

Comunicação apresentada no 1º Congresso Internacional em Estudos da Criança Infâncias Possíveis, Mundos Reais. Braga, Universidade do Minho, 2-4 Fevereiro 2008

Relação texto-imagem no livro para crianças: uma leitura de *Bernardo Faz Birra* e de *Quando a Mãe Grita...*

Teresa Mergulhão*

RESUMO

O presente artigo procura problematizar as dimensões e a funcionalidade da ilustração nos livros de potencial recepção infantil, equacionando a sua relevância na educação estética da criança (pré)leitora. Partindo da apreciação dos álbuns *Bernardo Faz Birra*, de Hiawyn Oram, e *Quando a Mãe Grita ...*, de Jutta Bauer, pretende-se demonstrar que a ilustração não é, não pode ser, uma mera reprodução ou explicação do legível.

Instituindo-se como um “factor promotor de (des)gosto em face do objecto-livro” (Silva, 2007:1), como sublinha Sara Reis da Silva, a ilustração detém uma inegável importância no universo do livro especificamente endereçado ao público infantil por facilitar a captação de sentidos que o texto verbal, de forma explícita ou implícita, veicula. Com efeito, e particularmente no caso das crianças pré-leitoras e leitoras iniciais, é necessário um suporte visual que facilite a compreensão da palavra poética e provoque deslumbramento, pelo que o diálogo intersemiótico entre dois modos de representação e de significação da realidade, que harmonicamente se interpenetram e complementam -o texto verbal e o texto icónico -, é determinante numa fase crucial de aquisição e consolidação de estruturas cognitivas, perceptivas e linguísticas que antecedem a leitura compreensiva dos textos.

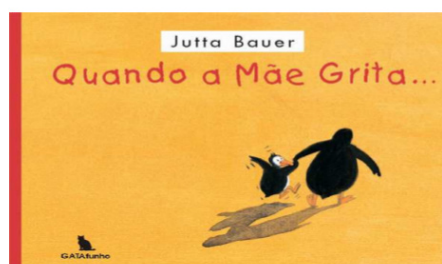
*Escola Superior de Educação de Portalegre

Ao pretender “alargar a dimensão imaginante do texto verbal, compondo um percurso que evita a redundância e oferece à sensibilidade do leitor um olhar outro” (Veloso, 2007: 9), o ilustrador apropria-se da história que é convidado a ilustrar, interpretando-a e recontando-a através da sua particular expressão artística e de uma retórica visual que inclui o recurso a uma composição plástica sugestiva e apelativa, a uma iconografia simbólica e a uma paleta de cores que traduza a essência do texto escrito. Atento ao que “se esconde atrás das linhas do texto e permanentemente se oferece e escapa aos sentidos” (Maia, 2002: 3), o ilustrador constrói, pois, com a sua subjectividade e com a sua arte, um universo imagético e pictórico que será tanto mais rico e significativo para a criança quanto mais se desligar do estereótipo e das leis da convencionalidade.

Efectivamente, as imagens artísticas devem provocar o espanto e alargar a competência interpretativa do pequeno leitor. Ora, como afirma Bruno Duborgel, “l’image, pour fonctionner comme opérateur de rêverie, embrayeur d’une dynamique de l’imaginaire, doit elle-même comporter une épaisseur onirique, une complexité plastique, une ampleur symbolique.” (Duborgel, 1988: 50). A ilustração não pode, por isso, ser uma reprodução ou *explicação do legível* (cf. Maia, 2002: 3), uma mera e desinteressante repetição do conteúdo, sob o risco de castrar a capacidade imaginativa da criança e de fazer abortar o seu poder criativo.

Na verdade, a criança que lê ou ouve ler a história, e que, a partir dela, constrói imagens mentais tendencialmente figurativas, de acordo com a sua experiência de vida e a sua forma de apreender o real, sentir-se-á defraudada se as imagens não lhe trouxerem nada de novo, se não lhe oferecerem percursos imaginativos alternativos. Tal não significa que se deva entender a ilustração como uma actividade meramente especulativa e divergente ou substitutiva. Com efeito, a ilustração não pode criar rupturas, deturpar o texto verbal, desvirtuá-lo, da mesma forma que não pode interferir com a sua legibilidade e com a sua inteligibilidade, sufocando-o, diminuindo-o e tornando-o seu subsidiário.

A ilustração, pelo contrário, deve instituir-se como um precioso auxiliar na captação de sentidos implícita ou explicitamente veiculados pelo texto escrito, iluminando-o, enriquecendo-o, fazendo-o respirar e estabelecendo com ele uma inter-relação dialógica que facilite a instauração de uma atmosfera de verdadeira pregnância significativa. É justamente o que acontece em *Bernardo Faz Birra*, de Hiawyn Oram, com ilustrações de Satoshi Kitamura (Caminho), e *Quando a Mãe Grita...*, de Jutta Bauer (Gatafunho), dois álbuns importados, de grande beleza discursiva e plástica e profundo sentido pedagógico, em que a eficácia comunicativa resulta da qualidade dos textos e das ilustrações, mas, sobretudo, da relação dialógica entre as duas linguagens, relação aliás inaugurada no lugar do paratexto.



De facto, na capa do álbum de Oram, o protagonismo visual é concedido à personagem, colocada estrategicamente em primeiro plano e tendo como pano de fundo um espaço citadino, representado graficamente por prédios altos, assimétricos, e por uma rua ziguezagueante que, quebrando a hegemonia cromática dos tons neutros e sombrios, *espalha a luz* sobre a cidade, conduzindo o leitor para além do visível. O olhar do leitor perde-se justamente na confluência de linhas cruzadas e de planos sobrepostos que sugerem a representação labiríntica de uma cidade de grandes dimensões, fixando-se nas linhas brancas que, sensivelmente ao meio da página, e em sinal de tempestade, simulam relâmpagos a rasgar um céu carregado, de tonalidades violáceas.

Mas o cenário urbano que a composição plástica configura, um espaço vazio e desumanizado, onde não se vêem pessoas, serve apenas o propósito de sublinhar a distância que separa a única personagem representada na capa (e na contracapa) do livro e o mundo à sua volta, numa clara estratégia visual de ampliação conotativa. O menino está sentado em cima de uma chaminé, o que, do ponto de vista simbólico, me parece relevante por indiciar o gesto de auto-exclusão a que a personagem voluntariamente se submete, sendo que tanto a expressão facial como a postura corporal, de contenção e fechamento, sinalizam o estado anímico da criança amuada, ideia corroborada pelo título – *Bernardo Faz Birra* –, simbolicamente colocado na representação icónica de uma espessa nuvem de fumo que sai da chaminé.

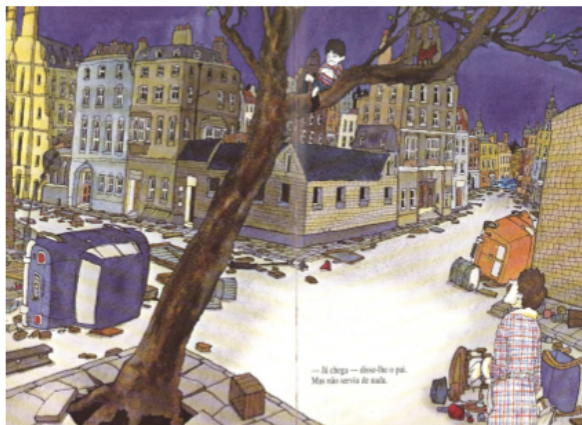
Desta forma, texto e imagem surgem, na capa deste álbum para crianças, em perfeita consonância, assumindo a ilustração uma função simultaneamente interpretativa e complementar, ao introduzir elementos pictóricos que conferem maior inteligibilidade ao texto verbal, sem todavia o deturpar.

Contrastando com a relativa complexidade plástica do livro de Oram, *Quando a Mãe Grita...*, de Jutta Bauer, aposta numa estratégia de (aparente) simplicidade, esvaziando a capa de outros elementos compositivos para além das figuras dos dois pinguins que caminham de mãos dadas numa estrada invisível e imaginária. De facto, e contrariamente ao que sucede em *Bernardo Faz Birra*, o espaço que sustenta e envolve o percurso solitário das personagens é aqui aparentemente configurado como uma ausência. Mas a ausência, que efectivamente não

o é, porque é, ela própria, detentora de uma profunda (e ambivalente) densidade semântica, desafia o leitor, fazendo-o activar a sua competência interpretativa e traçar cenários possíveis, deduzidos a partir do simbolismo da cor predominante – o amarelo – e das sombras desenhadas no chão.

Ora, é precisamente aqui que a ilustração “introduz o espanto na leitura” (Maia, 2002: 3). Com efeito, a imagem sugere a figuração de um espaço aberto, amplo e desértico, um espaço iluminado por uma intensa e tórrida radiação solar, mas a presença inusitada de pinguins nesse espaço não glacial, teoricamente improvável, ludibria o olhar e confunde o leitor, criando uma aparente dissonância no interior da componente pictórica: aparente porque, na verdade, radica na natureza polissémica e plurissignificativa da imagem poética.

Também entre o título e a imagem parece não existir uma correspondência sígnica evidente, uma vez que a ilustração omite a alusão ao grito da Mãe, que o título explicita. Mas a leitura articulada das duas componentes – verbal e gráfico-plástica –



O registo hiperbólico é sustentado, na primeira parte do livro, pelo paralelismo estrutural e anafórico e ainda pelo progressivo alargamento da área semântica da tempestade em termos lexicais, morfossintáticos e estilísticos, adquirindo neste contexto particular relevância a presença no discurso de enumerações, animizações, comparações, metáforas e, claro, hipérbolos. Com efeito, a birra transforma-se inicialmente “numa nuvem negra que rebentou em trovões, relâmpagos e granizo”, depois “num furacão que destruiu telhados, chaminés e campanários”, “num tufão que arremessou cidades inteiras para o mar”, “num tremor de terra que partiu a crosta da Terra como se fosse um gigante a partir ovos” até assumir a forma de um “tremor do universo”. Neste processo gradativo, o espaço também se vai transfigurando e ampliando, num percurso crescente que passa do particular ao geral, ou seja, da casa, onde o Bernardo faz birra, até ao universo. A birra do Bernardo atinge, assim, uma dimensão cósmica, que simboliza, literariamente, o auge da fúria infantil.

A partir daí, os procedimentos narrativos e técnico-literários alteram-se produzindo um efeito *boomerang*. Na verdade, a gradação passa a ser decrescente, elencando os elementos que, do cosmos ao quarto do Bernardo, “ficaram reduzidos a pedacinhos a girar no espaço”.



Acalmados os ânimos, a criança reflecte sobre os motivos que terão dado origem a uma *birra tão grande*, mas nem ela, nem provavelmente o pequeno leitor, ardilosamente interpelado pelo narrador, conseguem lembrar-se. Desconstrói-se desta forma, perante o olhar desprevenido da criança leitora, a importância de uma birra, estratégia que, a meu ver, se reveste de uma eficácia comunicativa mais fecunda do que qualquer discurso maniqueísta e/ou falsamente moralizante.

Fazendo activar o princípio da coerência intersemiótica, as ilustrações de Satoshi Kitamura interpretam e recriam o texto verbal através de uma retórica visual que sublinha o poder metafórico e hiperbólico da imagem. A forte plasticidade do texto icónico advém da atmosfera interna potenciada pelos jogos de luz e sombra, pela reduzida paleta de cores (com o predomínio dos tons neutros), mas também pela assimetria de linhas e traços e, sobretudo, pela representação de elementos figurativos não estereotipados dispostos graficamente em contextos espaciais que sublinham a desordem e o caos provocados pela birra do Bernardo. Aliás, a opção gráfica pelo preenchimento total da dupla página, em registo hiperbólico, sinaliza, igualmente, as proporções gigantescas da birra, naquela que me parece ser uma estratégia ilustrativa particularmente eficaz.

A narrativa visual socorre-se ainda de outras estratégias gráfico-plásticas que permitem a sequencialização da intriga, destacando-se, a este nível, a presença do gato em todas as imagens do livro e o recurso simbólico ao branco na primeira e na última página. O branco sinaliza, neste contexto, o silêncio absoluto, a serenidade e a acalmia que antecedem a birra, mas também o regresso à normalidade quando ela termina. Fecha-se o ciclo e a criança, finalmente em paz consigo própria e com o mundo, pode enfim adormecer, tal como a ilustração o demonstra.

A ilustração adquire, portanto, nesta obra, uma função simultaneamente interpretativa e complementar do texto verbal, acrescentando-o, recriando-o, dando-lhe luz própria. Ora, justamente como afirma Gil Maia, “ilustrar é trazer luz para uma obra. E é também criar na obra um outro texto que se abre ao olhar, um texto exposto à penetração dos raios de luz, iluminando-lhe buracos negros, associando-lhe imagens que, por ali, nunca tinham sido vistas (...)” (Maia, 2002: 3). Ilustrar um texto é, portanto, interpretá-lo, captar os sentidos que implícita ou explicitamente dele transbordam, mas é a natureza polissémica do texto verbal (e a sua dimensão imaginante) que despoleta, no

artista plástico como no leitor comum, esse gesto interpretativo. Da relação harmoniosa e congruente entre os dois textos resultará, como sucede em *Bernardo Faz Birra* (e também no álbum de Jutta Bauer), uma verdadeira obra de arte para crianças.

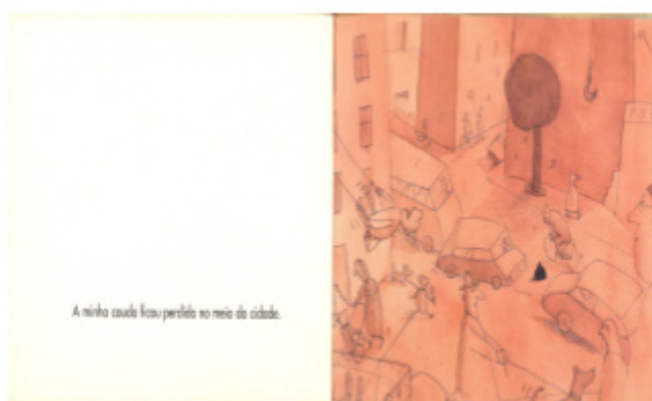
Efectivamente, em *Quando a Mãe Grita...*, a articulação entre texto e imagem acentua a dimensão poética do álbum. Ao nível do texto verbal, o narrador autodiegético socorre-se de uma linguagem conotativa para expressar a devastação interior que o grito da mãe lhe provocou: “Hoje de manhã, a minha mãe gritou comigo,/e eu fiquei desfeito.”



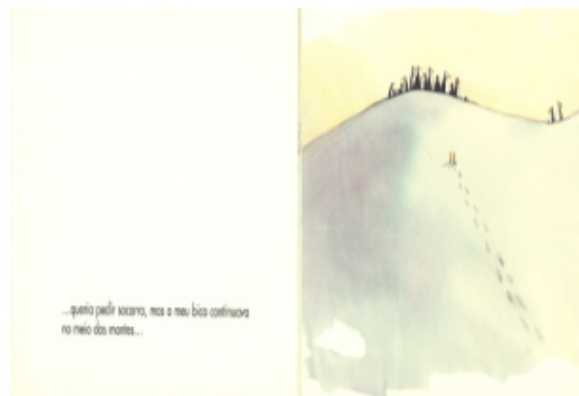
As duas orações que constituem a frase de abertura do texto surgem dispostas estrategicamente nas duas primeiras páginas da esquerda, o que obriga o leitor a retardar e a suspender a leitura, adiando o virar da página e focalizando o olhar na imagem da direita, que corrobora e reforça a mensagem verbal, intensificando-a contudo através de uma representação caricatural das personagens. Mais do que o texto, a força expressiva da imagem permite ao leitor imaginar o que o pequeno pinguim terá sentido nesse momento particularmente dramático.

Virada a página, o leitor é confrontado com a dureza das palavras do pequeno pinguim, que afirma ter ficado *desfeito*. O particípio adjectival surge, neste contexto, em sentido conotativo, mas a ilustração interpreta literalmente o enunciado verbal, mostrando o pinguim a despedaçar-se e a desintegrar-se perante o olhar de surpresa de uma mãe repentinamente silenciosa.

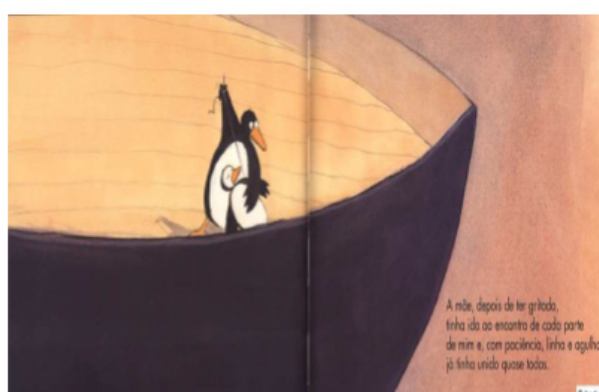
A partir daí, o ritmo narrativo altera-se, sendo sustentado por uma estrutura repetitiva e paralelística que dá conta, numa primeira parte, da fragmentação e da pulverização das diversas representações parciais do sujeito por espaços simbólicos caracterizados pela amplitude. Assim, em analepse, o pinguim destroçado afirma que a sua cabeça “voou para junto das estrelas”, que o seu corpo se perdeu “por entre as ondas do mar”, que as suas asas “voaram e só pararam na selva”, que o seu bico “foi parar ao cimo de um monte”, que a sua cauda “ficou perdida no meio da cidade”, que as suas patas “começaram a correr, a correr sem parar”. As diferentes partes de um eu metaforicamente desmembrado adquirem, portanto, vida própria, sofrendo um processo de animização que só a linguagem poética e conotativa permite configurar.



Na segunda parte da narrativa, os procedimentos discursivos e técnico-literários em que se apoia a arquitectura textual voltam a insistir na repetição paralelística, agora também anafórica (*eu queria... queria*), e na enumeração cumulativa, mas desta vez introduzindo a oração adversativa a impor a noção de contraste entre a vontade do sujeito e a impossibilidade da sua concretização. Com efeito, o sujeito manifesta a sua intenção de querer recuperar os destroços de si, mas nem os olhos, “perdidos no Universo”, nem o bico, “no meio dos montes”, nem as asas, “no meio da selva”, nem as patas, que descansavam “no deserto”, vieram em seu auxílio.



A referência textual a *uma grande sombra* que passava pelo deserto (e a sua representação icónica) adquire grande produtividade semântica no final desta sequência narrativa, suscitando a curiosidade do leitor e criando naturais expectativas de leitura. A resposta surge ao virar da página, com o aparecimento de um barco que ocupa sensivelmente dois terços da dupla página e no interior do qual se pode observar a mãe cosendo, com linha e agulha, o pequeno pinguim.



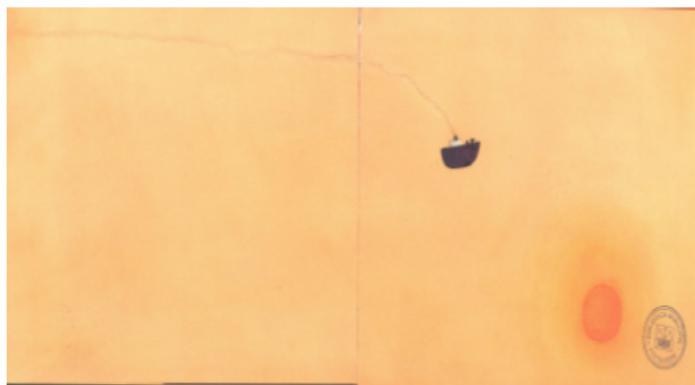
Se, até aqui, em cada sequência, o texto verbal antecedia o icónico, o primeiro à esquerda e à direita o segundo, regista-se neste momento uma alteração da ordem gráfica estabelecida, surgindo a imagem à esquerda e o texto, nela incorporado, no canto inferior direito da dupla página, quebrando desta forma o efeito de cadência que a obra vinha assumindo, potenciado pela estrutura repetitiva. Também os procedimentos técnico-literários se alteram, contrariando o princípio de desdobramento e expansão anteriormente declinado. O ritmo narrativo abranda e a informação surge concentrada em poucas linhas: “A mãe, depois de ter gritado, tinha ido ao encontro de cada parte de mim e, com paciência, linha e agulha, já tinha unido quase todas”.

É, pois, necessária a intervenção da Mãe para reconstruir o que ela própria destruíra, reatando cada parte do sujeito dilacerado “com paciência, linha e agulha”, expressão conotativa e ambivalente que sinaliza o amor e o carinho de uma mãe arrependida que reconforta o seu filho. A ilustração traduz literalmente o código linguístico, tornando-se de certo modo redundante ao representar graficamente as duas personagens (a mãe cosendo o filho), mas, por outro lado, assume a sua faceta interpretativa colocando-as simbolicamente num barco flutuante que o texto não refere, apenas insinua. Ora, o barco é o símbolo da viagem, mas também da protecção. Para Bachelard, representa ainda o *berço descoberto* (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1994: 116), pelo que a leitura simbólica da imagem aumenta o grau de inteligibilidade do texto, oferecendo ao leitor um outro olhar.

A partir daqui, reinstala-se o esquema repetitivo que atravessa todo o álbum – texto à esquerda, imagem à direita -, mas a imagem adquire, até ao final, maior relevância do que o texto verbal, sobrepondo-se a ele, ampliando-o e enriquecendo-o com elementos plásticos não explicitados pelo código linguístico.



De facto, a narrativa verbal termina com o pedido de desculpas da mãe, acentuando desta forma a circularidade diegética do texto. Não há qualquer referência discursiva ao estado de espírito do pequeno pinguim depois desse momento de particular comunhão, porque na verdade nada mais há a dizer, uma vez que a palavra «*Desculpa*» tem neste contexto uma força expressiva e comunicativa inequivocamente esclarecedora. No entanto, a eloquência do não dito permite ao leitor imaginar que, na sequência do encontro entre mãe e filho, se dará um regresso feliz à normalidade.



A ilustração, que complementa e dá continuidade à narrativa verbal, auxilia o leitor nesse percurso imagético de captação de sentidos, adquirindo um valor semântico e simbólico altamente produtivo: o barco voa inesperadamente por cima do sol, num céu sem nuvens, símbolo de paz e de tranquilidade, num céu repleto de luz, intensamente amarelo, “a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores”, “a cor da eternidade” (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 58-59), sendo que toda esta iconografia simbólica se reveste de um carácter plurissignificativo que possibilita a construção de sentidos e leituras plurais.

É justamente essa dimensão imaginante, consubstanciada nas palavras e nas ilustrações dos dois livros, que confere aos álbuns de Hiawyn Oram e Jutta Bauer a sua pregnância verdadeiramente significativa. Percepcionados como objectos estéticos de inestimável qualidade, *Bernardo Faz Birra* e *Quando a Mãe Grita...* têm o mérito acrescido de abordar poeticamente temas relacionados com as vivências infantis -as birras, as proibições e os gritos incompreensíveis dos pais -, permitindo ao leitor (criança e/ou adulto) exercitar o seu espírito crítico e reflexivo.

A inevitável comparação entre as duas obras, que mantêm entre si uma inesperada relação de intertextualidade, permite-nos concluir que tanto Oram como Bauer se preocupam em apaziguar e relativizar o sofrimento da criança-personagem (e, indirectamente, da criança leitora), imprimindo, na parte final, um tom positivo aos seus textos (verbal e icónico).

Em suma, pela riqueza expressiva e poética das palavras e das ilustrações, pela construção integral de sentidos que a coerência intersemiótica potencia, *Bernardo Faz Birra* e *Quando a Mãe Grita...* apelam à sensibilidade artística e à inteligência emocional do leitor, *educando o seu olhar*. Parece-me ser esse o propósito de qualquer obra de arte.

BIBLIOGRAFIA

Activa

- ▶ Bauer, Jutta (2006). *Quando a Mãe Grita ...*. Lisboa: Gatafunho.
- ▶ Oram, Hiawyn Oram (1995). *Bernardo Faz Birra*. Lisboa: Editorial Caminho.

Passiva

- ▶ Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- ▶ Duborgel, Bruno (1988). "La psyché, d'albums embellie", in Causse, Rolande (dir), *L'Enfant Lecteur*, Paris: Autrement Revue, pp. 48 – 55.
- ▶ Maia, Gil (2002). "O visível, o legível e o invisível", *Malasartes (Cadernos de literatura para a infância e a juventude)*, 10: 3-8.
- ▶ Silva, Sara Reis da (2007). "Quando as palavras e as ilustrações andam de mãos dadas", in www.casadaleitura.org, consultado em 23/11/2007.
- ▶ Veloso, Rui Marques (2007). "Não-receita para escolher um bom livro", in www.casadaleitura.org, consultado em 23/11/2007.