, sendo ilustrados por formas não-figurativas ou abstratas e que, à primeira vista, nada informam sobre o texto? É justamente sobre esse objeto novo que nos propomos a refletir.

Kátia Canton escreveu e Luiz Carlos Baravelli ilustrou *A bota e a enxada: certos contos italianos* (Canton; Bavarelli, 1996) livro que inaugura esse bloco de rupturas. Três histórias são contadas e, a título de conhecermos os referentes para os quais a ilustração deveria voltar-se, faremos um breve resumo. A primeira história é a de Zezola, uma Cinderela à italiana que, salvo por algumas modificações, cumpre a conhecida trajetória da célebre protagonista. A segunda é a história de Margaridinha, uma menina muito esperta e corajosa que, na busca de um tesouro para o Rei, acaba encontrando o filho dele, sumido há anos, pois tinha sido raptado por uma feiticeira. É claro que só depois de vencer muitos obstáculos e de contar com a ajuda de vários elementos mágicos. Finalmente, a última história é a de um rapaz lindo, rico, mas inexplicavelmente infeliz. Para sua cura só mesmo calçando os sapatos de um homem que cantasse feliz como um rouxinol. Depois de muita busca, este homem é encontrado, só que ele não tinha sapatos... Embora sucintamente relatados, é possível perceber que os dois primeiros contos reproduzem a mesma estrutura dos contos de fadas tradicionais: a presença do maravilhoso, do elemento transformador e do final feliz, o terceiro conto escapa a esta estrutura. Apesar de apresentar um elemento de transformação – os sapatos de um homem feliz – este não atua; afinal, o homem em questão vivia descalço. Em decorrência disto, também o final não é feliz. Há, portanto, uma novidade, e por que não dizer, uma subversão ao conto tradicional.

Tradicionalmente, veríamos a imagem funcionar como um duplo do texto narrativo, no entanto, perfurando o texto verbal, vislumbramos uma linha negra que perpassa

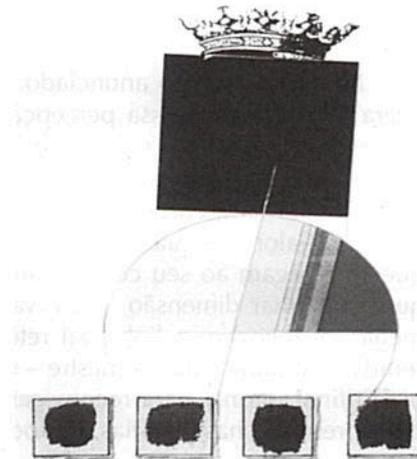
por todas as páginas do livro, agregando ao seu corpo gráfico formas geométricas coloridas, manchas texturizadas e algumas formas figurativas ou quase-figurativas. Essa linha, despida de referencialidade, segue um curso ininterrupto sobre o espaço-formato, variando em modulações ora retilíneas, ora sinuosas, ora rígidas ora dinâmicas. Energia pura se espacializando e criando um movimento até que, ao findar, sugere um novo começar.



Relação de discrepância já que entre texto e imagem não há um referente comum? Se a ilustração não aponta para objetos ou situações identificáveis, se não produz a ilusão de que a imagem é igual ou semelhante ao objeto real, desviando-se de sua tradicional "vocalização mimética", como afirmar que existe um diálogo intersemiótico entre os códigos verbal e visual? Vejamos outro caso.

O livro *Os gnomos de Gnu*, de Umberto Eco e Eugenio Carmi (1998) traz a confluência texto e imagem também numa outra perspectiva. Nesta fábula moderna, Umberto Eco trabalha a temática da ecologia opondo dois mundos: a Terra e o planeta Gnu. O enredo, basicamente, traduz-se no desenrolar das tentativas do ambicioso imperador do planeta Terra de conquistar o planeta Gnu, um belíssimo lugar, limpinho, com fauna e flora preservadas e habitado por gnomos. Num jogo bem irônico em que dominado passa a agir sobre dominador, o narrador acaba por lamentar a ausência de um final feliz, mas ao mesmo tempo deixando no ar a esperança de que algum dia ainda possamos fazer da Terra o que teriam feito os Gnomos de Gnu.

A primeira de uma seqüência de ilustrações que divide espaço com o texto verbal é formada por figuras geométricas (quadrados, círculo). No centro da página, ocupando, portanto, espaço privilegiado, um grande quadrado negro sobrepõe-se a um círculo semi-aberto. Um cruzamento de linhas diagonal e horizontal subdivide o círculo em quatro partes, sendo que as duas superiores ganham pigmentos: oito cores ao todo. Acima do grande quadrado, uma coroa. Mais abaixo, quatro pequenos quadrados mal recortados perfilam-se aos pés da figura maior. Desvinculada do compromisso de cópia fiel do referente embutido no texto, a ilustração somente o sugere por meio da plasticidade, simplesmente sugere a figura do rei e dos ministros, mas de maneira *sui generis*. Diálogo comprometido entre palavra e imagem?



Mais um exemplo. O livro *Histórias em Hai-Kai*, de Maria José Palo e Kris Palo (1992), apresenta poesias visuais – haicais – ao lado de imagens não-figurativas que, mais que a função de ilustrar ou ornar, compõem o todo da mensagem que se intenta passar. Palavra e imagem, amalgamadas, apresentam o objeto que se quer representar. Vejamos um desses haicais:

Bicos, bocas, olhos
esperam a COR.
Um avião passa.



Se nos apegarmos às tradicionais formas de relação entre palavra e imagem centradas numa perspectiva temática ou numa relação de redundância entre os códigos, certamente concluiremos que a contradição ou não confluência entre texto verbal e formas visuais aloja-se nesses livros citados. No entanto, se voltarmos o olhar para os procedimentos compositivos que caracterizam ambos os códigos, talvez possamos encontrar a chave capaz de revelar a harmonia sígnica calcada nos interstícios de ambas as linguagens em exame. Saltemos para dentro do corpo sígnico dessas linguagens.

No primeiro livro anunciado, de Kátia Canton e Luiz Carlos Baravelli, uma linha negra se oferece à nossa percepção. Se, a princípio, segue seu curso variando entre momentos de energia e repouso; em meio à narrativa, a linha se bifurca, contorce, agita-se, ganha força, robustez e potência. Momento sublime de pura energia. O contraste de formas, cores, movimento, direção intensificam a tensão deste momento/ápice. O valor – a quantidade de brilho – também é intenso. Das formas geométricas que se agregam ao seu corpo gráfico, a mais proeminente neste momento é o círculo que ao ganhar dimensão, peso, valor, simboliza a tensão máxima. Depois desse momento de regozijo, a linha vai retomando sua estabilidade, as formas readquirem serenidade, a linha – forma mestre – vai voltando ao seu estado inicial até desfalecer num ponto final, pronta para recomeçar... Pensamos que suas contorções revelam os conflitos presentes nas histórias, reproduzem a estrutura, o esqueleto do discurso narrativo, senão, vejamos.

A linha mestra, na sua qualidade estrutural, segue num continuum, espacializando-se no tempo e funcionando como ícone da linearidade, do tempo cronológico, característico do eixo da contigüidade: uma coisa após a outra – marca das ações que se desenrolam no tempo. Ao lado da linearidade, característica da narrativa, não poderia faltar o conflito como elemento fundante desse tipo de texto. Não estaria também ele sendo representado nessa forma visual, quer pelas protuberâncias que nascem da linha mestra, quer pelas manchas texturizadas, pelas imagens quase-figurativas ou figurativas que a perfuram ou se justapõem a ela? Não funcionariam como os obstáculos ou as provações passadas que se entrecem no plano visual? Visual e verbal se entrelaçam...

Finalmente, o clímax, momento de grande tensão da narrativa, não estaria configurado na forma visual no momento em que a linha se bifurca e se contorce em nós – marcas latentes do gesto – quebrando a aparente monotonia da horizontalidade, criando a “volúpia” perceptiva, para depois retomar a calma, desfalecendo num ponto que sugere um novo começar? Verbovisual se completam.

Sendo possível esta representação, não ao nível temático, mas nos interstícios do processo sógnico de ambos os códigos, ousamos dizer que há um diálogo texto/imagem. Diálogo que não cria uma interdependência entre as linguagens, já que nem o texto verbal ou a composição visual necessitam um do outro para acessar o processo interpretante. Ambos têm autonomia. A estrutura/forma funciona como esqueleto do verbal, mas é despida de conteúdo, está à espera da palavra e se oferece para ser “vestida”.

Em *Gnomos de Gnu*, a primeira das ilustrações é reveladora da simbologia de que se revestem as configurações visuais. Figuras geométricas básicas (quadrado, círculo) são dispostas de modo a representar, de modo nada convencional, o protagonista da história – o imperador – tendo abaixo de si seus ministros. O imperador faz-se apresentar pela justaposição de um grande quadrado a um círculo que não se completa. Tal disposição nos remete à configuração de um ser humano: cabeça, tronco e membros. Deduz-se daí que esta forma possui um referente no mundo exterior, no entanto, só foi possível estabelecer essa analogia mediante as qualidades da forma, que revelam uma configuração *sui generis*, desvinculada do compromisso de cópia fiel do referente embutido no texto. O objeto é sugerido por meio da plasticidade. No entanto, a coroa sobre a cabeça/quadrado desta figura, permite-nos entrever que não se trata de um ser humano qualquer, mas de um rei. Na parte inferior da página, aos “pés” do grande imperador, quatro quadrados se perfilam – reduplicações em miniatura do imperador – e funcionam como “membros” do imperador. Essas figuras são toscas, mal recortadas, manchadas de preto no seu interior e, dada a posição que ocupam, essas formas já sinalizam o papel de subserviência que exercem.

Assim como a coroa, as formas geométricas neste contexto também são prenhes de simbologia, da mesma forma as cores, direções, dimensão, que corroboram a metáfora da força, do poder, do autoritarismo já materializado no texto verbal. As formas visuais lêem o texto verbal, mas de maneira nada convencional e o diálogo se consuma...

Finalmente, em *Histórias em Hai-Kai*, o diálogo que se instala é ainda mais contundente, já que os próprios haicais verbais já incorporam a imagem dentro de si. Como? Haicais são pequenos poemas de origem japonesa constituídos de três versos. A escrita ideográfica japonesa tem grande poder de síntese: formada pela montagem de

hieróglifos pictográficos, cada pictograma equivale a uma imagem do referente que representa. A junção dos pictogramas ou das imagens que representam, produz um conceito – terceiro termo – que se traduz numa metáfora visual. O haikai nada mais é que esses mesmos ideogramas transpostos em frases. A dimensão visual herdada do ideograma torna o haikai um poema de grande poder imagístico, que segundo Haroldo de Campos (1977:65) “funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo exterior, e a converte-los em matéria visível”. Pois bem, o fato de a própria palavra revestir-se de visualidade já faz com que o diálogo verbal/visual realize-se nos interstícios do próprio poema. No entanto, no livro de Maria José e Kris Palo, imagens não-figurativas também concorrem para tornar visível a idéia que irrompe dos haicais. Constituem-se também como verdadeiros haicais visuais. Vejamos como isso ocorre no exemplo anteriormente apresentado que deixa bem visível o método ideogrâmico de compor.

No primeiro verso, traços metonímicos se perfilam: bicos, bocas, olhos... partes de um todo “multifacetado” à espreita... Corte. Segunda tomada: “esperam a COR”. A palavra cor vista através da lente de aumento – todas as letras são maiúsculas – protagoniza neste contexto papel especial. Atrai o olhar, provoca relações... Para que serve a cor? Para colorir bicos e bocas? Para embeber de vida nossas retinas? Corte.

No terceiro verso, “um avião passa”. Avião/passa(ro) que “embica” por sobre bicos, bocas e olhos e derrama a cor: elemento vital de produção de sentidos fertilizados pelos sentidos humanos: olfato, paladar e visão. Espaço da percepção que capta os fenômenos do mundo, materializados pela apreensão da consoante bilabial (B) que depois explodirão em COR, signo aberto para representar os fenômenos do mundo.

Bicos é índice de aves, que por sua vez é índice de vôo que, finalmente, anuncia o avião. A palavra provoca na mente interpretantes/luz, detona o processo relacional, faz nascer o conceito que, segundo Peirce,

não é um mero ajuntamento de particulares – isto ocorre apenas com suas espécies mais cruas. Um conceito é a influência viva sobre nós de um diagrama, ou ícone, com cujas várias partes entram em conexão, no pensamento, um número igual de sentimentos ou idéias. A lei da mente faz com que sentimentos e idéias conjuguem-se no pensamento para formar sistemas.

Derramadas as cores – resultado do choque entre o estado de “permanência” característico do primeiro verso de um haikai e o de “transformação”, próprio do segundo verso – salta a centelha que efetiva o haikai: a fertilização dos nossos sentidos para a apreensão dos significados vincados nos poemas, isto é, daquilo que a cor suscita.

Voltemos nossos olhos para a imagem que dialoga com o haikai. São formas não-figurativas ou não-representativas que, segundo Santaella (2001), têm na marca do gesto a qualidade como acontecimento singular. Dois planos se delineiam no espaço-formato e se contrapõem: o plano inferior já embute a ação expressa no segundo verso: formas também não-figurativas lembram a aparência de bicos, bocas, olhos já encarnados das cores amarelo, violeta, azul. A variedade de cores, formas e o movimento impregnam de dinamismo este plano. Já o plano superior caracteriza-se pela ‘quase’ estaticidade do traço horizontal similar ao avião. Do conflito desses planos nasce o conceito já

indiciado no haikai verbal: a fertilização dos nossos sentidos para a apreender o que a cor sugere. Neste momento, texto verbal e visual se contaminam. Ao jogo de cores, luz, movimento, formas corresponde o “torneio frásico”, a potencialidade das palavras/imagem em revelar a coisa nas suas qualidades.

Os três livros expostos como exemplos de ruptura na tradicional relação de redundância entre palavra e imagem nos livros infantis, leva-nos a rever o tipo de receptor desses novos paradigmas. Acreditamos que esses livros, por oferecerem circunstâncias singulares de percepção, suscitam um novo olhar e provocam o surgimento de um novo leitor não só capaz de ler formas visuais, mas de atuar na intersemiose imagem/texto.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, H. **Ideograma. Lógica, poesia, linguagem.** São Paulo: Cultrix / Edusp, 1977.
- CANTON, K.; BARAVELLI, L. A. **A bota e a enxada: certos contos italianos.** São Paulo: Ática, 1996
- ECO, Umberto; CARMI, Eugenio. **Os gnomos de Gnu.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- PALO M. J.; PALO, K. **Histórias em hai-kais.** Aparecida, S.P: Santuário, 1992.
- PROPP, W. **Morfologia do conto.** Lisboa: Veja, 1978.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

