

**ENCURTANDO O CAMINHO ENTRE TEXTO E ILUSTRAÇÃO:
HOMENAGEM A ANGELA LAGO¹**

Luís CAMARGO

RESUMO: *O livro de literatura para crianças é um “objeto cultural onde visual e verbal se mesclam” (LAJOLO, ZILBERMAN, 1984). Para abordar essas mesclas, são propostas cinco categorias: 1) o suporte do texto; 2) a enunciação gráfica do texto; 3) a visualidade, isto é, as imagens mentais que o texto suscita no leitor; 4) a ilustração e, por extensão, a imagem, como texto visual; 5) o diálogo entre texto e ilustração. Procuro mostrar a funcionalidade e colaboração dessas categorias por meio do estudo do livro *O prato azul-pombinho*, de Cora Coralina, com desenhos de Angela Lago.*

ABSTRACT: *The illustrated children’s book is a “cultural object that blends visual and verbal codes” (LAJOLO, ZILBERMAN, 1984). To deal with this blend, five categories are suggested: 1) text support; 2) graphic enunciation; 3) visibility, i.e., mental imagery that the text elicit to the reader’s mind’s eye; 4) image, hence, illustration, as visual text; 5) dialogue between text and illustration. I attempt to show the collaboration and usefulness of these categories, analyzing Cora Coralina’s book *O prato azul pombinho*, with drawings by Angela Lago.*

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1984, p. 14) propõem que, graças à ilustração, o livro para crianças passou “a constituir uma espécie de novo objeto cultural, onde visual e verbal se mesclam”.

Tomando essa citação como mote, proponho a seguinte glosa: o livro infantil ilustrado constitui-se como suporte para um texto híbrido, composto pelo texto verbal e pelo texto visual. No caso da narrativa, temos uma espécie de narrativa dialogada, com a alternância de enunciados verbais e enunciados visuais. Esse modelo é aqui proposto como metodologia. Pretendo apenas mostrar as contribuições que esse mode-

¹ Artigo baseado na tese homônima, sob orientação de Marisa Philbert Lajolo, apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária.

lo oferece para estudar o livro infantil ilustrado. Para isso, escolhi como objeto de estudo o livro *O prato azul-pombinho*, de Cora Coralina (2002), com desenhos de Angela Lago.

CAPA

A capa é um texto tipicamente híbrido, composto por três enunciados verbais e um visual, sobre fundo cinza. O primeiro enunciado verbal refere-se à autoria. No alto da capa, em caixa alta (isto é, maiúsculas), estão compostos os nomes das autoras: CORA CORALINA DESENHOS DE ANGELA LAGO. Para destacar o nome das autoras, o sintagma DESENHOS DE está composto em corpo menor; para distinguir a autoria (verbal e visual), o nome da escritora está em preto e o sintagma DESENHOS DE ANGELA LAGO, em branco. Sobre esse sintagma aparece uma assinatura da ilustradora em preto.

O segundo enunciado verbal é o título da obra, composto em caixa alta, em preto: O PRATO AZUL-POMBINHO.

O terceiro enunciado verbal é a letra *g* minúscula, em itálico, logomarca da editora, Global.

Entre o nome das autoras e o título há uma ilustração, em formato proporcional ao da capa, margeada por um fio branco. A ilustração mostra uma mulher e uma menina. A mulher tem cabelos brancos; a menina, cabelos castanhos escuros.

De costas para o observador, a mulher mostra apenas parte da face direita, a orelha e parte de trás do pescoço. A menina está deitada, de olhos fechados; apenas o rosto se destaca entre o travesseiro e as cobertas. Com a mão direita, a mulher toca levemente o queixo da menina; com a esquerda, acaricia ternamente seus cabelos.

Não é possível representar uma cena, um rosto, um objeto, sem apresentar, ao mesmo tempo, um ponto de vista: o ponto de vista do representador, que, por sua vez, será compartilhado pelo observador da imagem. Nesta cena, estamos atrás da mulher, bem próximos, como se estivéssemos no mesmo espaço.

A imagem não é uma fotografia, nem tenta parecer uma fotografia. O modelado é bastante simplificado. Os volumes são substituídos por manchas de cor, que mostram claramente que são pinceladas. Algumas transparências indicam o uso de pincel chato.

A imagem tem forma retangular, um pouco mais comprida do que alta (a orientação “paisagem” do *Word*). O rosto da menina é uma forma oval quase no centro do retângulo. A cor mais escura da pintura está em volta do rosto: são seus cabelos. O rosto está rodeado por pinceladas brancas representando as cobertas e o cabelo da mulher.

Abaixo dessa faixa central, em diagonal descendente, da esquerda para a direita, uma mancha azul de forma aproximadamente triangular representa uma blusa ou parte de um vestido. Acima da faixa central há manchas cinzentas e azuladas. Uma linha

ondulada, em forma de S virado 90° para baixo, duas linhas inclinadas – formando uma espécie de Y – e alguns pontinhos parecem ter função mais ornamental do que imitativa.

Junto ao queixo da menina há uma manchinha em forma de meia-lua: azul no centro, contornada de branco. Depois da leitura do livro poderemos identificar essa manchinha como um caco do prato mencionado no título do livro. Também poderemos identificar a menina como protagonista e narradora, e a mulher de cabelos brancos, como sua bisavó. A interpretação da mulher como bisavó e da menina como protagonista mostra um fenômeno típico dos textos híbridos: a projeção dos significados do texto verbal sobre o texto visual e vice-versa.

As cores mais quentes estão nos rostos e nas mãos, próximo do centro da pintura. Cores frias e neutras – azuis, cinzas e brancos – dominam o resto da pintura. O observador pode partilhar o sentimento de ternura da mulher pela menina, mesmo que não saiba quem elas são. Por outro lado, depois da leitura do livro, essa informação se agrega aos significados da imagem.

O enquadramento fechado – bem próximo – pode lembrar os enquadramentos de narrativas televisuais como seriados, minisséries e novelas. O ângulo de visão em diagonal, neste caso, de cima para baixo, lembra o ângulo preferido pelos pintores, desenhistas e gravadores barrocos. A maneira de pintar – com simplificação da forma e do modelado, com certa geometrização, ênfase mais no plano do que no volume e profundidade, presença explícita da pincelada (“isto é uma pintura, não uma mulher e uma menina em carne e osso”) – pode lembrar a pintura de Cézanne.

FOLHA DE GUARDA E ANTE-ROSTO

Abrindo o livro, encontramos uma folha de guarda, cor areia.

No ante-rostro, página em que usualmente só viria o título da obra, aparece uma ilustração, também em formato proporcional à página, com largas margens brancas (cerca de 3cm) e, em lugar do fio branco da capa, absolutamente reto, aqui os limites da pintura são bastante irregulares, deixando perceber as pinceladas.

Uma mulher de cabelos brancos segura uma travessa, ao lado de um armário, com uma porta de vidro aberta. O leitor pode inferir que ela vai guardar a travessa. O leitor pode identificar a mulher dessa ilustração com a mulher da capa e a travessa, com tons azulados, com o prato azul-pombinho do título.

Os significados do texto verbal se projetam sobre as ilustrações e os significados das ilustrações se projetam sobre o texto verbal: nessa ilustração, por exemplo, o prato do título aparece dentro de uma cena, antecipando, de certo modo, os versos da p. 21: “Tornava a relíquia para o relicário / que no caso era um grande velho armário, / alto e bem fechado.”

Além dessas relações cruzadas, ocorrem também relações associativas independentes, tanto verbais como visuais: palavras retomam e evocam palavras, e imagens

retomam e evocam imagens. Por exemplo, a imagem da mulher no ante-rostro *retoma* a imagem da capa, ao mesmo tempo em que *evoca* a pintura cézanniana.

VERSO DO ANTE-ROSTO E PÁGINA DE ROSTO

No verso do ante-rostro aparece novamente a mulher, agora sentada diante de uma mesa, sobre a qual está o prato azul-pombinho. Vê-se apenas um pedacinho do prato e, da mulher, apenas o busto. Em segundo plano, vê-se também um pedacinho do chão vermelho, que lembra piso de cimento vermelho, e as paredes claras, com rodapés e batentes de cores meio indefinidas. O fundo é representado de maneira apenas indicativa, lembrando as pernas de um palco de teatro.

A página de rosto repete os enunciados verbais da capa, com algumas alterações. O sintagma DESENHOS DE ANGELA LAGO está composto em cinza claro (em lugar do branco); a assinatura foi eliminada e, sobreposto ao sintagma DESENHOS DE, há um & composto em corpo grande e cor areia. Agora aparece a logomarca completa da editora: *global*, em caixa baixa (isto é, minúsculas) e itálico, e, em corpo bem menor, *EDITORA* em caixa alta e itálico.

A composição gráfica do nome da poeta e da ilustradora no alto da página, na mesma linha, tanto na capa como na página de rosto, desfaz a assimetria geralmente existente entre escritor e ilustrador. Aqui, essa composição gráfica sugere uma *colaboração*, uma co-autoria.

Página 7

A ilustração mostra uma menina, sentada diante de uma mesa, sobre a qual está o prato azul-pombinho. Esta ilustração retoma a ilustração anterior, mas invertendo a posição da figura feminina, que agora está à direita do leitor, olhando para o prato à esquerda. Estariam a mulher e a menina sentadas à mesma mesa? Teríamos aqui uma espécie de plano e contraplano, tal como ocorre no discurso cinematográfico?

O texto informa que o prato do título era o último de um aparelho antigo de 92 peças. A narrativa começa lentamente, por meio de reiterações, ou melhor, variações, evocando a fórmula de início dos contos narrados oralmente, o “era uma vez”. Diz o texto:

Era um prato sozinho,
último remanescente, sobrevivente,
sobra mesmo, de uma coleção,
de um aparelho antigo
de 92 peças.

As linhas curtas, o eco em *remanescente* e *sobrevivente*, a assonância da vogal *e* (fechada e aberta) nas sílabas tônicas das palavras *mesmo*, *aparelho* e *peças*, a rima toante em *sozinho* e *antigo* sugerem recursos da poesia, recursos esses que serão reiterados ao longo da narrativa, confirmando o gênero híbrido do nosso texto: tanto narrativa como poesia – um poema narrativo.

Páginas 8 e 9

A ilustração evoca a do verso do ante-rostro: vemos a mulher de cabelos brancos sentada diante de uma mesa sobre a qual está o prato. Desta vez é possível identificar algumas figuras pintadas no prato: talvez uma ponte, talvez uma figura com sombrinha. Fica evidente, aqui, a importância do conhecimento de mundo e do repertório de imagens do leitor. Sem memória, não é possível reconhecer, identificar, nomear e descrever.

A representação do fundo – as paredes, os rodapés e os batentes – mais uma vez é apenas indicativa, sugerindo as pernas que, em um palco, escondem os bastidores do público.

Os primeiros versos trazem informações fundamentais:

Isto contava, com emoção, minha bisavó,
que Deus haja.

(CORALINA, 2002, p. 9)

Por meio da dupla projeção de significados – do texto para as ilustrações e vice-versa – identificamos a mulher da capa e das ilustrações anteriores como bisavó da narradora, enquanto reconhecemos que a narradora, apenas inferida, já aparecia como protagonista desde a capa.

A narrativa prossegue descrevendo o tamanho, a forma, o peso e os usos do prato. A narradora expressa um sentimento de encantamento, procurando contagiar o leitor. Com os neurotransmissores aumentando suas expectativas, o leitor vira a página.

Páginas 10 e 11

A narradora descreve o prato de modo assindético, isto é, sem conectivos:

Todo azul-forte,
em fundo claro
num meio-relevo.
Galhadas de árvores e flores,
estilizadas.

Um templo enfeitado de lanternas.
Figuras rotundas de entremez.
Uma ilha. Um quiosque rendilhado.
Um braço de mar.
Um pagode e um palácio chinês.
Uma ponte.
Um barco com sua coberta de seda.
Pombos sobrevoando.

(*idem*, p. 10)

Nessa descrição, a narradora privilegia as figuras representadas e não sua localização.

A estrofe seguinte funciona como introdução à lenda que vai ser narrada. Ao expressar as emoções que sentia ao ouvir a bisavó contar a história pintada no fundo do prato, a narradora procura contagiar o leitor.

A ilustração, em visão diagonal, mostra o prato em primeiro plano e a menina, com as mãos sobre a mesa, olhando atentamente para o prato. O enquadramento em diagonal enfatiza a profundidade. A cena se prolonga além do campo de visão, aproximando o leitor, ao mesmo tempo que dá uma impressão de incompletude e de fugacidade: o leitor contempla um instante. A representação não se preocupa com linhas e formas definidas, o que se evidencia nos motivos decorativos nas bordas do prato: tem-se uma impressão, não se vê com nitidez. O modo indicativo de representar, já observado em relação aos fundos, fica evidente na representação dos encostos das cadeiras.

Os volumes são simplificados, um tanto achatados. Isso fica claro na representação do rosto da menina.

As proporções parecem um tanto distorcidas, como se a cena fosse vista por meio de uma lente grande angular.

As ilustrações não explicam nem ornamentam o texto; as ilustrações também não traduzem o texto, não buscam equivalências entre o verbal e o visual. Mais do que coerência ou convergência de significados, parece que se trata da *co-laboração* dos discursos verbal e visual, constituindo um discurso duplo, um *diálogo*. As características semióticas, semânticas, cognitivas e emocionais de cada linguagem criam necessariamente um discurso híbrido, em vários níveis.

O modelo interpretativo que prioriza a busca de equivalências entre os dois discursos comete, a meu ver, duas faltas: em primeiro lugar, o de não reconhecer a linguagem visual, sua história, sua teoria e sua crítica, como se a linguagem visual não pudesse ter voz própria, que só pudesse funcionar como ressonância do texto; em segundo lugar, deixa de perceber os significados construídos pela *co-laboração* dos discursos.

É óbvio que se pode estudar o texto e as ilustrações separadamente e que podem ser relevantes os estudos que abordam apenas o texto. Mas, se quisermos falar do *livro*

infantil e juvenil (para evocarmos, por exemplo, uma instituição como a Fundação Nacional do *Livro Infantil e Juvenil*, uma das mais importantes instituições do sistema literário infantil brasileiro), e não apenas do *texto literário* infantil e juvenil, então é necessária uma mudança de paradigma.

Páginas 12 e 13

A ilustração mostra o prato, no qual está representado o encontro de um casal sobre uma ponte. Vemos apenas parte do prato. Temos uma espécie de contraplano da ilustração anterior, como se agora o nosso ponto de vista fosse os olhos da narradora. As imagens pintadas no fundo do prato parecem se suceder como cenas de um filme. O leitor sabe, pelo seu conhecimento de mundo, que a pintura no prato era uma imagem estática, embora pudesse sugerir movimento. A ilustradora, porém, parece querer mimetizar os movimentos da recordação, alternando imagens vívidas e imagens fugidias. E aqui parece fazer todo o sentido as ilustrações meio borradas, como são as imagens da memória. (Não fosse assim, confundiríamos alucinação com percepção, imaginação com realidade.)

O texto esclarece quem é o casal: a princesa Lui e seu namorado plebeu. A princesa estava prometida a um príncipe chamado Li; o pai da princesa então ordenou que os criados do palácio incendiassem o quiosque onde os namorados se encontravam.

Valeria a pena o estudo de cada um dos *blocos de texto* formados pelos enunciados verbais e visuais, especialmente os blocos formados pelas páginas abertas, pares e ímpares, chamadas *páginas duplas* no jargão editorial. Aqui, porém, examinei apenas alguns blocos.

O SUPORTE

O suporte do texto não pode mais ser visto (se é que é visto...) como uma espécie de *motoboy* invisível que transporta o texto. Quando falo em suporte, não penso só no livro e nas páginas do livro, mas também em certas conotações e expectativas associadas ao suporte material e aos textos que carrega. O poema *O prato azul-pombinho*, por exemplo, foi publicado em três suportes diferentes, o que, a meu ver, convida a diferentes leituras do texto.

Inicialmente, *O prato azul-pombinho* foi publicado em uma coletânea poética para adultos, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* (CORALINA, 1965).

Na capa, a palavra POEMAS está composta em destaque, isolada das outras do título, em corpo maior e cor diferente, azul. O sintagma DOS BECOS DE GOIÁS / E ESTÓRIAS MAIS está composto em duas linhas, em corpo menor e outra cor, preto. Essa composição gráfica chama atenção para o gênero poético.

O conectivo E, no entanto, parece estabelecer uma equivalência entre o sintagma ESTÓRIAS MAIS e o sintagma POEMAS / DOS BECOS DE GOIÁS, chamando a atenção do leitor para os traços narrativos dos poemas. Esses traços, aliás, são ressaltados pela própria autora. No texto AO LEITOR, ela se refere à obra como “livro de velhas estórias”. Em RESSALVA, ela cria uma oposição entre forma poética e conteúdo narrativo, privilegiando este último:

Este livro:
Versos... Não.
Poesia... Não.
Um modo diferente de contar velhas estórias.

O livro *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* poderia ser lido como “autobiografia poética”, “autobiografia através de poesia”, “poemas da memória”, ou ainda, “um tipo especial de memorialística” – para lembrar alguns termos que Antonio Candido utilizou para falar de um livro de Drummond (CANDIDO, 1987, p. 51, p. 54-56).

O contexto “livro de velhas histórias” favorece uma leitura do poema *O prato azul-pombinho* que destaca o testemunho, chamando atenção para as marcas textuais que contrastam o tempo da enunciação (os anos 60, tomando como referência o ano de publicação do livro) e o tempo do enunciado (o final do século XIX e os primeiros anos do século XX). Por exemplo:

Os namorados então,
na calada da noite,
passaram sorrateiros para o barco,
driblando o velho, *como se diz hoje.*

(CORALINA, 2002, p. 17; itálico meu)

Reuniu-se o conselho de família
e veio a condenação *à moda do tempo:*
uma boa tunda de chineladas.

(*idem*, p. 28; itálico meu)

O poema também foi publicado em uma antologia de poesia para crianças, *Pé de poesia* (MEIRELES *et al.*, 2002). Essa antologia reúne dez poemas de oito poetas. A proximidade com outros poemas acaba destacando a poeticidade de *O prato azul-pombinho*.

No livro infantil ilustrado por Angela Lago, longe dos outros poemas autobiográficos, a trama autobiográfica se esgarça. Não é difícil classificar o texto como poema narrativo, mas decidir se o texto é um conto em versos ou um texto autobiográfico em versos já é mais difícil.

A publicação como livro infantil ilustrado destaca a narratividade do poema. A distribuição do texto pelas páginas, inclusive, é feita de modo a criar efeitos de suspense, como veremos a seguir.

ENUNCIÇÃO GRÁFICA

Todo texto nasce como uma espécie de fala interior, mas, para ser reconhecido como texto, ele precisa ser enunciado sob uma forma material e sensível: a fala, a escrita, os sinais. Podemos dizer, por exemplo, que uma conversa é um texto enunciado oralmente por dois ou mais enunciadore; que uma entrevista (publicada em jornal ou revista) está enunciada visual ou graficamente; que o telejornal é um texto enunciado audiovisualmente e assim por diante. Sugeri, assim, o termo *enunção gráfica* para designar o modo como o texto escrito é enunciado, abrangendo várias modalidades: a manuscrita, a impressa, a digital etc. (CAMARGO, 2003).

Assim como a enunção oral pode conotar um enunciado com as mais variadas intenções – afirmar, perguntar, pedir, ordenar, convidar etc. –, a enunção gráfica também agrega significados ao texto. Por exemplo, há vários recursos de sonoridade e ritmo, típicos da poesia, que são reforçados pela localização, especialmente o início e fim de palavras, versos e estrofes.

Um dia, por azar,
sem se saber, sem se esperar,
artes do salta-caminho,
partes do capeta,
fora de seu lugar, apareceu quebrado,
feito em pedaços – sim senhor –
o prato azul-pombinho.

(CORALINA, 2002, p. 22)

Nos dois primeiros versos, temos a rima externa emparelhada **azar**/esper**ar**; o terceiro verso rima com o sétimo, salta-cami**inho**/azul-pombi**inho**, ambos substantivos compostos, com o hífen como elemento gráfico que se destaca. Há rimas internas; estas, menos evidentes do que as externas, por exemplo, **lugar**, que ecoa azar e esperar; **artes** e **partes**, no início do terceiro e do quarto versos, ganham maior destaque, embora menor do que as rimas no final de versos. Menor destaque ainda têm as rimas toantes, pela repetição sonora parcial (apenas de vogais): quebra**do**/peda**ços**/prato (quinto, sexto e sétimo versos).

A aliteração no início das palavras é percebida mais facilmente do que quando ocorre no interior das palavras: **f**ora/**f**eito. Nessa estrofe, além de a aliteração ocorrer

no início de palavras, a sonoridade é reforçada pelo fato de ocorrer no início de versos, no caso, quinto e sexto.

Outros recursos reforçados pela proximidade e pela localização são a repetição de palavras, como ocorre no segundo verso – **sem se** saber, **sem se** esperar –, e o paralelismo, repetição de estruturas sintáticas: artes do/partes do/fora de, no terceiro, quarto e quinto verso.

Ao longo do livro, o poema é segmentado em vários blocos de texto. Essas segmentações muitas vezes desaceleram a narrativa, visando aumentar a expectativa do leitor. Por exemplo, os versos “Isso contava, com emoção, minha bisavó, / que Deus haja” ganham destaque ao serem enunciados no alto da página 9. No final dessa página, uma estrofe é segmentada logo após um sinal de dois-pontos. O leitor precisa virar a página e, nesse movimento, cria uma pausa que aumenta sua expectativa sobre o que vai ser contado:

Era, na verdade, um enlevo.
Tinha seus desenhos
em miniaturas delicadas:

(*idem*, p. 9)

Em outros casos, a pausa é ainda maior: o relato é interrompido por ilustrações, como um solista que interrompe sua performance para a entrada de um motivo a ser introduzido pela orquestra.

Precisamos ficar atentos a (pelo menos) duas tramas do texto: a estrutura sintática e a estrutura temática.

A estrutura sintática refere-se à combinação das palavras formando sintagmas cada vez maiores: expressões, frases, orações, períodos, versos, estrofes, cantos, partes etc., ou ainda, no caso da prosa, parágrafos, capítulos etc.

A estrutura temática refere-se à organização do texto em tópicos e subtópicos. Angela Kleiman (1993, p. 59) designa essa estrutura *mapa textual*, uma metáfora bastante rica, especialmente no caso de textos curtos, em que é possível desenhar essa estrutura e, assim, visualizá-la. Pegando o gancho da metáfora *mapa*, é importante assinalar que, assim como um determinado espaço admite diferentes mapas, segundo o interesse do cartógrafo (por exemplo, político, bacias hidrográficas, densidade demográfica, alfabetização etc.), os textos também permitem diferentes mapas textuais, segundo os interesses do leitor. Como diz Kleiman (1989, p. 95),

Uma vez que a macroestrutura de um texto resulta de um processo inferencial do leitor, pode haver diferentes macroestruturas de um texto, mas haverá também um alto grau de concordância, também devido à marcação dos níveis mais altos, tais como títulos, subtítulos.

O conceito *mapa textual* é bastante útil quando nos defrontamos com textos de estrutura irregular, especialmente quando a organização temática não é rígida (como no poema em estudo), parece fugidia ou não se deixa perceber com nitidez.

O prato azul-pombinho conta uma história em primeira pessoa. Como já vimos, o narrador e protagonista é uma mulher – uma narradora, portanto – que relata uma memória de infância: quando menina, ela foi acusada injustamente de ter quebrado o prato do título, sendo condenada a “uma boa tunda de chineladas”, castigo que “foi comutado / para outro, [...] trazer no pescoço [...], / amarrado de um cordão, / um caco do prato quebrado.” (CORALINA, 2002, p. 28)

Em linhas gerais, o poema está organizado em duas partes: 1) a descrição do prato e seus usos; 2) o que aconteceu depois que o prato foi encontrado quebrado, culminando com o castigo da narradora.

A primeira parte, por sua vez, poderia ser dividida em três: 1) características gerais do prato; 2) descrição da pintura no fundo do prato e narração da lenda correspondente; 3) usos do prato.

Ocorre que esses tópicos se mesclam. Por exemplo, ao contar que o pai da princesa Lui mandou queimar o quiosque onde ela tinha se refugiado com seu namorado, a narradora poética (termo emprestado de Antonio Candido, 1987, p. 56) interrompe a narração para descrever a pintura:

Então, o velho mandarim,
que aparecia no prato,
de rabicho e de quimono,
com gestos de espanto e cercado de aparato,
decretou que os criados do palácio
incendiassem o quiosque
onde se encontravam os fugitivos namorados.

(CORALINA, 2002, p. 13)

O mesmo procedimento se repete na página seguinte.

A última estrofe evoca um elemento que já tinha sido descrito – “pombos sobrevoando” (*idem*, p. 10) – antes de retomar a narração:

Havia, como já disse,
pombos esvoaçando.
E um deles levava, numa argolinha do pé,
mensagem da boa ama,

(*idem*, p.14)

Note a quebra do texto na vírgula, deixando o leitor em suspenso (e suspense) sobre o conteúdo da mensagem, conteúdo revelado apenas duas páginas depois.

VISUALIDADE

A descrição introduz no texto traços de um outro gênero: a *ekphrasis*. Essa palavra grega quer dizer descrição e, nos estudos literários, é utilizada para designar um tipo específico de descrição: a descrição de obras ou objetos de arte. No poema, o objeto é mencionado já no título, *o prato azul-pombinho*. O modelo mais antigo de *ekphrasis* é a descrição da fabricação das armas, especialmente o escudo, de Aquiles, no canto XVIII da *Iliada*. Nesse arquetipo não há só a descrição de um objeto, mas também o relato de sua fabricação. No escudo, aliás, são representadas duas cidades, que simbolizam a paz e a guerra. Percebe-se, assim, que a mescla de descrição e narração, tão característica do nosso texto, é uma característica do gênero *ekphrasis* já no mais antigo modelo conhecido.

A descrição parece ser o tipo de texto ideal para mostrar que o texto pode sugerir imagens ao leitor. Essas imagens mentais parecem ser uma modalidade de um fenômeno mais amplo: o poder que as palavras e, por extensão, os textos, têm de evocar representações mentais referentes aos vários sentidos. Se designarmos *visualidade* o poder que uma palavra, um enunciado ou um texto têm de evocar imagens, não será difícil reconhecer que a visualidade é uma modalidade de um fenômeno mais amplo, que poderia ser designado *sensorialidade*.

Nosso texto é rico em exemplos. A própria narradora afirma que ouvia – “com os olhos, com o nariz, com a boca, / com todos os sentidos” – a bisavó contar a lenda da princesa Lui (*idem*, p. 10-13). Por exemplo, imagens visuais:

Era um prato original,
muito grande, fora de tamanho,
um tanto oval.

(*idem*, p. 9)

Imagem cinestésica ou motora:

Pesado. Com duas asas por onde segurar.

(*idem*)

Imagens gustativas e olfativas:

Prato de bom-bocado e de mães-bentas.

De fios-de-ovos.

De receita dobrada

de grandes pudins,

recendendo a cravo,

nadando em calda.

(*idem*)

Na página anterior, não usei o verbo *evocar* por acaso. A partir das palavras, dos enunciados, dos textos, o leitor *chama* suas lembranças. Ele só pode – é claro – *chamar* as imagens, sensações e emoções arquivadas em sua memória. São essas memórias que permitem que ele transforme o texto em representações mentais.

Falar de *visualidade*, assim, significa referir-se implicitamente à *visualização* do leitor, ou seja, sua ação de *visualizar* o texto, isto é, transformar o texto em imagens mentais.

A IMAGEM COMO TEXTO VISUAL

Alguns lingüistas propõem um duplo conceito de texto, um restrito, outro amplo. O primeiro refere-se a um conjunto organizado de signos verbais; o segundo, a um conjunto organizado de qualquer tipo de signos (FÁVERO; KOCH, 1994, p. 25). É nesse sentido amplo que podemos falar de *texto visual*.

O signo visual é classificado geralmente como *icônico*, isto é, haveria certa semelhança (iconicidade) entre o signo e o que ele representa; por exemplo, entre as pinceladas brancas e cinzas sobre uma folha de papel, reproduzidas nas páginas de um livro, e os cabelos brancos de uma mulher idosa. Já o signo verbal é classificado como *símbolo*: a relação entre o signo e o que ele representa é arbitrária, convencional, cultural. Por exemplo, a relação entre a palavra *prato* e os objetos que essa palavra nomeia.

Um primeiro passo para que o termo *texto visual* não seja visto apenas como condescendência bonachona dos lingüistas seria mostrar que o signo visual também pode simbolizar, ou seja, que significados arbitrários, convencionais e culturais podem ser agregados a imagens. Um exemplo: a ilustração da página 12 representa o encontro da princesa Lui com seu namorado plebeu em uma ponte. Embora o poema não mencione a ponte como local de encontro, o leitor poderia inferir esse lugar – uma liberdade concedida a cada leitor. Além disso, metaforicamente, o namoro entre a princesa e o plebeu cria uma ponte entre duas classes sociais, a nobreza e a plebe. Simbolicamente, a princesa está representada em posição mais elevada.

Este exemplo é bastante singelo, mas a história da arte está cheia de exemplos. Não podemos dizer que a imagem só imita, só copia, só representa, só descreve ou narra; a imagem também pode *simbolizar*. Isso significa que a imagem pode não apenas ser apenas *vista* como também ser *interpretada*, em outras palavras, que a imagem pode ser *lida*.

Já vimos que palavras evocam imagens; por outro lado, imagens podem evocar palavras, como a pintura do prato azul-pombinho evoca – para a narradora e sua avó e, indiretamente para nós, leitores – a lenda da princesa Lui. Além disso, imagens evocam imagens, assim como palavras evocam palavras. Tal como a leitura da palavra depende do conhecimento de mundo e do conhecimento lingüístico, a leitura da imagem também depende do conhecimento de mundo e do conhecimento da linguagem visual. Isso

significa que não basta somente ver, é preciso *aprender* a ver, o que supõe várias formas de aprendizado ou de mediação. Mais um argumento para pensarmos na imagem como texto visual, pois, assim como o texto verbal, o texto visual também exige uma espécie de alfabetização – ou, se quiser, letramento – visual.

Resumindo, o livro infantil ilustrado é suporte para um texto híbrido, verbal e visual, cuja leitura exige levar em conta: 1) o suporte, 2) a enunciação gráfica, 3) a visualidade, 4) o texto visual e 5) o diálogo entre texto e ilustrações. Neste artigo procurei mostrar a colaboração dessas cinco categorias, cuja gênese ao longo da história abordei na minha tese *Encurtando o caminho entre texto e ilustração: homenagem a Angela Lago*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMARGO, L. (2003). Enunciação gráfica e poesia infantil. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania M. Kuchenbecker (Org.). *Questões de leitura*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo. p. 27-34.
- CANDIDO, A. (1989). Poesia e ficção na autobiografia. in: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática. p. 51-69. (Série Temas, 1).
- CORALINA, C. (1965). *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- _____. (2002). *O prato azul-pombinho*. Desenhos de Angela Lago. 2. ed. São Paulo: Global.
- FÁVERO, L. L.; KOCH, I. G. V. (1994). *Linguística textual: introdução*. 3.ed. São Paulo: Cortez. (Série gramática portuguesa na pesquisa e no ensino, 9).
- KLEIMAN, A. (1989). *Leitura: ensino e pesquisa*. Campinas: Pontes. (Coleção Linguagem/Ensino).
- _____. (1993). *Oficina de leitura: teoria e prática*. Campinas: Pontes: Editora da Unicamp. (Coleção Linguagem/Ensino).
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. (1984). *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática.
- MEIRELES, C. *et al.* (2002). *Pé de poesia*. São Paulo: Global. (Literatura em Minha Casa, 1).