

Imagens que falam em palavras
***O Picture Book* enquanto género editorial**

Andreia Catarina Lopes Gonçalves

Dissertação
de Mestrado em Edição de Texto

Setembro, 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Edição de Texto, realizada sob a orientação científica do prof. doutor Rui Zink.

Declaração

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Lisboa_____, de _____ de _____

Declaro que esta dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O orientador,

Lisboa_____, de _____ de _____

A quem, todos os dias, me renova a
capacidade de sonhar e de acreditar.
À minha companhia e a quem me deu
a vida. *Divisi ma sempre uniti*

Agradecimentos

A todos os que estiveram presentes e souberam-no estar durante esta minha vontade e empreendimento. Às vozes que me incentivaram. Que me ensinaram. Às que me animaram. Às que me direccionaram. Às vozes que me orientaram. Às que me ajudaram. Às que simplesmente souberam dizer a palavra. A todas, expresso o meu profundo reconhecimento e gratidão.

De modo particular, agradeço ao professor Rui Zink pela disponibilidade e orientação que concedeu ao meu trabalho e inclusivamente pela sua paciência em alertar-me para alguns “tiques” jornalísticos na redacção do texto. E agradeço-lhe, também pela transmissão de saber e pelo seu sentido de humor tão característico.

À escritora Carla Maia de Almeida, agradeço, entre muitas outras coisas, a forma como me falou destes livros e de como conseguiu aumentar a minha afeição por eles e tudo isso de uma forma tão natural e especial.

A todos os que solicitei colaboração para o meu trabalho e que logo manifestaram disponibilidade em fazê-lo, não podia deixar de reforçar aqui também a minha gratidão, pelo importante contributo que me deram em palavras que chegaram, inclusivamente, a alcançar a forma de incentivo.

Neste espaço, quero, por isso, agradecer ao escritor e ilustrador Afonso Cruz, ao ilustrador Paulo Galindro, ao escritor José António Gomes, assim como a Margarida Noronha, da Kalandraka, Isabel Minhós, da Planeta Tangerina e também a Simona Cattabiani, da Civilização, ainda que as suas respostas não pudessem vir a tempo de integrar este trabalho.

Aproveito ainda para agradecer às crianças que foram às sessões de leitura a que assisti e que me mostraram a importância que os livros têm para elas e em especial ao amigo da *Annie*.

E a todos os autores, ilustradores, editoras, criadores no seu geral que apostam nestes formatos e em todos os outros, expresso a minha gratidão por possibilitarem a existência deste mundo sem igual que é o dos livros.

Resumo:

O presente trabalho foi estimulado pelo forte poder comunicacional dos *picture books*, livros dirigidos a crianças mas que, na verdade, captam um público muito mais abrangente, chegando aos adultos.

Estes livros, através de uma relação entre imagem e texto, apresentam-se como uma forma única de narração, vocacionados para contar histórias, bem como para transmitir uma grande diversidade de ensinamentos que abarcam desde as competências literárias, como as estéticas ou as críticas.

Nesta exposição, o intuito foi o de melhor compreender os *picture books*, bem como as suas potencialidades, lançando ainda algumas questões sobre esta forma tão particular de ser livro, tendo sempre como pano de fundo a possibilidade de as imagens poderem dar voz às palavras e de o texto saber iluminar as ilustrações.

Para isso, procurou-se perceber melhor a história, bem como as características destes livros, muito marcadas por um “jogo” permanente entre palavras e ilustração, debruçando-nos também no poder comunicacional, bem como representativo da imagem e da palavra.

Palavras-chave: *picture books*, ilustração, texto, potencialidades, jogo, poder comunicacional.

Abstract:

The present work was motivated by the strong communicational power of *picture books*, books for children that, in fact, capture an audience much larger, reaching adults as well.

These books, through a relationship between image and text, presents as a unique narrative form oriented to tell stories, as well as to convey a great diversity of knowledge that range from literary skills, to aesthetic or critical.

In this dissertation, the main purpose was to better understand the *picture books* as well as their potential, releasing some questions about this so particular type of book, always having as backdrop the possibility of the images to give voice to the words and the ability of the text to enlighten the illustrations.

To achieve this, we tried to understand better the history and characteristics of these books, much marked by a permanent “game” between words and illustration, addressing as well in the communicational and representative power of image and word.

Keywords: *picture books*, illustrations, text, potential, game, communicational power.

Índice

Introdução	1
1. À procura de uma definição para <i>picture book</i>	3
2. As marcas distintivas	9
2.1. A imagem	10
2.2. O Texto	12
2.3. A página dupla	13
2.4. Elementos paratextuais	14
2.5. Um bom picture book	16
3. A essência do <i>Picture Book</i>	19
4. A arte de iluminar as palavras	23
5. A “ <i>Transmediação</i> ” e os sistemas de signos	28
5.1. Onde Vivem os Monstros à luz da semiótica	30
6. Experimentação Literária e Artística	34
7. Um gênero editorial que pode ser arte	36
Conclusão	43
Referências	45
Anexos	51

Introdução

“O livro é, simultaneamente, veículo de comunicação, peça literária, instrumento pedagógico, fonte de saber e de lazer”¹

Tendo em conta a importância da literatura infantil, bem como as dificuldades que se colocam na concepção do texto e do próprio livro – que pelo seu público-alvo, deve procurar comunicar através de todos os seus elementos –, este tema começou por ser um caminho tentador para um trabalho de Dissertação em Edição de Texto.

Mas falar em livros de literatura infantil pressupunha escolher sobre o que falar, pois esse tema representa um mundo pleno de ramificações, uma vez que muitos são os géneros existentes e muitos são os assuntos que podem ser abordados.

Tendo em conta que falar em literatura infantil é falar, inevitavelmente, em ilustrações, passou a ser mais claro sobre o que se pretendia abordar – a relação entre imagem e texto.

Face a esta primeira vontade, havia que delimitar ainda mais o ângulo e essa tarefa ficou mais clara durante o curso de Livro Infantil, ministrado por Carla Maia de Almeida, onde os *picture books* acabaram por revelar, de forma mais flagrante, a sua grande capacidade em comunicar, bem como em encantar crianças e adultos. Falando através das imagens, das palavras e das emoções.

Partindo do conceito de *picture book*, bem como da sua dificuldade em defini-lo, procedemos a uma breve resenha histórica em torno do mesmo, procurando saber quais os livros que começaram a contar histórias utilizando o jogo entre palavras e imagens, bem como os autores/ilustradores que se entregaram à sua feitura.

Num segundo momento, debruçámo-nos sobre as principais características que definem estes livros e permitem distingui-los de outros, tonando-os num caso muito particular no mundo da edição.

Algumas das particularidades que procurámos destacar foram: o uso da página dupla, como forma de contar histórias, bem como as preocupações com os elementos paratextuais, tendo em conta que tudo pode ser objecto de comunicação quando se fala

¹ Guto Lins, designer (AVV. 2009: 46).

em livros dirigidos a crianças.

Qual a função da imagem? Qual o papel que recai sobre o texto? E o que pode ser um bom *picture book*? Essas foram questões para as quais procurámos também encontrar respostas neste capítulo.

Laçadas essas interrogações, chegámos ao que é tido como a essência dos *picture books*, a relação que se estabelece entre texto e imagem e explorámos as formas de relacionamento que podem ocorrer.

De seguida, partimos para a reflexão sobre o papel e o poder das imagens enquanto meio comunicativo, particularmente junto das crianças. Um elemento muito importante e que distingue esta forma de ser livro.

Convocando a semiologia para esta reflexão, procurámos ainda perceber como a imagem pode funcionar enquanto forma de representação de algo. E à luz da teoria geral dos signos de Peirce, questionámos a capacidade do *picture book* enquanto “*medium*” de comunicação. Neste capítulo, seleccionámos ainda um livro específico e procedemos à sua análise à luz desta doutrina, com a ajuda de Lawrence R. Sipe.

No caminho para melhor perceber estes livros, cruzámo-nos também com outras potencialidades, como com o poder de experimentação e performance que os mesmos comportam, e nessa questão, procurámos perceber qual pode ser o seu contributo junto das crianças.

Partindo da ideia de que os *picture books* são um género híbrido, resultante da composição imagem/texto, lançámos ainda outras questões à discussão. O *picture book* é uma forma de literatura adaptada para crianças que ainda não sabem ler? É literatura? É um objecto de arte?

Para estas interrogações, convocámos também a opinião de quem se dedica a esta temática. Ilustradores, escritores, ilustradores/escritores e editoras deram o seu contributo para melhor tentar perceber do que se está a falar quando fazemos menção a estes livros que tendem a ter um lugar cada vez mais destacado no mundo da edição, ajudando a contrariar qualquer dúvida que ainda subsista e que considere a literatura infantil como um género menor dentro da literatura tradicional.

Este foi o caminho para chegar a um trabalho onde o principal intuito foi o de ouvir as palavras, as imagens e os criadores para melhor entender o *picture book*.

1. À procura de uma definição para *picture book*

Quando se fala de literatura infantil, fala-se também em ilustração. E quando nos referimos a uma obra que resulta da ligação entre texto e imagens e onde a imagem acaba por ser o elemento predominante, fala-se em álbum ou *picture book*, livros dirigidos a crianças em idade pré-escolar (2 a 5 anos) e escolar (nomeadamente entre os 6 e os 8 anos) mas que captam um público mais abrangente, existindo títulos vocacionados para os pré-adolescentes ou até mesmo para adultos.

Os primeiros livros onde surge uma interacção entre texto e imagem remontam ao século XVIII, mas, nessa altura, ainda não eram direccionados para o público infantil.

Alguns exemplos dos primeiros livros, onde a ilustração aparece associada às palavras, são os de William Blake, através de *Song of Innocence* (1789) e *Song of Experience* (1794) e Edward Lear, com o *Book of Nonsense* (1846).

Quanto ao primeiro *picture book*, esse é apontado como tendo surgido no século XVII, através do *Orbis Sensualium Pictus (The Visible World in Pictures)*, um livro infantil publicado em 1658, do educador Comenius que, desse modo, mostrou o seu reconhecimento perante as potencialidades da imagem. Esta obra, editada em latim, utilizava ilustrações para facilitar o processo de aprendizagem dos mais jovens.

Já em relação ao criador do moderno *picture book*, o nome mais consensual é o do ilustrador britânico Randolph Caldecott (1846/1886), autor que influenciou a ilustração de livros infantis durante o século XIX e cujas habilidades como artista foram reconhecidas pela *Royal Academy*. Em 1937 cria-se, inclusivamente, um prémio com o seu nome, que é atribuído ao ilustrador do livro mais destacado, em cada ano, nos Estados Unidos da América – a Medalha *Caldecott (Caldecott Medal* em inglês), concedida pela *Association for Library Service to Children*, uma divisão da *American Library Association*.

Sobre prémios criados para distinguir estes livros, há ainda que ter em conta a *Kate Greenaway Medal*, no Reino Unido, estabelecida em 1955, e o Prémio Anderson para ilustração, atribuído desde 1966, que reconhece o conjunto da obra de um autor.

Kate Greenaway² ou Beatrix Potter³ foram outras autoras responsáveis por criar os primeiros livros infantis que possuíam um equilíbrio entre o uso do texto e da imagem. E Randolph Caldecott, Kate Greenaway, Walter Crane, Arthur Rackham foram ainda considerados por muitos como os quatro principais ilustradores britânicos que, a par com o editor Edmund Evans, protagonizaram a chamada “*golden age of picture books*” (1860-1910).

No entanto e apesar destas referências na história, o *picture book* como o conhecemos hoje em dia surge na segunda metade do século passado, com o aperfeiçoamento das técnicas gráficas e de impressão que permitiram a reprodução fotográfica em *offset*, o que possibilitou a propagação do livro infantil em grande escala, bem como o uso mais qualificado da cor. É neste período que surge, por exemplo, o Mickey Mouse ou o Winnie the Pooh.

O aparecimento destes livros também foi potenciado pela necessidade de adaptar a produção às exigências comunicativas da época, bem como ao surgimento de novos meios de comunicação, como os *periódicos*, e pelo crescimento da venda de livros, resultante do aumento de jovens leitores, o que, por sua vez, proporcionou um acréscimo dos níveis de escolarização, sobretudo junto da burguesia.

Já na procura de uma definição para os *picture books*, se é difícil encontrá-la para a literatura infantil, neste campo as dificuldades ainda são mais acrescidas, uma vez que estes livros se apresentam sob um carácter híbrido, resultando de uma simbiose entre as palavras e as imagens, numa relação onde é estabelecido um processo de comunicação particular que funciona como uma espécie de diálogo entre escritores e ilustradores.

Dada essa marca distintiva, os *picture books* contam uma história que pode ter uma pluralidade de leituras e interpretações, consoante se siga as imagens ou o texto, ou se conjugue ambas as formas de comunicação. Isto porque, se as imagens podem dizer algo, o texto pode dizer uma outra coisa e a soma dos dois resulta numa informação que nenhum destes elementos, isoladamente, consegue dizer. Esta questão, muito própria, permite explicar a potencialidade de texto inacabado destes livros, pois os mesmos oferecem uma história sempre com um novo sentido para o leitor.

² Artista inglesa do século XIX, cujos trabalhos criaram uma revolução na ilustração com a sua naturalidade e toque poético.

³ Escritora e ilustradora inglesa do final do século XIX, célebre pelos seus livros infantis, onde a originalidade e o valor intemporal eram as suas principais marcas distintivas. A sua obra mais famosa é *A História do Pedro Coelho*, um relato das travessuras do Peter Rabbit na horta do Seu Gregório.

São, nesse aspecto, obras cuja leitura sem fim pode remeter para uma viagem de encantamento.

Já Peter Hunt (*Hunt, 2000*) reclamava que o *picture book* seria a única contribuição realmente genuína que a literatura infantil trouxe à literatura.

Sara Reis da Silva apresenta a sua definição para *picture book*, referindo que “o vocábulo álbum, um termo de influência francófona, tem sido utilizado, em Portugal, para designar os livros que, nos países anglo-saxónicos, são apelidados como ‘*picture story books*’” (SILVA, 2006, 1). Livros que “evidenciam um discurso de tipo narrativo, produzido e rentabilizado com base na confluência artística entre as palavras literárias (quase sempre de prevalência reduzida) e uma forte componente icónica”⁴.

Para além desta característica, acrescenta outros elementos paratextuais distintivos, como a inclusão da capa dura – na maioria das vezes –, assim como a preferência por um formato de livro numa dimensão considerável ou o uso de um papel de gramagem superior.

Silva adianta ainda que é o carácter híbrido, próprio dos álbuns, que conduz à dificuldade em precisar em que domínios literários se pode enquadrar estes livros, uma vez que a grande característica dos mesmos passa pela relação de simbiose que se estabelece entre as palavras – que constituem o discurso literário, quando este existe, pois o livro pode não ter palavras – e o discurso pictórico, composto pelas imagens.

É a própria consonância que se estabelece entre essas duas formas visuais artísticas, as palavras e as imagens, que é produzida e de onde resulta a significação, constituindo assim o *picture book* um processo de comunicação muito particular, a que chama de “expressiva e original conjugação dos códigos linguístico e icónico”⁵ e que está “próximo das técnicas da literatura experimental ou concreta”⁶.

Para Teresa Colomer, os *picture books* são um conjunto de livros que utilizam dois códigos – a imagem e o texto – para contar a sua história e, para além de serem um óptimo recurso de leitura para as primeiras idades, são também um espaço privilegiado para a experimentação, dada a multiplicidade de significados e mensagens que podem integrar, dirigindo-se, de forma mais ou menos explícita, a diferentes públicos, incluindo o adulto.

Também segundo a formulação de Lawrence R. Sipe, a essência do álbum reside

⁴ Ibidem.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid: 3.

na forma como o texto e as ilustrações se relacionam entre si, uma relação que diz ser verdadeiramente “complexa e subtil” (SIPE, 1998: 97)⁷ e que, em muitos casos, pode conduzir à coerência ou ao desvio, mas que, de uma forma geral, apela à releitura, envolvendo uma pluralidade muito abrangente de significados, quer através das imagens, ou do texto, ou da conjugação de ambos.

Já Ana Margarida Ramos, fala destes livros como sendo a “designação utilizada em português como equivalente ao *picture story book*” (RAMOS, 1) que se define “por um conjunto de características externas que compreendem, principalmente, elementos ligados à edição e composição gráfica da publicação”⁸, pela utilização da capa dura, do formato maior ou pelo reduzido número de páginas, entre outros aspectos que ressalva como sendo característicos destes livros.

Cecília Silva-Diaz Ortega identifica o álbum com um “território privilegiado para a inovação, onde se plasam algumas das características próprias das narrações pós-modernas, designadamente o dialogismo, a descontinuidade e a simultaneidade” (ORTEGA, 2003: 173) que deixam espaço à experimentação, constituindo esta uma janela aberta para descobrir o mundo.

Considerando como aspecto vital da ilustração, a coerência e a forma como a mesma se relaciona com o texto, Uri Shulevitz distingue inclusivamente o *picture book* do livro ilustrado e entende que essa distinção passa sobretudo por uma questão de diferença de conceito. Isto porque o livro ilustrado conta, sobretudo, uma história com palavras, na qual as imagens amplificam o enredo, que pode ser compreendido sem a sua presença, ou seja, as ilustrações acabam por surgir como um acessório, desempenhando um papel auxiliar que não tem implicações no significado da história. Já no caso do *picture book*, o livro dirá em palavras apenas o que as imagens não mostram (SHULEVITZ, 1997: 15).

As imagens representam nos álbuns um papel acrescido, pois têm o poder de clarificar, complementar e chegam mesmo a tomar o lugar das palavras e na leitura de Shulevitz, tanto as palavras, como as imagens, podem ser objectos de leitura, pois são “lidas”.

Numa procura de definição, este autor fala dos *picture books* como livros “escritos” com imagens e com palavras e com a vantagem de poderem ser, inclusivamente, lidos para crianças que ainda não sabem ler e que vêem as imagens e

⁷ Tradução do original.

⁸ Ibid.

ouvem as palavras directamente, sem serem elas a ler as palavras impressas para poder ter uma interpretação da história.

A história pode, assim, ser contada visualmente – em alternativa à descrição verbal –, passando a ser uma experiência imediata, vivida em movimento, o que é potenciado pelas imagens.

Maria Popova considera os *picture books* “fascinantes e ricos”, bem como um surpreendente “*medium*” definido por um conjunto de características que passam pela narrativa fragmentada, pela sequência de imagens e pelo texto minimalista (POPOVA, 2012). Elementos que surgem com o intuito de exprimir/transmitir significados ou de contar uma história.

Face às potencialidades do *picture book*, entende que tem surgido ainda alguma relutância por parte dos livreiros, bem como das editoras em oferecer estes livros ao público em geral, confinando-os, geralmente, apenas à literatura infantil.

Popova recorda ainda a evolução do *picture books* como uma forma de contar histórias e um agente cultural e lança questões sobre o futuro desse mesmo formato, tendo em conta o desenvolvimento e a expansão das novas tecnologias de informação e de comunicação, bem como a passagem para uma sociedade de informação digital ou de rede, onde a Internet e a World Wide Web assumem uma importância cada vez maior.

Para esta autora, os *picture books* merecem que seja tido em conta o seu futuro, defendendo que não basta digitalizar os livros para que estes se tornem *e-books*, até porque encara o *picture book* como uma forma particular de experiência para ser saboreada e revisitada.

Quando analisa as principais tendências do livro para crianças e jovens em Portugal, José António Gomes salienta como principal aspecto, nos últimos anos, o relevo crescente do álbum ou *picture book* que, apesar de aparecer vocacionado para os mais pequenos, tem despertado interesse entre leitores de diferentes faixas etárias.

Esta questão leva-o a dizer que este pode ser o exemplo de uma obra de recepção “transgeracional” ou “transversal”, o que Sandra Lee Beckett designa de *crossover fiction*, a ficção cruzada, ou seja, o género de ficção que ultrapassa as fronteiras do que é dirigido para adultos ou para crianças (GOMES, 2011).

O escritor entende ainda que os *picture books* desenvolvem a capacidade de observação, bem como a criatividade infantil, num processo anterior à própria leitura do conto.

O “texto simples, servido por imagens com amplas manchas de cores fortes”⁹ é um bom ponto de partida para as crianças, aplicando as palavras do editor e crítico americano Georges Jean que dizia que “para uma criança muito nova, na qual a função simbólica não está ainda plenamente assegurada, a boa ilustração é a que conduz a esta representação simbólica, a que constitui o imaginário do texto”¹⁰.

Numa análise à obra *A Lagartinha Comilona*, de Eric Carle, José António Gomes chega a dizer que estes livros podem ter um contributo importante na formação de futuros leitores. “Acreditamos, de facto, que é do contacto frequente com álbuns como este que poderá nascer o gosto pelas histórias, passo primeiro para o desenvolvimento do futuro prazer de ler”¹¹.

⁹ GOMES, 2003b: 86.

¹⁰ George Jean apud GOMES, Ibid.

¹¹ Ibid.

2. As marcas distintivas

Um *picture book* é caracterizado, essencialmente, por ser um livro constituído por texto e por imagem, numa associação única, onde as ilustrações são uma forma de comunicação que ganha especial relevo, uma vez que, normalmente, o *picture book* usa o mínimo de palavras possíveis, podendo, inclusivamente, não apresentar palavras, como é o caso da obra *Onda*, de Suzy Lee, editado pela Editora Gatafunho, que é tido por muitos como um belo poema visual.



Este livro faz parte do Plano Nacional de Leitura, sendo recomendado para a educação pré-escolar. Destinado a ler em voz alta e para ser trabalhado na sala de aula, não apresenta palavras, surgindo apenas com três elementos, o sol, uma menina e uma onda. E a história é feita com imagens que puxam pelas palavras que podem surgir espontaneamente na cabeça de cada um dos leitores.

Ana Margarida Ramos também partilha da ideia de que “a principal característica do álbum tem a ver com a forma como é realizada a conjugação das imagens com o texto linguístico” (RAMOS, 5). Distinção essa que cria “uma inter-relação – no sentido de interdependência – entre as duas linguagens presentes (palavra e imagem), que se articulam de forma muito cúmplice para, em conjunto, contarem uma história”¹².

¹² Ibid.

Já “a simplicidade e até alguma condensação da mensagem verbal”¹³ que é comum existir nestes livros, acaba por ser “apenas aparente”, uma vez que o “texto funciona sobretudo como um pretexto, um ponto de partida, para a viagem da imaginação e da criatividade”¹⁴, aberta pelas portas da ilustração e pela conjugação dos dois elementos.

Quando se fala em livros infantis, existe um conjunto muito diversificado de questões a ter em conta na sua composição, uma vez que para as crianças tudo pode ser objecto de comunicação e, por essa razão, estes livros envolvem uma grande preocupação a nível estético, sendo que a escolha da tipografia, a linha de texto ou até mesmo a escolha dos materiais pode influenciar a percepção da história.

Nos *picture books* estas questões são ainda mais reforçadas e o *design* gráfico é, por sua vez, muito cuidado, exigindo uma especial atenção em todos os seus elementos, incluindo os paratextuais. Já a opção pelo texto, remete para a sua simplicidade e brevidade. E quer a imagem, quer o texto devem estimular a imaginação infantil.

Numa entrevista por e-mail¹⁵, Margarida Noronha, da Kalandraka, conta que quando em 2002 surgiram em Portugal “como editora especializada em literatura infanto-juvenil”, o objectivo inicial era o de editar álbuns para pré-leitores ou primeiros leitores, sendo que foi assim que surgiram os *Livros para Sonhar*.

Quanto às principais características deste formato, a editora destaca: “A pouca ou, por vezes, a não utilização de palavras e a preponderância da ilustração, no bom sentido, bem como o recurso à dupla página, e a forma como ambas as linguagens, verbal e visual, estão nela dispostas”. Marcas que deverão conduzir a uma “convergência’ da história, a uma forte unidade temática, sem grande dispersão, ou seja, a uma mensagem que deve resultar bastante forte”.

2.1. A imagem

Uri Shulevitz (1997) considera que a imagem e o texto interagem entre si, ao mesmo tempo que se complementam. Quanto ao papel que cabe às imagens, defende que essa componente pictórica não têm a função apenas de ilustrar o texto, mas sim de o expandir, bem como de fornecer informações essenciais para a história, podendo existir

¹³ RAMOS, 2.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Entrevista por e-mail, 20/09/2012.

a possibilidade de não se perceber o significado das palavras escritas, sem a sua presença.

Ainda sobre as potencialidades da componente visual, entende que as imagens têm a possibilidade de mostrar os cenários, as personagens e também a acção e normalmente não repetem o que as palavras dizem e vice-versa, a não ser que a repetição seja usada para enfatizar algo.

Na obra acima citada, Shulevitz refere que, ao se debruçar sobre a composição destes livros, percebeu que o mais importante para criar uma história passa por saber “o que dizer” e não “como o dizer”, desse modo, defende que a acção seja comunicada da forma mais simples e natural possível.

Partindo da expressão de C.S Lewis de que as “imagens surgem sempre em primeiro lugar”¹⁶, sublinha a importância desta forma de comunicação que diz ser utilizada, inclusivamente, pelos cientistas, através da aproximação visual.

Nestes livros, são as próprias palavras que provocam e impelem as imagens visuais a completarem o sentido da história que vai sendo contada, podendo, por isso, falar-se na existência de um pedido verbal e de uma resposta visual nos *picture books*, através do uso de um registo muito próximo do coloquial, de feição oralizante, fortemente apelativo e desafiador.

Já na relação que se estabelece entre o texto linguístico e o texto visual, estes elementos estão para lá da plena harmonia, necessitando um do outro para a construção de sentidos.

Para Perry Nodelman (1998), ler um *picture book* implica “ler” ao mesmo tempo o texto e a imagem, dois “*medium*”, duas formas de olhar e de perceber a mensagem e duas formas de narrativa que têm ritmos únicos, assim como convenções próprias que ficam presentes num único corpo de técnicas narrativas, o livro em si.

Partindo da ideia de que a principal razão de ser das imagens é a de comunicar informação, considera que a existência da ilustração sugere a possibilidade de um sistema para lá da comunicação visual que funciona tal como uma gramática, tal como no sistema de comunicação verbal ou escrita.

Este autor chama ainda a atenção para o propósito educacional que a utilização da imagem deve ter, assim como para o seu especial poder de atracção, que resulta do uso da cor, bem como da textura e da linha com que se apresenta.

¹⁶ SHULEVITZ.1997: 10. Tradução do original: “*Images always come first*”.

Para melhor elucidar esta questão, este autor convoca o historiador de arte do século XX E. H Gombrich, pela sugestão de que a imagem visual é suprema na sua capacidade de despertar, realçando, desse modo, as potencialidades da imagem no que toca à sua capacidade de despertar consciências e interesses, marcas que a podem assemelhar à publicidade, por exemplo, ou podendo mesmo funcionar como uma espécie de forma de “manipulação” das crianças para prestarem atenção aos livros, pois as imagens atraem-nas e ajudam-nas a aprender sobre um determinado tema/assunto.

Na mesma obra acima citada, e em jeito de síntese, Nodelman menciona as potencialidades da imagem no que diz respeito à clarificação do texto, ao despertar da atenção e à atracção que exercem, bem como no prazer que oferecem, através do deleite que é proporcionado pela observação das imagens, bem como pelo desafio de interpretar uma história, conjugando ilustração e palavras.

Porque a compreensão das imagens requer a aprendizagem de competências, contesta a existência do “olho inocente” que apreende o mundo que a cada instante lhe parece novo. A percepção das imagens é, assim, uma ferramenta linguística, mais do que um acto autónomo e o reconhecimento pictórico é uma competência que se aprende – para os psicólogos do conhecimento, a percepção ocorre no cérebro e não no olho.

2.2. O Texto

Os escritores, assim como os estudiosos da literatura infantil, defendem o uso de paralelismos, bem como a utilização de mecanismos de repetição nos textos, de forma a melhor chegar junto das crianças, uma vez que estas figuras de estilo fazem com que os mais novos sintam um certo reconhecimento em relação ao que estão a ler, o que, por sua vez, lhes proporciona, algum conforto e fornece algum ritmo ao texto, contribuindo para que o leitor compreenda o conteúdo da história.

Para além deste aspecto, Uri Shulevitz (1997) defende que as palavras podem oferecer ao texto também a noção de movimento. Esta característica está, na maioria das vezes, mais associada às imagens, no entanto, num livro tem de se ter em conta a existência da mancha gráfica, que é o espaço e a forma como o texto se comporta visualmente na página e que também obedece a questões comunicacionais e estéticas.

Desse modo, o texto verbal que se situa, regra geral, num local periférico da página, pode surgir na página com um formato diferente do comum, através de uma

mancha de texto que apele ao movimento, podendo chegar a acompanhar ou a imitar o movimento de algum objecto ou acção.

As palavras podem ainda enfatizar um detalhe que é mostrado em imagens, evocando-o, bem como podem clarificar uma acção, acrescentando-lhe informação ou ligando duas imagens, dando a perceber o que as liga.

Comparando o *picture book* com um registo musical, Shulevitz¹⁷ considera ainda que estes livros são para serem lidos em voz alta como uma pauta musical para crianças que ainda não a sabem ler e defende, por isso, que as palavras num *picture book* não são apenas para serem vistas mas também para serem lidas em voz alta e, como tal, a sua escolha deve ter em conta essa possibilidade, tendo um carácter de oralidade.

2.3. A página dupla

Nos *picture books*, existem outros elementos, para além da imagem, que podem ser utilizados para expandir o significado das palavras. Por exemplo, o próprio virar de uma página pode acrescentar significado às palavras e à história, podendo aludir para a passagem do tempo e essa é, na verdade, uma experiência física.

O desfolhar de um livro pode assemelhar-se ao brincar com o tempo, onde o leitor avança ou recua, virando apenas uma página.

Outra marca muito própria destes livros é a composição em página dupla (o conceito de *double page*). Através desta técnica, a história do livro vai sendo contada numa sequência de duas em duas páginas. Em cada página dupla, é comum encontrar, na página par, o texto e na página ímpar seguinte, uma imagem. E a história vai sendo contada assim, de duas em duas páginas, seguindo-se o desfolhar para uma outra sequência de duas páginas.

Quando se vira a página, deve ter-se em conta o ritmo da leitura e o silêncio para que remete esse movimento, que alude para a existência de uma pausa no texto, assim como na história.

Na opção pela utilização da página dupla, podemos encontrar diferentes formas de dinâmica de interacção entre texto e imagem que muitos autores falam, entre os quais Maria Nikolajeva e Carole Scott ou Joanne M. Golden.

¹⁷ Ibid.

Essa dinâmica pode surgir sob diversas formas, destacando a possibilidade de ser simétrica, quando a distribuição das palavras e das imagens é equivalente, verificando-se um jogo de simetria. Pode ser complementar, quando há mais integração e interdependência entre palavras e imagens, sendo, desta forma, a página dupla lida como um todo, explorando-se os efeitos de ampliação dos sentidos. E pode ser contraditória, quando as palavras e as imagens dizem coisas diferentes, criando efeitos propositados de incongruências e ironia. Esta forma de dinâmica requer naturalmente um maior grau de intervenção e de competência por parte do leitor para poder tecer uma interpretação.

As ilustrações também são compostas essencialmente em dupla página, podendo, contudo, existir casos em que uma porção de texto é ilustrada em três duplas páginas, deixando implícita a ideia de movimento, uma vez que a ilustração não se confina ao formato de uma página, nem sequer de dupla página, avançando para outras páginas e surgindo através de uma sequência de desenhos que permite contar um acontecimento/história. Com essa técnica, Ana Margarida Ramos chama a atenção para a criação de “uma clara sensação de movimento e até de dinamismo” (RAMOS, 2).

2.4. Elementos paratextuais

As editoras que lançam e apostam em livros infantis também não podem esquecer quem são os destinatários das suas histórias e, nesse sentido, devem ter em conta o estilo e os aspectos técnicos, bem como os materiais mais vocacionados para um livro para crianças. Por exemplo, para além da preocupação com o teor da obra – devendo o conteúdo estar pensado de acordo com o público a que se dirige –, também a questão da legibilidade é muito importante, o que passa pela escolha da tipografia adequada.

Estes livros requerem uma escolha ainda mais minuciosa por se dirigirem a crianças, o que vai desde a selecção das palavras e das imagens, à própria concepção da capa ou de outros elementos paratextuais.

No caso do livro infantil, o *design* gráfico é sempre alvo de um investimento e de uma atenção particular, de modo a ser atractivo para o público a que se dirige, as crianças, assim como para agradar aos pais, que são normalmente quem os adquire.

Nesse trabalho, uma das questões a ter em conta passa pelo **formato do livro**,

que costuma ser de grandes dimensões ou de dimensões diferentes do habitual. Outras características passam pela utilização de um papel de qualidade superior, a preferência por um reduzido número de **páginas**, com muitas ilustrações – não raras vezes de página inteira ou de dupla página –, a presença de **texto** de reduzida dimensão com caracteres de grande dimensão (e, às vezes, de tamanho variável).

Outro elemento também muito importante no livro é a **capa**, que tem um valor comercial, para além do estético, chegando a ser responsável pela primeira impressão que deixa no leitor, o que pode levar ou não à escolha de um livro.

Tendo em conta o carácter publicitário e apelativo da capa, é preciso optar pela imagem certa, ter em conta a relação entre ela e o título, bem como a escolha da tipografia.

No caso dos livros para crianças, normalmente as editoras dão maior preferência à utilização da capa dura, por ser mais resistente e por parecer de maior qualidade, no entanto, já houve quem quisesse contrariar essa tendência. Isso aconteceu, por exemplo, em 2009, com a Colecção Borboletas da Caminho, que se apresentava como sendo uma “pedrada no charco” na edição do livro infantil em Portugal.

No que diz respeito ao tamanho e formato dos livros, Shulevitz (1997: 90), refere que, na maioria das vezes, o *picture book* é um livro de um formato intermédio (dimensões verticais e horizontais), quadrangular, entre os 8*20, os 11*8 ou 12*9, sendo que o tamanho mais pequeno é o de 4*5½ e entende que um livro de um tamanho mais pequeno alude para uma disposição mais íntima. Já para crianças mais crescidas e para adultos, normalmente os tamanhos dos livros são: 5 ½*8¼.

Apesar de existirem estes tamanhos como modelos, Shulevitz alerta para o facto de nos *picture books*, assim como nos livros ilustrados, se verificar uma grande liberdade e variedade nas escolhas das editoras, existindo uma grande flexibilidade de tamanhos. Já quanto ao número de páginas, aponta para as 32, 48 ou 64 páginas, sendo mais raro que se excedam as 64 páginas.

Outra questão importante nos livros infantis é o uso das cores – pois o colorido das imagens torna-se muito atractivo para os mais novos –, sobre este assunto, Shulevitz refere que a maioria dos livros infantis é impresso em duas ou três cores, uma vez que essa forma é menos dispendiosa do que uma impressão em quatro cores, estes livros utilizam por isso, segundo este autor, a impressão *multicolor*.

2.5. Um bom picture book

Para Margarida Noronha¹⁸, da Kalandraka, fala-se de um bom *picture book* quando “ambos os códigos, textual e visual, conduzam uma leitura de conjunto, em que o que sempre prevalece ou deve prevalecer é a narrativa, a história”. É, nesse sentido, que considera que “se a história não funcionar, mesmo que não seja expressa através de palavras, o livro também não funciona, e não será, genericamente, um ‘bom livro’”.

Já no entender de Carla Maia de Almeida¹⁹, um bom *picture book* tem de começar por “evidenciar uma boa ideia”, o que não chega, ainda que acrescente que “uma boa ideia pode resultar num livro frouxo, mas uma ideia frouxa dificilmente resultará num bom livro”.

A utilização de uma linguagem verbal simples também é essencial, ainda que advirta que essa simplicidade não significa que a mesma seja “simplória”, mas sim “uma linguagem estimulante e adequada ao destinatário infantil, se possível, abrindo para o literário, com possibilidades plurisignificativas, com um carácter aberto” e, desse modo, fugindo à “armadilha” de infantilizar as crianças.

Para além disso, chama a atenção para a necessidade de o texto comportar ritmo e musicalidade, uma vez que a possibilidade da leitura em voz alta é uma característica muito específica deste género de livros.

Quanto às ilustrações, defende que devem ser “criativas, homogéneas e adequadas ao texto”, de forma também a acrescentar-lhes significado. E quer em relação ao texto, quer à ilustração, fala na necessidade da presença de uma “marca autoral forte e equilibrada”. Um especial cuidado no *design* gráfico, no formato do livro e em todo o trabalho de edição são também elementos que evidencia como sendo muito importantes para o resultado final, assim como a presença de “emoções associadas à infância (humor, gozo, fantasia, devaneio...)”.

A terminar, realça a importância da ética. “Para mim, o ‘Graal’ encontra-se nos livros que transmitem os valores humanistas e que contribuem para o autoconhecimento e desenvolvimento da criança. Um bom *picture book* está em sintonia com o seu tempo, mesmo que o contrarie. É progressista, muitas vezes. Tem pensamento. Questiona. Permite à criança reflectir e entrar em contacto com as suas emoções. E ao adulto também”, manifesta.

¹⁸ Entrevista por e-mail, 20/09/2012.

¹⁹ Entrevista por e-mail, 20/09/2012.

Porque falamos de um livro, onde as imagens representam um elemento de destaque, predominando, esta escritora não deixa, no entanto, de realçar a importância que cabe também ao texto no álbum, independentemente do facto de poder ocupar menos espaço. “O texto, num *picture book*, é necessariamente conciso, por natureza. Mas a arte de dizer muito em poucas palavras não é de domínio fácil, e o maior ‘cuidado’ que um escritor deve ter é o de esforçar-se por alcançar esse domínio, lendo muito e aprendendo com os melhores autores”, considera.

Partilhando dessa ideia, também faz questão em sublinhar que é importante que o texto não seja redundante ao que é ‘dito’ pelas imagens e que, por isso, “sugira em vez de mostrar” e “dê espaço à ilustração para que esta também possa fluir e espalhar-se”.

Alguns erros que se podem cometer nessa ligação e que devem ser evitados passam por “criar efeitos de antecipação no virar de página, revelando o que vai acontecer a seguir” na página que se segue. Sendo importante deixar, nos livros, aberta a porta à curiosidade, à pergunta, à imaginação, à aprendizagem e à capacidade de antever e de sonhar e isso ainda mais quando se fala no universo das crianças.

Para Shulevitz, um bom *picture book* é um livro onde o final é o resultado directo do início da história, respondendo à pergunta inicial: “O que vai acontecer?”. Um livro onde ficou resolvido o problema lançado e onde os objectivos foram alcançados.

Por se tratarem de obras que estão vocacionadas para os mais novos, ainda que possam agradar a outros públicos, o autor chama a atenção para o cuidado que se deve ter na elaboração do seu desfecho, pois uma história infantil bem sucedida tem de ter uma acção completa, recordando que os adultos têm a capacidade de resolver uma acção que não acaba, depois de a história estar terminada, o que não acontece com os leitores mais pequenos.

Nesse desfecho da história, considera que o autor deve avaliar a opção por um final feliz, uma vez que as crianças tendem a levar as histórias muito a sério e inclusivamente a acreditar nelas tal como acreditam na vida real. Já sobre a acção de um livro, o autor defende ainda que a mesma deve estar em consonância com o mundo interior do leitor.

A importância dos detalhes significativos, de uma linha orientadora unificada, a presença do inesperado, tal como acontece na realidade e a habilidade em agarrar o leitor são outras características apontadas para que uma história num *picture book* resulte.

Shulevitz alerta ainda que a infelicidade acaba por ter a propensão de criar um problema junto das crianças, o que lhes provoca a mesma sensação no caso de a história não estar terminada. Por isso, oferecer, às vezes, aspectos positivos pode ajudar ao crescimento das crianças, o que vai ao encontro da ideia de que os livros devem mostrar a vida e o mundo tal como é, assim como a forma como os problemas são resolvidos, potenciando conforto, inspiração, entretenimento mas também força a quem os lê. Seguindo a mesma lógica de que o leitor deve tirar prazer da história, à medida que a mesma é desvendada, sentindo-se recompensado por descobrir e experienciar cada momento do livro.

3. A essência do *Picture Book*

Muitos investigadores e teóricos apontam como essência do *picture book* ou do álbum a relação verbal e textual patente nos mesmos, pela presença simultânea do texto e das imagens. Uma relação que Lawrence R. Sipe classifica como “complicada e subtil”²⁰ (1998: 97).

O professor que se interessou pela relação entre a literatura e as crianças e particularmente pela forma com as crianças mais pequenas respondem aos *picture books*, convoca para a discussão um conjunto de teóricos que se debruçaram sobre o tema. Tendo, cada um deles, uma análise teórica específica, todos se concentram na importância da relação entre esses dois elementos, as palavras e as imagens.

Há quem fale na existência de um “duelo” entre texto e imagem, como Cech. Pillman fala em “contraponto” e Ward and Fox, numa relação “contra pontual”. Milles refere-se à ideia de “interferência” de ondas que se combinam para formar uma “nova complexidade”. Já Lewis aponta para a ideia de um “polissistema”, juntando-se o texto com outros sistemas de significação.

Partindo da análise de J. Schwarcz – sobre a existência de uma relação de “congruência” mas também de “desvio” entre texto e imagem, podendo a ilustração puxar a acção da história mas também comprometer o texto –, Sipe refere-se à existência de duas histórias diferentes nos *picture books* e considera que o “prazer” que se retira da história resulta da percepção das suas histórias, numa só, pelo leitor.

Sipe chega a falar na existência de uma “sinergia”²¹, compreendendo que o efeito combinatório dos dois elementos é maior do que o somatório dos seus efeitos separados e considerando, assim, que num *picture book*, tanto o texto como a ilustração ficarão incompletos, um sem o outro, verificando-se a existência de uma relação de complementaridade entre ambos.

Quanto às formas de se experienciar a linguagem, consoante ela seja escrita ou visual, chama a atenção para as implicações que resultam do caminho que escolhemos, pelas imagens ou pelo texto e refere que, no caso das imagens, a tendência existente é a

²⁰ Tradução do original “*complicated and subtle*”.

²¹ Sipe utiliza a definição de sinergia” do Shorter Oxford English Dictionary: “*the production of two or more agents, substances, etc, of a combined effect greater than the sum of their separate effects*”.

de contemplação, uma vez que a ilustração seduz para parar e olhar. Quanto ao texto, adianta que a leitura é um processo linear e impele a continuar a ler, o que C.S Lewis chama de “*narrative lust*”²².

Dada essa diferente maneira de se experienciar a informação, consoante a forma como a mesma se apresenta, Sipe fala de uma tensão entre o impulso de olhar para as imagens e de esquecer o tempo nelas e de, ao mesmo tempo, não interromper o fluxo narrativo, pela leitura. Esta questão remete à possibilidade de releitura que oferece o *picture book*, levando o leitor a andar para a frente e para trás, ao relacionar a ilustração e o texto.

Margaret Meek também fala na existência de uma série de histórias e não de apenas uma no *picture book*, uma vez que o convite à releitura existente convida todo o tipo de leituras.

Nodelman entende que se adquire informação espacial através das duas formas de comunicação – pelo texto e pelas imagens –, pois existe uma relação de complementaridade entre ambos os elementos e, no final, “o conjunto é maior do que a soma das partes”²³ e é a conjugação dos dois que permite criar uma interpretação e, nesse sentido, a “literatura é, por si só, um acto de visualização”²⁴.

Quanto às formas de leitura de cada um dos elementos, refere que, enquanto a compreensão da linguagem começa com um detalhe, a compreensão de uma imagem começa com o total e só depois é que se encaminha para os detalhes, por isso, pode dizer-se que as palavras são melhores transmissoras de detalhes e as imagens têm uma maior capacidade em dar uma impressão de conjunto, apesar de ambas o poderem fazer, ajudando-se uma à outra.

Outro exemplo que oferece é sobre as personagens e de como as imagens comunicam mais facilmente as questões e informações relacionadas com a personalidade, quando nesta tarefa os escritores têm de se esforçar mais para o expressar em palavras.

Por outro lado, Nodelman recorda que as imagens precisam muitas vezes do foco das palavras para poder comunicar mais informação visual, pois o texto pode surgir com a função de chamar a atenção para o que é expresso visualmente ou orientar para o que importa ou não e, assim, interpretamos a informação visual em termos verbais.

²² Lewis apud SIPE, 1998: 101

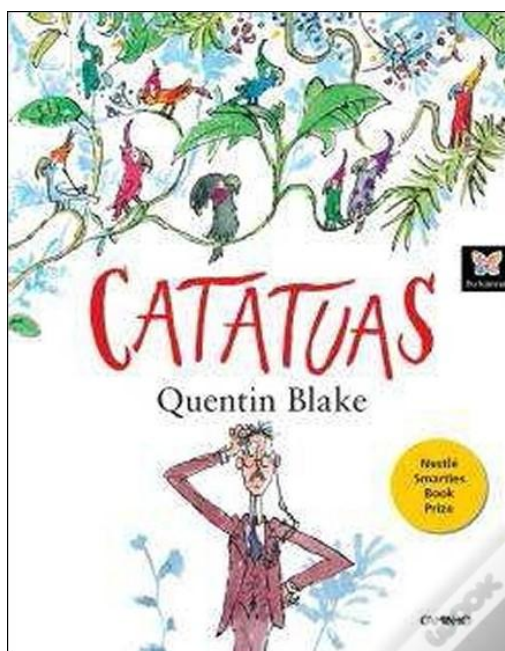
²³ NODELMAN, 1988, 200

²⁴ Ibid.: 198.

Ainda sobre a relação entre a imagem e as palavras, acrescenta que estes dois elementos podem também limitar o significado um do outro, através de uma relação que é, ao mesmo tempo, de oposição e de complementaridade, resultado das suas diferenças e que chega a apelar de relação de “ironia”, onde cada elemento “fala” de uma questão que o outro silencia. Um jogo onde são lançadas pistas para a interpretação.

Também pode acontecer que as imagens e o texto entrem em contradição e isso de uma forma propositada, provocando junto do leitor um maior desafio de leitura, conduzindo à existência de um sem fio de interpretações e “piscando o olho” a quem se compromete em nele debruçar a sua atenção.

Um exemplo dessa incoerência, feita não ao acaso, pode encontrar-se no livro *Catatuas*, do ilustrador Quentin Blake, lançado pela Editora Caminho em Portugal, um livro vencedor do Nestlé Smarties Books Prize.



Já quanto às palavras sem imagens, Nodelman alerta que as mesmas podem ser vagas e incompletas e não comunicar a informação visual que é importante, enquanto as imagens sem palavras também podem ser vagas e incompletas, sem foco ou relação temporal e significado interno, o que é bem comunicado pelas palavras.

Porque o efeito total da história, não depende apenas da união entre os dois elementos comunicativos, mas também da percepção do leitor, que os relaciona, chama a atenção para a necessidade de o leitor necessitar de ter conhecimentos e prática para decifrar o “jogo” que representa o *picture book*, o que depende não apenas da

compreensão de competências visuais mas também dos códigos de significação e da linguagem.

Por essas razões, entende que o *picture book* é uma complexa forma de comunicação, que não comunica directamente e automaticamente, pois implica um observador com o conhecimento de muitas ferramentas. No caso das crianças, as mesmas têm de ter o conhecimento dos objectos e das palavras patentes nos livros, antes de poderem interpretar as palavras descritas e as imagens mostradas. E ainda antes disso, têm de aprender a mais básica ferramenta da percepção, que segundo Nodelman é a habilidade de definir separadamente as coisas, de distinguir as figuras do fundo.

Manuel António Pina também partilha da ideia da participação do leitor na construção da história, considerando que “cada leitor, na realidade, escreve o livro que lê”²⁵.

Pina entende que é nesse sentido que se pode dizer que “do mesmo modo que escrever é ler, também ler é escrever”²⁶. E perante essa premissa, o autor retira uma outra de que um livro “para” adultos lido por uma criança pode tornar-se num livro “para” crianças e vice-versa.

“Como poderei eu saber «para» quem são os livros que escrevo? Porque, na verdade, eles são «para» quem os ler, isto é, «para» quem, lendo-os, os escrever também”²⁷.

Nesta interrogação ficam subentendidos os motivos que levam a que os chamados livros infantis possam chegar e agradar a um público muito mais vasto do que o que seria esperado à partida por muitos.

²⁵ AVV.2005: 129.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.: 113.

4. A arte de iluminar as palavras

“É impossível ilustrar sem gostar de literatura e é impossível ilustrar sem gostar de ler”²⁸

Imagem provém do latim “*imago*” que significa a representação visual de um objecto.

À luz da teoria de Platão – o idealismo – a ideia (ou idéia) da coisa, a imagem, era uma projecção da mente, já Aristóteles, considerava a imagem como sendo uma aquisição obtida através dos sentidos, constituindo uma representação mental de um objecto, fundando, desse modo, o realismo.

Mas para lá da sua significação, o certo é que as imagens surgem num sem fim de locais e através de diferentes suportes, sendo que na comunicação contemporânea, esta é uma das ferramentas que mais domina. Como dizia Ítalo Calvino, actualmente vivemos na civilização da imagem.

Encontramo-las na rua, nos anúncios publicitários, assim como nas revistas ou nos jornais, em cartazes afixados, através de pinturas e de um sem fim de formas que passam pelas telas do cinema ou da televisão e pelas páginas dos livros.

Há ainda que ter em conta que a ilustração foi o primeiro meio de expressão gráfica utilizado pela Humanidade, o que remonta às pinturas rupestres da pré-história.

Por ser polissémica e pelo seu carácter de universalidade, a ilustração deve transcender a função de ornamento para se converter em informação que, não sendo escrita, é um meio de expressão que prescinde de barreiras linguísticas, facilitando, por essa razão, a compreensão de uma mensagem.

Com a descoberta da imprensa, a utilização da imagem, um dos métodos mais directos de comunicação, não só não decaiu como tornou-se cada vez mais frequente, enquanto suporte e ampliação da informação que é dada pelo texto ou como meio descritivo que chega a tornar desnecessária as palavras.

Para esta “era da imagem” muito contribuíram os avanços tecnológicos que possibilitaram uma maior facilidade no registo, bem como no tratamento e na

²⁸ Rui de Oliveira, ilustrador carioca, em <http://www.ruideoliveira.com.br/texts.swf>

transmissão desta forma de comunicação, o que faz com que a mesma predomine em muitos meios de comunicação.

Quando pensamos no propósito das imagens, também são muitas as funções que surgem, uma vez que a representação visual pode assumir múltiplos papéis, podendo ser essencialmente narrativa, funcionar como uma referência, ser simbólica ou atmosférica, mostrando cenários ou ambiências.

Segundo o que consta na infopédia, a imagem pode surgir para dar resposta a nove desígnios diferentes.

Na função informativa (ou referencial), a imagem fornece informações concretas sobre acontecimentos e elementos da realidade. É testemunha dessa realidade, pois imita-a e, por isso, há quem a chame de representativa. Esta situação acontece com as fotografias, mas também pode apresentar um universo imaginário, o que se verifica nas pinturas.

Depois, existe a função explicativa que pode ser designada de descritiva, quando a imagem tem por objectivo explicar a realidade, através de sobreposição de dados. O que sucede nas ilustrações que ajudam a explicar os textos ou em diagramas que ajudam a explicar graficamente um processo ou uma relação.

Já na função argumentativa, a imagem procura influenciar comportamentos, persuadir ou convencer, o que acontece na publicidade.

A função crítica, por sua vez, surge quando a imagem não apenas informa, mas procura desvendar e denunciar situações. Exemplos dessa função crítica são as caricaturas e os desenhos humorísticos.

Surge depois também a função estética, quando a imagem visa a satisfação e o prazer do belo ou a função simbólica, quando a imagem orienta-se para significados sobrepostos à própria realidade (como acontece com o uso das bandeiras).

Outras funções que se podem ainda destacar são: a narrativa, quando a imagem conta ou sugere histórias ou acções (como sucede na banda desenhada); a expressiva, em que a imagem revela sentimentos, emoções e valores do próprio autor ou daquilo que representa (expressões faciais, por exemplo); a lúdica, onde a imagem se orienta para o jogo, o entretenimento, incluindo o humor e, por fim, a metalinguística que se interessa pelo código visual, como sucede com a utilização de modelos para representar algo ou com os auto-retratos.

Quando conjugada com o texto, para além da sua função estética e apelativa, de tornar mais agradável à vista, a ilustração pode ainda ajudar a clarificar as palavras,

porque apresenta o sujeito da acção em concreto e, desse modo, a sua percepção fica mais próxima do que aquilo que é dito pelas palavras.

Num *picture book*, a imagem é um dos elementos de maior destaque, para não dizer que essa é a sua marca distintiva e que leva a que se fale destes livros como sendo algo de único.

Quanto ao que não deve acontecer quando se junta a ilustração com um texto para se criar um livro – nomeadamente num *picture book* -, é que a imagem surja apenas e só enquanto espelho, deve sim, por outro lado, corroborar, indo mais além, expandindo o que é dito através das palavras e tendo também em conta que a ilustração também é importante na criação da atmosfera onírica de um livro, importante no processo de encantamento e de deleite que convida a leitura.

Assim, a ilustração nos *picture books* tem como principais funções: atrair e cativar a atenção do leitor; mediar a mensagem do texto, de forma a apoiar a descodificação do (s) sentido (s) do texto; complementar o texto, permitindo o deslocamento de várias informações para as imagens, que evitam de estar escritas; aprofundar o texto, ampliando as possibilidades da história; aludir para elementos culturais ou históricos (através da presença de quadros, livros); substituindo o texto, por vezes, preenchendo as suas lacunas ou apontando outras hipóteses para além das referidas.

Para falar na ilustração de um livro, já muitos escritores, professores e investigadores se debruçaram sobre esta questão, realçando a importância do seu uso e, no caso da ilustração infantil, reflectiram sobre o seu objectivo de comunicar significados, possibilitando à criança o prazer que retira do jogo visual entre as formas e as cores, assim como, ao mesmo tempo, oferecendo-lhe o acesso a um conjunto de convenções gráficas próprias da nossa cultura e da nossa sociedade que lhes permitem conhecer o mundo.

Maria Antonieta Antunes Cunha (1991: 74) valorizava o papel da ilustração, sobretudo em livros que se dirigem a crianças mais pequenas, pois “o desenho das palavras é um sinal incompreensível, [que] não significa nada” para as crianças de mais tenra idade.

Nesse sentido, considerava que a imagem, quer seja através de um desenho, quer de uma fotografia, de um recorte, ou de “bonecos” é um sinal de que as crianças

“traduzem” facilmente, tornando-se assim num ícone²⁹, uma representação gráfica de um objecto, conceito ou acção. Por este signo comportar uma aparência muito próxima com o objecto que representa, é imediatamente e facilmente “entendido” pelo seu receptor.

Já em relação à palavra, entendia-a como sendo “um sinal mais complexo” que é, por isso, entendido como “um símbolo”³⁰, pois depende do domínio das convenções da linguagem e da língua.

A autora considera, assim, que – “numa fase de despertar do interesse pelas histórias”³¹ –, é importante a presença da gravura e, por isso, no livro deve prevalecer a ilustração e o “texto deve ser pequeno (e bom, já se sabe) para conduzir quase à observação das figuras”³², defendendo ainda a opção por livros com um formato maior do que os dirigidos aos adultos – pelo forte apelo ao tacto que desenvolvem junto das crianças.

E porque o valor artístico da imagem resulta do facto de “a ilustração apresenta[r] a leitura que um artista fez do texto feito por outro artista – o escritor”³³, considera que o livro é “o encontro de pelo menos dois artistas, que oferecem à criança uma dupla fruição da arte”³⁴.

Cunha entende, assim, que a ilustração tem de ser conotativa e fornecer “às crianças a oportunidade de imaginar, recriar, ir além do próprio desenho”³⁵ e, à medida que a criança evolui na leitura, defende que se deve reduzir o seu espaço, em favor do texto.

Apesar de não deixar de destacar o papel da ilustração, esta responsável também considera que em determinada idade, quando a criança já é mais crescida, o excesso de ilustrações pode ser sinal de que “subestimamos a criança”, “não a considerando capaz de qualquer esforço intelectual”³⁶.

Já Sara Reis da Silva entende que “as ilustrações, no espaço literário destinado explicitamente às crianças, possuem um papel determinante na percepção, na descodificação e na concretização dos sentidos explícitos e implícitos do discurso

²⁹ A palavra ícone vem do grego “*eikon*” que significa imagem e, de acordo com a definição semiótica de Charles S. Peirce, “ícones são signos que se relacionam com o seu objeto por semelhança”.

³⁰ Do grego “*symbolon*” e pelo latim “*symbol*”, símbolo é um signo que se refere ao objecto que denota em virtude de uma lei.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*: 75.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

verbal” (SILVA, 2006: 1).

Também Rosa Helena Mendonça³⁷ realça o facto de “como as ilustrações nos livros de literatura são relevantes na construção de representações sociais”³⁸, facilitando a compreensão do mundo junto dos mais novos.

No programa da Sociedade Civil³⁹ sobre a Psicologia das Histórias Encantadas, José Jorge Letria sublinhava o “papel fundamental da ilustração”, cujo uso alertava para que não fosse “abusivo”, de forma a existir “pontos de equilíbrio entre o texto e a imagem” num livro infantil.

A esta ideia, Manuel António Pina acrescenta que as ilustrações e outras soluções gráficas “não só ilustram como profundamente integram a mensagem literária daquilo que os editores publicam com destino ao mercado do público infantil”⁴⁰.

Já Shulevitz (1997) diz que a principal razão de existência das imagens é a de iluminar o texto e recorda, inclusivamente, que no caso dos livros escritos durante a época medieval, a ilustração era chamada de “*illumination*”, sendo que o próprio termo “ilustração” deriva do verbo latino que significa “*to light up*” (iluminar).

Outras potencialidades das imagens referidas por este autor são: a clarificação, o acrescentar de detalhes, o trazer à luz novas palavras ou a decoração do texto. E para que esses elementos possam funcionar na sua plenitude, defende que a componente visual dos livros deve ser clara e de leitura possível.

Nodelman (1988) refere que as imagens nos *picture books* existem para contar histórias, pois tornam-na mais “específica”. Considerando ainda que as mesmas representam literalmente “ilustrações”, alude também para o seu poder de explicar ou de clarificar palavras ou ideias subentendidas no texto.

³⁷ Supervisora pedagógica do programa brasileiro “Salto Para o Futuro” da TV Escola.

³⁸ AVV, 2009: 4.

³⁹ Transmitido na RTP 2 no dia 19/05/2012.

⁴⁰ AVV, 2005: 130.

5. A “*Transmediação*” e os sistemas de signos

Para falar sobre os *picture books*, Lawrence R. Sipe (1998) convoca a teoria da Semiótica da “*Transmediação*”, uma abordagem do ponto de vista da significação que é para si a forma mais precisa de olhar para a relação entre o texto e a imagem, permitindo analisar o processo fenomenológico dessa mesma relação, assim como tornar mais claro que os textos visuais estão em pé de igualdade com os textos verbais.

Para levar a cabo essa tarefa, começa por convocar o conceito de “*transmediação*” de Charles Suhor, representante do *National Council of Teachers of English*, como sendo “a tradução do conteúdo de um sistema de signos para outro”⁴¹.

No caso do álbum, Sipe recorda que a leitura oscila entre o sistema de signos verbais e o sistema de signos de ilustração e é nesse processo de “viagem” pelos dois sistemas de signos que se move a leitura do *picture book*, numa sequência sem fim de interpretações.

M. Siegel também faz uso da teoria semiótica e particularmente do trabalho do filósofo norte-americano Charles Peirce – considerado o fundador da moderna Semiótica –, e parte dessa mesma teoria para explicar a forma pela qual nos movemos entre diferentes sistemas de signos⁴².

Sobre a semiótica – “a óptica dos sinais” – existem diferentes definições, uma delas é a de Winfried Nöth, professor de linguística e semiótica, que diz que “a semiótica é a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose) na natureza e na cultura” (NÖTH, 2003: 17).

Pode, assim, entender-se a semiótica como a ciência que se dedica ao estudo alargado e geral de todas as formas de linguagem e processos significativos, uma vez que a investigação semiótica abrange, de facto, todas as áreas do conhecimento relacionadas com as linguagens ou sistemas de significação, tais como a linguística (linguagem verbal), a matemática (linguagem dos números), a biologia (linguagem da vida), o direito (linguagem das leis), as artes (linguagem estética).

Esta questão vai ao encontro da definição de Lúcia Santaella, que diz que a Semiótica “é a ciência que tem por objecto de investigação todas as linguagens

⁴¹ Suhor apud SIPE, Ibid.: 101. Tradução de “*the translation of content from one sign system into another*”.

⁴² SIPE, 1998.

possíveis” (SANTAELLA, 1983: 15).

Sipe debruça-se sobre esta reflexão da semiótica, recordando o processo do uso de signos de Peirce, no qual o signo é aquilo que representa alguma coisa para alguém, sob determinado prisma.

Nesse processo do uso do signo, Peirce divide-o em três elementos que formam um triângulo semiótico constituído pelo *representamen*, que é chamado de sustentáculo do signo, pois funciona como signo para quem o percebe; o *objecto*, que consiste naquilo que é representado, o que é referido pelo signo e o *interpretante*, que se trata do efeito do signo naquele que o interpreta, ou seja, é uma interpretação.

Distinguindo esta concepção de Peirce da do linguista suíço Ferdinand de Saussure, e fazendo uso de um artigo de José Fernandes da Silva, a grande diferença consiste principalmente no facto de que, enquanto Saussure entende como conceito de signo apenas o signo verbal, Peirce alarga essa definição ao signo em geral, não importando a espécie ou forma e integrando, assim, também as imagens.

Desse modo, Saussure entende como signo, antes de tudo, a palavra (nomeadamente oral), já Peirce considera que signo consiste em qualquer coisa que represente alguma outra coisa para alguém.

Num *picture book* deparamo-nos com duas formas de comunicação, dois tipos de linguagens, a escrita e a linguagem visual e, assim, estamos perante dois sistemas de signos.

Observando um *picture book* à luz da teoria de Peirce, temos duas formas de *representamen*, o texto e a imagem e, assim, existem diferentes processos de signos, ou semiose – o processo de apreensão de um signo –, consoante o *representamen* que escolhemos, assim como o *objecto* do qual partimos.

Quando interpretamos as palavras (*objecto*) a partir das imagens (*representamen*), ou seja, partimos do sistema de signos das palavras para o sistema de signos das imagens, o triângulo semiótico com as palavras como *representamen* torna-se o *objecto* de um novo triângulo e, assim, também o *interpretante* desse novo triângulo muda.

Já quando interpretamos as imagens (*objecto*) a partir das palavras (*representamen*), movendo-nos do sistema de signos das imagens para o das palavras, o triângulo semiótico com as imagens enquanto *representamen* torna-se o *objecto* de um novo triângulo, e o *interpretante* desse novo triângulo também muda.

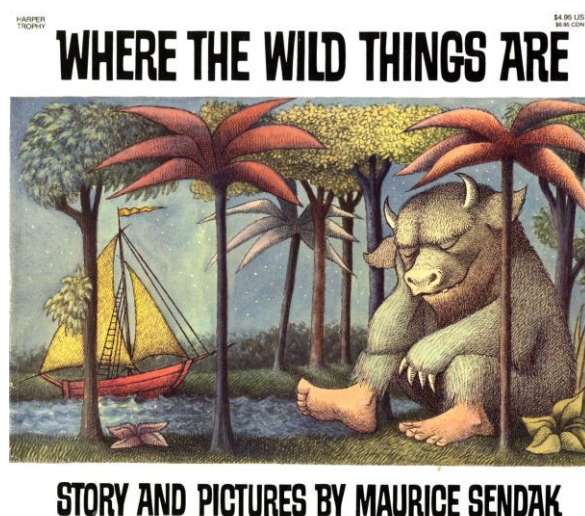
Sipe chama a este processo de uma forma de “oscilação” (1998:103), pois

podemos optar por fazer a interpretação das imagens a partir das palavras ou das palavras a partir das imagens, uma possibilidade que não tem fim, uma vez que o significado dos signos está sempre a alterar-se, pois cada triângulo semiótico pode tornar-se o *objecto* de um novo triângulo – o que implica ajustamentos e reajustamentos. As possibilidades de significação na relação entre as palavras e as imagens são, por isso, inesgotáveis.

Na verdade, cada virar de página de um *picture book* apresenta novas palavras e novas imagens que, por sua vez, permitem tecer diferentes interpretações e significados.

Por isso, através da revisão e da releitura está-se, permanentemente, a produzir novos conhecimentos, à medida que se vai estabelecendo novas ligações entre as imagens e/ou as palavras, assim como resultam modificações das interpretações anteriores, num processo de assimilação e adaptação permanente.

5.1. Onde Vivem os Monstros à luz da semiótica



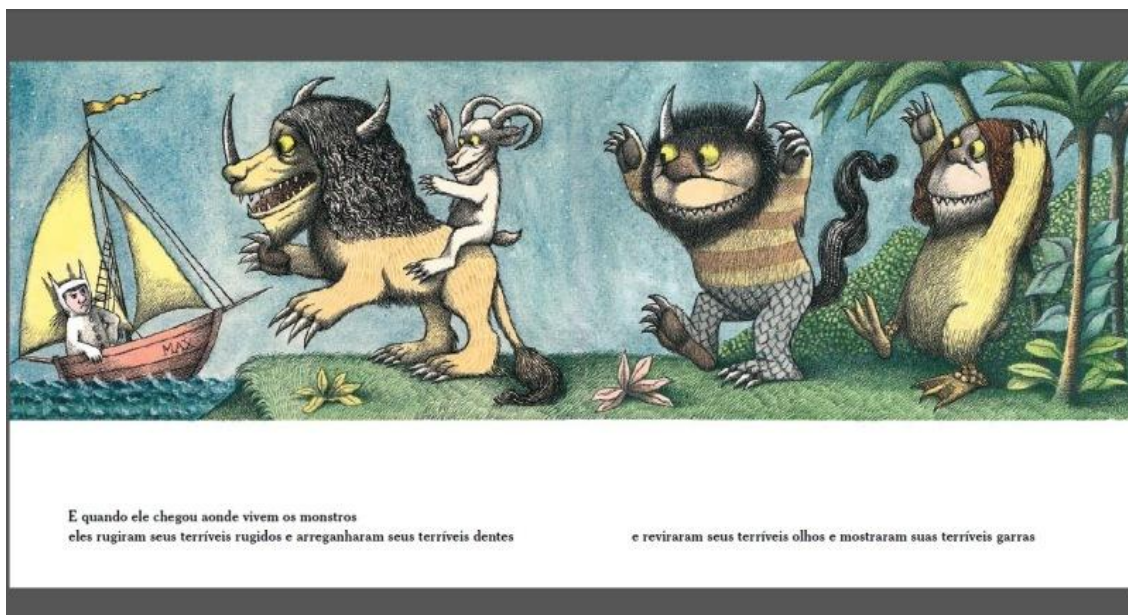
Para melhor elucidar esta forma de interpretação, o autor parte de uma análise à obra *Onde Vivem os Monstros* (*Where the Wild Things Ar*), do escritor/ilustrador Maurice Sendak, de modo a mostrar os diferentes passos que conduzem ao processo de significação, segundo a teoria semiótica⁴³.

Nesse processo sem fim, que oscila para a frente e para trás, o investigador começa por analisar, separadamente, primeiro, o texto e depois as imagens e só depois

⁴³ SIPE, 1998: 103-106.

conjuga a interpretação baseada nesses dois sistemas, o visual e o verbal.

Segundo a teoria de “transmediação”, e com base num processo de construção de um novo *interpretante* para o texto (*objecto*), à luz das imagens (*representamen*), Sipe conclui que o texto alude para um aspecto muito mais violento e terrível das personagens da história do que aquilo que, na verdade, as imagens mostram.



Fazendo uso da frase “eles rugiram seus terríveis rugidos e arreganharam seus terríveis dentes”⁴⁴, associa-a à imagem que aparece no livro, onde as bocas dos dois “monstros” – os “wild things” –, se encontram fechadas, e os outros dois não têm as bocas abertas o suficiente para fazer um rosnar assim tão terrível. Assim, vê-se obrigado a modificar a sua interpretação das palavras à luz das imagens, porque aquilo que as mesmas lhe dizem não coincide exactamente com as palavras do texto.

Partindo para a construção de um novo *interpretante* para as imagens, quando o *objecto* que as mesmas representam é o triângulo textual, a conclusão que retira é a de que Max – o rapaz que é a personagem principal – não parece assustado e de que os “monstros” não parecem ser assim tão ameaçadores.

Face ao texto, que diz que essas criaturas rosnaram e mostraram os dentes e as garras, o especialista considera que, apesar de o mesmo não ser visível nas imagens, isso não quer dizer que essas criaturas não sejam capazes de o fazerem.

⁴⁴ SENDAK, 2009: 11

Em jeito de conclusão, Sipe defende que na actual sociedade do conhecimento é necessário enfatizar a importância dos *picture books* no processo de aprendizagem das crianças, pois entende que esses livros, através do [processo] de ‘*transmediação*’, oferecem às crianças a oportunidade de se envolverem num processo de significados sem fim, onde cada releitura traz novas formas de olhar as palavras e as imagens⁴⁵. Por essa razão, considera que os *picture book* permitem que as crianças tenham múltiplas experiências, enquanto se envolvem na criação de novos significados e constroem novos mundos, contribuindo, desse modo, para o seu processo de crescimento e maturidade, bem como para o conhecimento e interpretação do que está ao seu redor.

Retomando ainda à teoria geral dos signos de Peirce, há que ter em conta também que este autor chegou a classificar a imagem como sendo uma subcategoria do ícone, a par do diagrama e da metáfora (PEIRCE,93).

Tendo como base que o ícone corresponde à classe dos signos, cujo significante possui uma relação analógica com aquilo que o mesmo representa, no caso da imagem, esses signos mantêm uma relação de analogia qualitativa entre o significante e o referente. Ou seja, podem ser um desenho ou uma fotografia. Sendo pelas qualidades formais do seu referente – as formas, as cores e as proporções –, que esse reconhecimento é possibilitado.

Já o diagrama, comporta relações internas e estruturais com o objecto, um exemplo disso pode ser a forma como o organograma de uma sociedade representa a sua organização hierárquica ou as tabelas de uma base de dados. A metáfora mantém alguma semelhança estrutural, através de um paralelismo, uma vez que é uma figura de retórica.

Esta questão conduziu à formulação da semiologia da imagem, na qual a imagem se tornou sinónimo de representação visual. A partir desta teoria, percebemos que a imagem é algo de heterogéneo, uma vez que reúne diferentes categorias de signos, desde imagens, no sentido teórico do termo, como signos plásticos, tais como as cores, as formas, a composição, bem como signos linguísticos da linguagem verbal.

Em suma, e à luz da interpretação de Peirce, a imagem é uma representação, o que significa que é entendida como sendo um signo analógico, pois a semelhança é o seu princípio de funcionamento.

Entendendo toda a imagem como representação, isso implica a existência e

⁴⁵ Ibid: 107.

utilização de regras de construção que têm de ser compreendidas não só por quem as produz, como também por quem as recebe, para se tornarem perceptíveis, o que leva à existência de algum tipo de convenção sociocultural, demonstrando como as imagens são complexas e como, ao mesmo tempo, detêm um grande poder e força de comunicação.

Nodelman (1988) também aborda a questão da existência de uma teoria semiótica patente no processo de leitura de um *picture book*, considerando que existe um procedimento que leva à percepção do significado do livro e é nesse sentido que defende que é preciso que as crianças reúnam conhecimentos anteriores de compreensão das coisas e aprendam as convenções existentes para poderem perceber as imagens, nesse processo de entendimento dos significados que se chama “ler”.

Para além do conhecimento das convenções, a experiência e os conhecimentos culturais são também ferramentas fundamentais que conduzem à compreensão da relação entre as palavras e as imagens.

6. Experimentação Literária e Artística

Teresa Colomer (1996) considera que a utilização do texto e da imagem é feita com propósitos diferentes e a obra resultante pode, por isso, dirigir-se a leitores de diferentes idades, uma vez que, a ilustração tende a incorporar outro tipo de referências visuais, por vezes, dirigida à experiência cultural adulta, o que lança a questão da existência de um “destinatário duplo” nos livros infantis.

Essa questão é levantada também, algumas vezes, devido aos temas que são utilizados nestes livros, obras que são um campo para a experimentação e têm ido mais além do que a sua utilização como leitura para as primeiras idades, abordando assuntos que são um desafio às convenções sobre o que as crianças são capazes de interpretar.

Por todas essas razões, Colomer entende que os álbuns são as obras que têm incorporado com maior rapidez algumas características de carácter experimental, oriundas do “pós-modernismo” – um período simultâneo ao chamado “capitalismo pós-industrial”, caracterizado por inovações técnicas, sociais, artísticas, literárias e políticas, entre outras, que se opõe ao Modernismo ou à Modernidade.

Uma das formas de ruptura proporcionadas pelo pós-modernismo que destaca e que é visível nos *picture books* é o de representar um “mundo polifónico”, onde a imagem e o texto jogam, por vezes, com mensagens e informações distintas que se chegam a contradizer, lançando pistas que obrigam o leitor a esforçar-se por estabelecer a coerência entre essas mensagens, decifrando a história.

Noutras ocasiões, segundo esta responsável, a experimentação passa por provocar um impacto emotivo no leitor, com a introdução de temas especialmente difíceis que não eram utilizados na literatura infantil.

Alguns exemplos de livros que retratam temas que, à partida, são considerados mais difíceis ou não direccionados para as crianças são, por exemplo, o *Tirititesa*, de Xerardo Quintiá, da OQO PT. Uma história atrevida, que aborda a homossexualidade feminina com humor e naturalidade e celebra o amor sem preconceitos mas com a sensibilidade necessária para um leitor infantil.

Outro exemplo pode ser *O Princípio*, de Paula Carballeira e Sonjia Danowski. Livro lançado pela Editora Kalandraka, cuja história se passa num período depois da guerra, quando uma família se vê obrigada a viver no carro, com pouco e com medo e não sendo nem o texto, nem as imagens criados por crianças, o olhar tecido é o infantil.

Já o *Grande Livro dos Medos do Pequeno Rato*, de Emily Gravett, publicado pela Livros Horizonte, aborda o tema das fobias.

A morte, considerada geralmente um tema tabu na literatura para crianças, também já foi e é utilizada nos *picture books*. O livro *Não é fácil pequeno esquilo*, de Elisa Ramón, com ilustrações de Rosa Osuna e lançado pela Editora Kalandraka, trata este tema de uma forma séria, mas sem perder a delicadeza e a ternura de um livro para crianças.

Outra obra que retrata este tema, bem como a necessidade de se fazer o luto daquele que perdemos, é *Samuel e Saltitão* (Harry & Hopper, no original), com texto de Margaret Wild. Livro, publicado pela Caminho em 2009, que retrata de modo comovente o modo como um rapazinho, Samuel, lida com a morte súbita de Saltitão, o seu cão.

Sobre a questão dos temas retratados nos *picture book*, Nodelman entende que estes livros têm a tendência de representar uma visão idealizada da inocência e da felicidade da infância, bem como de transmitir as mensagens de que a ordem, a clareza são qualidades desejáveis.

Ainda que, por vezes, sejam utilizados temas que são tidos como mais difíceis, o que é importante é que estes livros forneçam às crianças a noção de como conseguir resolver situações mais complicadas, habilitando-as com ferramentas úteis para tal e preparando-as para a vida.

Partilhando da opinião de Colomer, de que estes livros são formas de experimentação literária e artística, pode aferir-se que, para além de facultarem os mecanismos de leitura para a compreensão das imagens e das palavras, os *picture books* também estimulam a capacidade crítica das crianças e tornam-nas mais sensíveis à arte.

Sara Reis da Silva⁴⁶ (2006) conclui ainda que estes livros “poderão, junto dos mais novos, contribuir para o fomento da competência lecto-literária, designadamente da capacidade de inferir informação não explícita, bem como para a promoção do gosto estético e do prazer de uma leitura autónoma, proporcionada por essa espécie de viagem encantatória que a aliança feliz entre as palavras e as ilustrações oferece”⁴⁷.

⁴⁶ Partindo da análise a dois álbuns, *História de um Segredo* de João Paulo Cotrim / André Letria e *A Cor Instável* de João Paulo Cotrim / Alain Corbel.

⁴⁷ *Ibid.*: p.6.

7. Um género editorial que pode ser arte

Pela própria essência do *picture book*, é difícil definir com exactidão este “produto editorial” e muitas perguntas ressaltam quando nos debruçamos sobre este assunto.

Questões como se trata de um género dentro do universo da literatura infantil – a par dos contos, por exemplo –, ou se é uma forma de literatura adaptada para crianças que ainda não sabem ler, surgem à mente.

Chega-se mesmo a questionar se esta é uma forma de literatura. Se é literatura de facto, uma vez que alguns destes livros não trazem palavras escritas. E outra questão que ainda se pode colocar é se o *picture book* pode ser entendido como uma obra de arte.

A escritora e ilustradora checa Kveta Pacovská dizia que o *picture book* era a “primeira galeria de arte que uma criança visita”. Nodelman fala de uma forma de “arte visual e verbal”. E há também quem partilhe da ideia de que estes livros devem ser vistos como uma forma de arte visual e não como uma arte literária, como defendia Marantz.

Fazendo uso da tradição já antiga do filósofo alemão G. E. Lessing, que divide as formas de arte consoante a sua forma de percepção, existindo a percepção simultânea, no caso da pintura ou da escultura, e a percepção sequencial ou sucessiva, no que diz respeito à música e à literatura – uma vez que a observação é feita durante um determinado período de tempo –, Nodelman (1988) considera que o *picture book* é “uma forma híbrida de arte”, pois conjuga a arte da literatura com as imagens, uma forma de arte de percepção simultânea.

Considera, assim que os *picture books* são uma forma de arte rica em técnicas da comunicação visual, que abarcam características provenientes desde o teatro, passando pelo cinema – pelo olhar de uma câmara que fornece um determinado ângulo de um filme –, ou pelos desenhos animados. E é essa combinação que permite contar uma história tal como é contada.

Ainda assim, para G. E. Lessing, os *picture books* estão mais próximos do teatro, na sua forma de contar histórias, do que do cinema, uma vez que se posicionam sempre à mesma distância dos leitores e também sob o mesmo ângulo. Esta questão remete-nos para Susan Sontag que dizia que víamos o que acontece no palco com os nossos olhos e

no cinema, o que as câmaras vêem⁴⁸.

No caso dos *picture books*, tudo é visto através dos olhos, não existindo um intermediário, a não ser as palavras e as imagens e a distância visual entre elas e quem as vê e lê.

Mas porque as imagens pendem para a objectividade do teatro e as palavras e os objectos são mais direccionados para a subjectividade, para Lessing, um *picture book*, à semelhança do cinema ou do teatro, pode ser simultaneamente objectivo ou subjectivo e, por todas estas razões, as imagens merecem ser um elemento de ligação na literatura para crianças.

Na verdade, Lessing não é único autor a comparar os *picture books* com a arte dramática, também o escritor Manuel António Pina já disse que “a literatura tem vocação natural de teatro”⁴⁹, sendo “comunicação sempre em estado de potência”⁵⁰. Shulevitz (1997) compara mesmo os *picture books* às artes do teatro e do cinema, particularmente dos filmes mudos, que jogam também através da conjugação de sentido entre as palavras e as imagens.

Este autor entende que os *picture books* são “um género único de livro”⁵¹, cujo entusiasmo dos leitores depende sobretudo da clareza das imagens e do facto de as histórias serem contadas através da acção visível, o que é possibilitado pela ilustração.

Desse ponto de vista, as potencialidades das imagens oferecidas num *picture book* são tais que se assemelham a uma *pantomina*, pela sua possibilidade de exprimir informações, sentimentos e significados, sem recorrer obrigatoriamente às palavras, daí a semelhança entre esta forma de apresentar e de ser literatura e as artes cénicas, chegando mesmo a apelidá-la de “arte dramática”.

São muitas as vozes que dizem que estes livros representam uma forma de arte, o que não quer dizer que todos o sejam mas sim que o podem ser, pela forte componente pictórica que os mesmos comportam, pela composição e articulação com o todo, que inclui o texto, bem como outros elementos paratextuais.

Já quanto ao facto de os mesmos poderem ser designados de literatura, verifica-se uma maior ambiguidade e pluralidade nas respostas.

Há quem fale em literatura visual, uma forma de produção literária que utiliza a visão como principal fonte de captação da informação, incluindo estes livros nessa

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ AVV, 2005: 128

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.: 16. Tradução do original “*unique type of book*”.

forma de ser literatura. Há quem diga ainda que os *picture books* são literatura pelo suporte em que se apresentam, o livro. E há quem conteste, uma vez que este se trata de um “género” híbrido e porque tudo o que é ambíguo pode gerar polémica. Um exemplo dessa reacção aconteceu quando surgiu a fotografia, no século XIX, que na altura também não era muito bem vista enquanto forma de arte.

José António Gomes⁵² considera que se o livro comportar “uma dimensão estética e artística”, então pode dizer-se que “o *picture book* é de facto um objecto de arte”. O escritor não deixa ainda de alertar para a existência de “diferentes tipologias de *picture books*”, sendo, hoje em dia, a que tem maior relevância, a narrativa ou *picture story book*, comportando texto, e sendo dirigida sobretudo à infância, mas que hoje pode chegar a qualquer tipo de público, independentemente da idade. Ainda que, por vezes, apareça ‘disfarçada’ de livro infantil mas que, numa primeira leitura, se torna perceptível que a linguagem usada, por exemplo, não foi pensada para o público infantil, ainda que os elementos paratextuais, nomeadamente através do tipo de ilustrações, o título, o formato do livro ou até mesmo a capa, induzam a que se trata de um livro dirigido a crianças.

Para Gomes os *picture books* não são um “género literário”, mas antes um “género editorial”, uma vez que pode nem existir texto no livro e há que ter em conta o próprio conceito de literatura, cuja palavra vem de “*littera*” (carácter escrito ou letra). E até mesmo, quando existe o texto, esse pode não sobreviver como tal, sem a ilustração.

Será talvez mais correcto falar destes livros como um “produto editorial”, sendo o resultado de todo um trabalho de escolha de texto e de palavras muito minucioso, bem como de ilustrações para que, no final, tudo se conjugue, esteja em consonância e comunique, para que possa ser lido, mas que não seja apenas o texto a comunicar.

Ainda sobre esta questão, acrescenta que “se o texto linguístico do álbum for literário”, poderemos então falar de literatura, mas se não for, não o podemos fazer mas também adverte que “o *picture book* não tem de ser literatura para ser bom”, o que vai ao encontro da definição destes livros como sendo algo único, e que defende que, tal como a BD, tem “os seus próprios códigos e gramáticas”.

Paulo Galindo⁵³ considera que “um *picture book* é também, um objecto de arte”, entendendo a arte num “sentido puramente estético”, mas não sendo apenas isso e não significando também que todos o sejam arte.

⁵² Entrevista por e-mail, 19/09/2012.

⁵³ Entrevista por e-mail 19/09/2012.

Quando fala em *picture books*, chega a utilizar as metáforas de “laboratório de experiências” ou de “um recreio”, “onde o ilustrador pode dar asas à sua criatividade” e onde, por vezes, e na ausência da narrativa (consubstanciada em texto), “só uma leitura mais atenta e contínua das imagens permite desvendar a história e os sentidos nela contidos”. E, nesse caso, fala na existência de um “fio condutor, mais ou menos invisível, que une as imagens de um livro como um todo” e transmite uma ideia.

Quanto ao poder das imagens, não nega que se considera “um contador de histórias visual” e fundamenta que um ilustrador, para além de contar a história que está no texto, “pode ir mais além e contar as muitas histórias que vivem nas entrelinhas do texto” e que as palavras não conseguem contar directamente mas que, “por serem inacabadas, permitem que o leitor parta delas para lhes introduzir o seu cunho pessoal”, abrindo o leque a inúmeras possibilidades de interpretação e de significação.

O ilustrador chama ainda a atenção para as potencialidades da imagem junto das crianças, que permitem uma leitura que, por vezes, constitui a sua primeira forma de ler.

Afonso Cruz⁵⁴, quando interrogado sobre o que o *picture book* representa, entende que se trata, “acima de tudo, de um modo de expressão”. Um meio que pode ser lido e que não sabe se é arte ou não, até porque faz questão em sublinhar que a arte é um conceito muito “difícil” de definir.

Para o escritor e ilustrador, estes livros representam “um modo de comunicar que não exclui as crianças”, dirigindo-se a elas, mas não surgindo “somente para elas”, mas sim, tendo a capacidade e o entendimento de as saber incluir, de chegar até elas, enquanto leitoras. E realça ainda que, para além da importância da relação que se estabelece entre as palavras e as imagens, o papel que cabe às ilustrações nestes livros é diferente do que em qualquer outro, pois as mesmas alcançam “um protagonismo, por vezes, maior do que o texto”. É, nesse sentido, que diz que um livro, “muitas vezes, vive de um conceito, de uma ideia, de algo que acaba por tornar a mensagem visual muito directa e fazer com que as palavras se tornem secundárias”. O fio condutor que liga as imagens e permite ser significação e tecer interpretações.

Quanto a poder falar-se em literatura visual e integrar estes livros nesse domínio, defende que “literatura faz-se com palavras” e, por isso, “a literatura, para ser literatura, não tem de contar [história]; e as imagens, se as contarem, não passam a ser literatura”. Considera, assim, as palavras e as imagens como sendo “domínios diferentes, sem

⁵⁴ Entrevista por e-mail, 15/09/2012.

qualquer hierarquia ou juízo de valor” e defende, por outro lado, que as “imagens podem comunicar, usando o mesmo suporte do que as letras, ou seja, o livro”. Sendo por esse motivo que considera que se pode falar em literatura quando se fala em *picture books*, devido ao suporte que as mesmas utilizam para comunicar.

“Não diríamos o mesmo se estivessemos a olhar para um quadro (mesmo que este contasse uma história, como acontece, aliás, em tantas representações religiosas). Diríamos que o que estamos a ver é arte, é pintura, mas deixariamos a literatura de parte”, fundamenta e acrescenta ainda que chamar, à partida, literatura às imagens é um “preconceito”. “É como se disséssemos que aquilo é tão bom que até é literatura, é mais do que apenas um rabisco”.

Quanto às grandes potencialidades da ilustração no contar de uma história, começa logo por recordar que a imagem ‘comunica’ numa linguagem universal. “Não preciso de saber falar chinês para comunicar com um chinês. Isso é quase uma espécie de milagre que só algumas artes possuem (visuais e música)”.

Apesar dessa grande vantagem, aponta, ainda assim uma “grande lacuna” a esta forma de comunicar, no que respeita à sua objectividade. “A imagem será sempre mais subjectiva do que as palavras”.

Por sua vez, Margarida Noronha⁵⁵, da Kalandraka, também considera que “nem todos os *picture books* serão um objecto de arte”, podendo alguns ser “expressamente concebidos para tal”, referindo-se, assim, aos ‘livros-objecto’ e podendo outros o ser pelo resultado do seu trabalho de ilustração e concepção gráfica.

Essa opinião também é partilhada por Isabel Minhós⁵⁶, da Planeta Tangerina, que não duvida de que o *picture book* possa ser um objeto de arte, mas ressalvando que nem todos “têm qualidade para tal”, pois para isso “é preciso que a parte conceptual seja forte, inovadora; que o texto e as imagens tenham qualidade e que a relação entre ambos funcione como um verdadeiro *picture book*”.

A editora acrescenta que há também quem fale nestes livros como “verdadeiras esponjas capazes de absorver várias linguagens”. “Se essas linguagens reflectem a actualidade e o mundo, se falam de um modo crítico sobre as coisas, se são capazes de nos emocionar, de nos fazer pensar, se são suficientemente abertos para poderem ser lidos e percebidos de formas diferentes, por pessoas diferentes... E se o fazem com um bom nível artístico, então não vejo porque não possam ser considerados objectos de

⁵⁵ Entrevista por e-mail, 20/09/2012.

⁵⁶ Entrevista por e-mail, 21/09/2012.

arte”.

Carla Maia de Almeida⁵⁷ também considera que não se pode, logo à partida, entender todos os livros infantis como sendo obras de arte necessariamente, podendo isso verificar-se mas não sendo uma regra e isso partindo do conceito de arte “enquanto expressão de um ideal estético, desinteressado e subjectivo”.

Quanto aos *picture books*, defende que são “mais do que um diálogo entre texto e imagem” mas não nega a dificuldade que existe na procura de uma definição. Por outro lado, fala na existência de uma “espécie de tensão criativa entre texto e imagem” nestes livros, o que resulta numa “corda que deve estar bem esticada, mas sem partir”, sendo que é “desse esforço invisível” que, segundo a escritora, “podem resultar os livros mais descontraídos do mundo”.

A escritora advoga ainda que nestes livros “a ênfase não deve ser colocada do lado do (s) autor (es) mas sim do próprio livro, e na forma como texto e imagens dialogam entre si”. E é, nesse sentido que considera que “se realmente houver diálogo, o livro fala ao ouvido emocional da criança sem grande dificuldade”. Alertando ainda que o escritor deve “ser autêntico e ter a coragem de passar a sua visão do mundo para um livro, sem assumir uma posição paternalista e procurando fazer do livro uma ponte entre o leitor criança e o leitor adulto – que está sempre lá, implicitamente”.

Esta última questão remete-nos para o que dizia Manuel António Pina, que quando escrevia, “apenas” escrevia, ultrapassando qualquer barreira de idade que pudesse existir.

Pelo facto de se verificar um encontro entre o texto e a ilustração nos álbuns, recursos esses que se encontram ainda com os elementos paratextuais, Carla Maia de Almeida chama a atenção para a grande potencialidade da imagem junto das crianças que autores como Hughes e Sipe dizem – fundamentando em estudos –, “que as crianças são mais perceptivas do que os adultos a ler imagens e conseguem construir sentido em diferentes níveis de ilustrações muito complexas”.

É, por isso que se pode falar na possibilidade de o *picture book* abarcar um sem fim de leituras e interpretações, o que se deve também, como sublinha, ao facto de estes livros constituírem “um objecto ideal para a leitura acompanhada”, sendo que é nesse território comum, no momento da leitura entre a criança e o adulto, que se “pode propiciar a troca de experiências, emoções e saberes”.

⁵⁷ Entrevista por e-mail, 1/08/2012.

Uma partilha e um momento a que muitos pais chamam de “amor”.

Já se estes livros podem representar o “primeiro passo” para a leitura junto dos mais pequenos, não duvida dessa sua capacidade, no entanto, adverte que “os elos que começam no leitor inicial não trazem a garantia de resistir à erosão provocada por inúmeros factores inerentes ao crescimento”. Isso porque não é pelo facto de as crianças começarem a ter contacto com os livros muito cedo, que se tornam futuras leitoras, tem de haver uma continuidade na aquisição daquilo que também é um hábito, a leitura.

Quanto à importância dos *picture books* na formação dos leitores e partindo da ideia de que não existe nenhuma teoria psicológica ou pedagógica que diga que as crianças devem aprender as histórias pela combinação de imagens com palavras, há quem defenda a inclusão de imagens nos livros e há quem a conteste. Inclusivamente existem vozes que dizem que a aprendizagem através das imagens pode ser “contraproducente”.

Nodelman (1988) faz menção a um estudo do psicólogo S. Jay Samuels que confirma a hipótese de que quando as imagens e as palavras estão presentes conjuntamente, as imagens funcionam como um estímulo distractivo e interferem com a aquisição de respostas de leitura.

No entanto, apesar de haver quem diga que as imagens podem ser “contraproducentes” no ensino da leitura, podendo limitar a imaginação das crianças, entende que isso não significa que a interpretação das imagens não deva figurar no processo de leitura das crianças. Por outro lado, considera que as imagens podem ser “contraproducentes” para quem não está consciente de como as usar, pois são, na verdade, mais enriquecedoras, oferecendo mais aos leitores, mais informação, que não se restringe ao texto, uma vez que são fontes ricas em informação mais específica, direccionada e pormenorizada.

Conclusão

Neste trabalho existiu um fio condutor que fez questão em estar presente ao longo do texto e que é tido por muitos como sendo a essência do *picture book*, traduzindo-se na simbiose que se verifica entre as imagens e o texto quando estes dois elementos se juntam para contar uma história.

Limitando-se um ao outro, acrescentando informação, complementando-se, divergindo propositadamente e isso através de uma relação harmoniosa ou conflituosa, o certo é que a ligação entre palavras e imagens traz consigo uma significação acrescida que nenhuma delas possui sem a outra. O resultado final que deixam é, por isso, a soma de algo que não existe sem a reunião das duas partes.

A ilustração conta uma história. O texto conta uma outra. E a soma das duas é a história do livro.

Nessa relação, e à luz de teóricos, bem como de autores e decorrente da leitura de *picture books*, também se percebeu que as palavras são capazes de mudar as imagens e as imagens de mudar as palavras. Não se pode, por isso, falar de uma confrontação de poder de duas formas de comunicação mas antes de uma relação de transformação que produz significação e, com ela, possibilita a interpretação.

Esse “jogo” permite ainda que a leitura se apresente sob a forma de “resolução de enigmas”, daí também o poder atractivo dos *picture books*, onde os leitores estão constantemente a ser “convocados” pelas palavras e “atraídos” pelas imagens.

Já por ser um género híbrido, é difícil estabelecer uma definição precisa para estes livros, bem como enquadrá-los em termos literários ou artísticos.

Os *picture books* – que surgiram como uma novidade, sem tradição anterior nem na literatura infantil, nem na geral – apresentam características de carácter experimental do “pós-modernismo” – por exemplo, através da fragmentação do texto –, e encontram semelhanças, inclusivamente, com a publicidade, pela escolha da imagem que comunica informação e emoção, que pode ser ‘lida’; pelo cuidado na escolha das palavras, que devem ser incisivas e sucintas; ou até pela utilização de signos que não têm uma analogia directa com o objecto representado, mas que têm um sentido simbólico que pode ser consciente ou inconsciente mas que é perceptível.

Por tudo isso, pode pensar-se em *picture books* como um “*medium*” que reúne características e elementos de outras formas de comunicação e também artísticas. É,

nesse sentido, uma ferramenta com muitas potencialidades e que tem muito boa adesão junto das crianças.

Independentemente de ser uma obra de arte, de ser uma forma de comunicação, de ser literatura, de ser literatura visual ou não, os *picture book* são uma manifestação criativa que comunica com o cérebro e com o coração de quem lhes toca e lê, num jogo onde as imagens e o texto falam por si e entre si e partilham significado e oferecem-no, comunicando, piscando o olho, escondendo, revelando, num sem fim de possibilidades de leituras e significados.

E é o ritmo único das imagens e das palavras a funcionar/trabalhar em conjunto que distingue os *picture books* de tudo o resto, independentemente da designação que se queira utilizar quando se fala neles, porque há sempre quem lhes chame apenas de “livro”.

Já as leituras que percorremos durante a elaboração deste trabalho, as mesmas apenas fizeram crescer o fascínio por esta forma de livro, que comporta uma linguagem muito própria e proporciona uma experiência única ao leitor, seja ele criança ou adulto.

Referências

Bibliografia activa

BLAKE, Quentin. *Catatuas*, Coleção: Borboletas, Editorial Caminho, 2009

CABANA, Paula Carballeira. DANOWSKI Sonja. *O Princípio*, Kalandraka Portugal, 2012

GRAVETT, Emily. *Grande Livro dos Medos do Pequeno Rato*, Colecção: Álbuns, Livros Horizonte, 2010

QUINTIÁ, Xerardo. QUARELLO, Maurizio A. C. *Tirititesa*, OQO PT, 2007

RAMON Elisa; OSUNA Rosa. *Não É Fácil, Pequeno Esquilo!*, Kalandraka, 2011

SENDAK, Maurice. *Where the wild things are*, Random House Children's Publishers UK, 2000

SENDAK, Maurice. *Onde Vivem os Monstro*, Kalandraka, 2009

WILD, Margaret. *Samuel & Saltitão*, Livros dos Quatro Ventos, Editorial Caminho, 2010

Bibliografia Passiva

BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Bertrand, 1995

CUNHA, Maria Antonieta Antunes: *Literatura Infantil – Teoria e Prática*, 12ª ed., São Paulo, Ática, 1991

GOLDEN, Joanne M. GERBER Annyce. “A semiotic Perspective of text: The Picture Story Book Event, in *Journal of Reading Behavior*, Volume XXII, No. 3, 1990

GOMES, José António, *Literatura para Crianças e Jovens, Caminho, 1991, Lisboa*

GOMES, José António (2003a). *O conto em forma (to) de álbum: primeiras aproximações* in Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude], Nº 12, pp. 3 - 6

GOMES, José António (2003b). *O Álbum para as Primeiras Idades*, Documentação fornecida pela APPLIJ (Secção Portuguesa do IBBY) e pela Biblioteca Municipal de Almeida Garrett no âmbito dos 9ºs Encontros Luso – Galaicos do Livro Infantil, Porto, 12 – 14 de Novembro (texto policopiado)

GOMES, José António (2011). “Literatura para a infância e a Juventude em Portugal: das novas tendências ao discurso crítico” Conferência proferida no Colóquio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (26-27 de Out. de 2011), em 26 de Outubro (manuscrito)

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*, Cosac Naify, 2010

HUNT, Peter. *Children’s Literature*, Blackwell Publishing, 2001

NIKOLAJEVA, Maria. SCOTT, Carole. *How Picture Books Work*, Garland Publishing, Carole 2001.

NODELMAN, Perry. *Words about Pictures – The Narrative Art of Children’s Picture Books*, Georgia, 1988

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. 4ª ed. São Paulo: Annablume, 2003

PEIRCE, Sharles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, selecção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo, Cultix, 1993

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de António Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein, prefácio de Isaac Nicolau Salum. São Paulo, Cultrix, 1969

SILVA, Sara Reis (2003c). *Quando se “traz à luz das cores e das formas” as vozes das histórias: Tendências do Álbum para Crianças* – conferência apresentada nos 9ºs Encontros Luso – Galaicos do Livro Infantil, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, 12 – 14 de Novembro

SOARES, Luisa Ducla. *À Roda dos Livros: Literatura Infantil e Juvenil* (Divulgação), 1993

SHULEVITZ, Ury. *Writing with Pictures*, New York, Watson-Guption Publications, 1997

AVV. *No Branco do Sul - As Cores dos Livros*, Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens - Beja, 2001 e 2002 - Actas, Editorial Caminho, 2005

Artigos em Suporte Eletrónico

COLOMER, Teresa. “El Álbum y el Texto” in Peonza, N° 39, 1996, pp. 27 - 31.

Disponível em: <http://www.fundaciongsr.org/documentos/3979.pdf> Acesso em 20/5/2012

POPOVA, Maria. “A Brief History of Children’s Picture Books and the Art of Visual Storytelling”, Brain Pickings, 24 February, 2012 Disponível em:

<http://www.brainpickings.org/index.php/2012/02/24/childrens-picturebooks/>

Acesso em 24/4/2012

SILVA, Sara Reis da. “Quando as palavras e as ilustrações andam de mãos dadas: Aspectos do álbum narrativo para a infância”, Casa da Leitura, Gulbenkian, 2006

Disponível em:

http://195.23.38.178/casadaleitura/portalfbeta/bo/documentos/ot_palav_ilustra_a_C.pdf

Acesso em 20/2/20012

SIPE, Lawrence R.. “How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships”. Children's Literature in Education, Vol. 29, No. 2, 1998, pp. 97-108. Disponível em:

<https://files.pbworks.com/download/Ef2HzeKOZ0/unlvkidlit/28636959/how%20picture%20books%20work.pdf?ld=1> Acesso em 11/3/2012

“Álbuns para a primeira infância”, Casa da Leitura, Gulbenkian. Disponível em:

http://195.23.38.178/casadaleitura/portalfbeta/bo/documentos/tem_album_a_C.pdf

Acesso em 26/6/2012

AVV. “A arte de ilustrar livros para crianças e jovens”, in TV Escola/Salto para o Futuro, Ano XIX - N° 7 – Junho, 2009 - TV Brasil

Disponível em: <http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/203955Artedeilustrar.pdf>

Acesso em 26/6/20012

RAMOS, Ana Margarida, “Álbuns para a primeira infância”, in SOL -Serviço de Orientação de Leitura, pp.1-5. Disponível em:

http://195.23.38.178/casdaleitura/portalpha/portal.pl?pag=abz_biblio_ficha&id=91
2 Acesso em 10/3/2012

SILVA, José Fernandes da. “O signo semiótico na concepção de Charles Sanders Peirce”.

Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/11451925/O-SIGNO-SEMIOTICO-NA-PERSPECTIVA-DE-CHARLES-SANDERS-PEIRCE>

Acesso em 26/6/2012

Sites consultados:

Infopedia [http://www.infopedia.pt/\\$funcoes-da-imagem](http://www.infopedia.pt/$funcoes-da-imagem)

<http://www.planetatangerina.com/pt/ola>

<http://www.finefinebooks.com/2012/05/planeta-tangerina-interview-with-isabel.html>

<http://galeriaportuguesa.blogspot.pt/2011/12/galeria-entrevista-isabel-minhos.html>

<http://www.ionline.pt/liv/planeta-tangerina-arte-bem-espremer-outros-mundos>

<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=105>

<http://issuu.com/revistabloc>

<http://www.imaginaria.com.ar/>

Entrevistas

ALMEIDA, Carla Maia de. GONÇALVES, Andreia, e-mail, 1 de Agosto

CRUZ, Afonso. GONÇALVES, Andreia, e-mail, 15 de Setembro

GALINDRO, Paulo. GONÇALVES, Andreia, e-mail, 19 de Setembro

GOMES, José António. GONÇALVES, Andreia, e-mail, 19 de Setembro

MINHÔS, Isabel. GONÇALVES, Andreia, e-mail, 21 de Setembro

NORONHA, Margarida. GONÇALVES, Andreia, e-mail, 20 de Setembro

Programa de Televisão

Psicologia das Histórias Encantadas. Sociedade Civil. Lisboa, RTP 2, 19 de Maio de 2012. Programa de Televisão

Anexos

Índice

Anexo A - Entrevista com a escritora Carla Maia de Almeida.....	53
Anexo B - Entrevista com o escritor e ilustrador Afonso Cruz.....	57
Anexo C - Pequena Entrevista com o ilustrador Paulo Galindo,	59
Anexo D - Entrevista com o escritor José António Gomes	60
Anexo E - Entrevista com a editora Margarida Noronha	62
Anexo F - Entrevista a editora Isabel Minhós	64

Anexo A - Entrevista com a escritora Carla Maia de Almeida, por e-mail, a 1 de Agosto

Andreia Gonçalves (AG): O que é o livro infantil? É, acima de tudo, um objecto de arte?

Carla Maia de Almeida (CMA): A meu ver, não. Há muitos livros infantis que não chegam a ser objectos de arte – entendendo «arte» como expressão de um ideal estético, desinteressado e subjectivo – e que, no entanto, cumprem bem a sua função junto do destinatário infantil. Pensemos, por exemplo, nos livros de conceitos («concept books») destinados a crianças muito pequenas, nas novelas de aventuras estereotipadas ou nos álbuns informativos, já para um público com capacidade de leitura autónoma. Devemos classificá-los como «objectos de arte»? Não me parece.

Justamente, o que faz a diferença do livro infantil em relação a outros campos do sistema literário é a sua relação com o leitor «criança» (por vezes ainda apenas um leitor de imagens), o que coloca alguns problemas do ponto de vista da teoria de literatura, segundo a qual a presença imanente de um destinatário específico colide com esse supracitado ideal estético, desinteressado e subjectivo.

Claro que um livro infantil pode ser um objecto de arte, propondo-se atingir outros patamares de leitura e significação, mas a verdade é que nem todos os livros infantis que os adultos vêem como expressão de arte encontram eco na «leitura interna» da criança. E esse é que me parece o critério fundamental quando falamos de «livro infantil», ou seja, do livro – literário ou não literário – que interessa à criança.

AG: Na literatura infantil, podemos encontrar o *picture book* ou álbum que oferece à criança uma dupla fruição da arte, através da associação do texto e da imagem. Para si, a melhor designação para este género de livros pode ser que o mesmo se trata de um diálogo entre escritores e ilustradores?

CMA: Eu diria que se trata mais de um diálogo entre texto e imagem, o que é particularmente nítido quando escritor e ilustrador são uma e a mesma pessoa. Mas, neste caso, pressupondo a existência de uma única «voz» autoral, devemos dizer que se trata de um monólogo? E quando não existe texto, mas apenas imagens com um sentido de progressão narrativa? Ainda mais complicado. E que dizer dos casos (tantos...) em

que escritor e ilustrador não comunicam durante o processo, por mil e uma razões, umas vezes com prejuízo do resultado final – e outras não?

Para evitar todas estas desvios e rasteiras quando procuramos «a melhor designação para este género de livros» (não há!), penso que a ênfase não deve ser colocada do lado do(s) autor(es) mas sim do próprio livro, e na forma como texto e imagens dialogam entre si. Se realmente houver diálogo, o livro fala ao ouvido emocional da criança sem grande dificuldade.

AG: Na sua opinião, o que é que um *picture book* deve ter para ser um bom livro?

CMA: Na minha opinião, um bom *picture book* começa por evidenciar uma boa ideia, o que o coloca em vantagem na chegada a um conceito global. Uma boa ideia pode resultar num livro frouxo, mas uma ideia frouxa dificilmente resultará num bom livro.

Depois, tem uma linguagem verbal simples mas não simplória, uma linguagem estimulante e adequada ao destinatário infantil, se possível abrindo para o literário, com possibilidades plurisignificativas, com um carácter aberto.

Tem ritmo e musicalidade na leitura em voz alta, o que é uma característica específica deste género. Tem ilustrações criativas, homogéneas e adequadas ao texto, acrescentando-lhe significado. Põe também cuidado no *design* gráfico, formato e edição. Tem uma marca autoral forte e equilibrada em termos de texto (se o houver) e ilustração. Tem emoções associadas à infância (humor, gozo, fantasia, devaneio...). Ou outras emoções significativas para a criança.

Last but not least, a ética. Para mim, o «Gaal» encontra-se nos livros que transmitem os valores humanistas e que contribui para o autoconhecimento e desenvolvimento da criança. Um bom *picture book* está em sintonia com o seu tempo, mesmo que o contrarie. É progressista, muitas vezes. Tem pensamento. Questiona. Permite à criança reflectir e entrar em contacto com as suas emoções. E ao adulto também.

AG: Qual é o papel que cabe ao texto nestes livros e quais os cuidados que um escritor deve ter ao criá-lo?

CMA: Para mim, é muito claro que esse papel num *picture book* não é menor – em relação a outros gêneros, como o romance juvenil ou o texto dramático – só porque o texto ocupa menos espaço. O texto, num *picture book*, é necessariamente conciso, por natureza. Mas a arte de dizer muito em poucas palavras não é de domínio fácil, e o maior «cuidado» que um escritor deve ter é o de esforçar-se por alcançar esse domínio, lendo muito e aprendendo com os melhores autores estrangeiros, sobretudo ingleses e franceses.

Ocupando a imagem um lugar não subsidiário, é importante que o texto não seja redundante. Que sugira em vez de mostrar. Que dê espaço à ilustração para que esta também possa fluir e espalhar-se. Não é preciso dizer que «o rinoceronte era amarelo», para isso está lá a ilustração. Importante, também, no diálogo entre texto e imagem, é não criar efeitos de antecipação no virar de página, revelando o que vai acontecer a seguir. Há uma espécie de tensão criativa entre texto e imagem – como uma corda que deve estar bem esticada, mas sem partir – e é desse esforço invisível que podem resultar os livros mais descontraídos do mundo.

Dito isto, acho que um escritor não deve exagerar nos «cuidados», sob pena de começar a tratar o livro com pinças e não com as mãos. Deve, sim, ser autêntico e ter a coragem de passar a sua visão do mundo para um livro, sem assumir uma posição paternalista e procurando fazer do livro uma ponte entre o leitor criança e o leitor adulto – que está sempre lá, implicitamente.

AG: Pelas próprias características deste tipo de livro, considera que através dele existe uma maior possibilidade de leituras?

CMA: Sim, desde logo pelo encontro do texto e da ilustração – sem esquecer os elementos peritextuais (capa, guardas, folha de rosto, dedicatória, biografias, contracapa, etc). Vivemos numa época em que a literacia visual será cada vez mais importante. Estudos de P. Hughes e L. Sipe, por exemplo, demonstram que as crianças são mais perceptivas do que os adultos a ler imagens e conseguem construir sentido em diferentes níveis de ilustrações muito complexas.

Depois, não nos podemos esquecer que o *picture book* é muitas vezes um

objecto ideal para a leitura acompanhada – e esse território comum entre a criança e o adulto pode propiciar a troca de experiências, emoções e saberes.

AG: Os *picture books* podem ser o primeiro passo para o desenvolvimento do futuro prazer de ler?

CMA: Poder, podem, mas os elos que começam no leitor inicial não trazem a garantia de resistir à erosão provocada por inúmeros factores inerentes ao crescimento. Não é muito fácil explicar porque se perdem leitores (na pré-adolescência), sobretudo, mas está provado que é muito mais difícil conquistar leitores depois dessa idade. Os hábitos de leitura formam-se cedo ou não se formam. Nesse sentido, claro que o *picture book* é um instrumento indispensável, embora os primeiros passos devam ser dados antes, deixando o bebé manusear tudo o que se pareça com um livro.

Anexo B - Entrevista com o escritor e ilustrador Afonso Cruz, por e-mail, a 15 de Setembro

Andreia Gonçalves (AG): O que é para si o livro infantil, é acima de tudo um objecto de arte?

Afonso Cruz (AC): É acima de tudo um modo de expressão. Não sei se é arte, pois isso é algo tão difícil de definir que prefiro deixar essa discussão de fora.

Acho que é um modo de comunicar que não exclui as crianças. Não é tanto dirigir o discurso somente para elas, mas sim saber incluir as crianças, enquanto leitoras, fruidoras, naquilo que queremos dizer.

AG: Na literatura infantil, podemos encontrar o *picture book* ou álbum que oferece à criança uma dupla fruição da arte, através da associação do texto e da imagem. Qual é para si a essência do *picture book*, é a forma como as palavras e as imagens se relacionam?

AC: No caso do *picture book*, sim, acho que o modo como as palavras e as imagens se relacionam é muito importante. Mas também acho que é um livro onde a ilustração pode ter um protagonismo muito grande, por vezes maior do que o texto. Muitas vezes vive de um conceito, de uma ideia, algo que acaba por tornar a mensagem visual muito directa e fazer com que as palavras se tornem secundárias.

AG: As imagens são, acima de tudo, uma forma de contar histórias e, por isso, pode falar-se em literatura visual?

AC: Em certo sentido, se alargarmos o significado da palavra literatura. Mas acho que é estender o conceito. Literatura faz-se com palavras, não importa se com estas se contam histórias ou não. A literatura, para ser literatura, não tem de as contar; e as imagens, se as contarem, não passam a ser literatura. São domínios diferentes, sem qualquer hierarquia ou juízo de valor, mas diferentes.

Acho é que as imagens podem comunicar usando o mesmo suporte que as letras, ou seja, o livro. E daí se falar em literatura. Não diríamos o mesmo se estivéssemos a

olhar para um quadro (mesmo que este contasse uma história, como acontece, aliás, em tantas representações religiosas). Diríamos que o que estamos a ver é arte, é pintura, mas deixaríamos a literatura de parte. Penso até que chamar literatura às imagens é um preconceito. É como se disséssemos que aquilo é tão bom que até é literatura, é mais do que apenas um rabisco.

AG: Enquanto ilustrador, qual é a função da ilustração e quais são as suas grandes potencialidades que destaca como forma de contar uma história?

AC: A imagem é universal. Não preciso de saber falar chinês para comunicar com um chinês. Isso é quase uma espécie de milagre que só algumas artes possuem (visuais e música).

Por outro lado, tem uma grande lacuna no que respeita à objectividade. A imagem será sempre mais subjectiva do que as palavras. Eu consigo dizer facilmente ao meu filho o que temos de comprar na mercearia, as quantidades, etc. Através das imagens seria muito trabalhoso e difícil. Como é que eu diria, só através de imagens: Compra dois quilos e seiscentos gramas de maçãs bravo esmolfe? Ou: Não creias na filosofia de Aristóteles, especialmente na lógica. Ou o início da resposta abaixo: Não tenho tanta experiência que possa fundamentar isso, pelo menos enquanto regra.

AG: Sendo escritor e também ilustrador, como é que normalmente surgem os seus livros, primeiro em imagens e depois em palavras, ou ao contrário?

AC: Não tenho tanta experiência que possa fundamentar isso, pelo menos enquanto regra. No caso de A Contradição Humana foi o texto. Tive a ideia e depois illustrei-a.

AG: Pode dar alguns exemplos de picture book que considera que devem constar de uma lista de livros a ler?

AC: Claro, há inúmeros. Alguns exemplos – que não sei se são essenciais, mas são livros de que gosto bastante: Rosie's Walk (pela relação entre texto e imagem), os livros dedicados a cidades de M. Sasek (pela beleza das ilustrações e aqui poderia incluir também Jim Flora), A Árvore Generosa (pelo texto de Shel Silverstein), 365 Penguins. Há também excelentes livros portugueses, dois exemplos: Greve e Um Dia na Praia.

Anexo C - Pequena Entrevista com o ilustrador Paulo Galindo, por e-mail, a 19 de Setembro

Andreia Gonçalves (AG): O *picture book* é acima de tudo um objecto de arte?

Paulo Galindo (PG): Para mim, um *picture book* é também, um objecto de arte. Mas isso não significa que todos os *pictures books* são arte. Arte num sentido puramente estético, pois permite uma apropriação total por parte do ilustrador, do universo do livro. Muitas vezes estes livros acabam por ser um laboratório de experiências, um recreio onde o ilustrador pode dar asas à sua criatividade.

O facto de não existir formalmente uma narrativa (consubstanciada num texto) permite também um enorme grau de libertação. Mas também arte num sentido narrativo, porque iremos contar uma história, por vezes de forma totalmente assumida, outras de uma forma tão subtil que só uma leitura mais atenta e contínua das imagens irá desvendar. Pode até não haver nada disso, mas há sempre um fio condutor mais ou menos invisível que une as imagens de um livro como um todo. A liberdade é por isso total, apenas limitada pela ideia que se quer transmitir. E fazê-lo recorrendo apenas a um conjunto de imagens é uma arte.

AG: As imagens são, acima de tudo, uma forma de contar histórias, por isso, pode falar-se em literatura visual?

PG: Sim. Considero-me um contador de histórias visual. Porque um ilustrador conta a história que está no texto, mas pode ir mais além e contar as muitas histórias que vivem nas entrelinhas do texto. E que por serem inacabadas permitem que o leitor parta delas para lhes introduzir o seu cunho pessoal. Para além disso, interpretar imagens é a primeira forma de ler, e que ocorre muito antes da aprendizagem da leitura. Uma criança é isso mesmo, leitora muito antes de ser leitora de letras, de frases, de textos, e de escrever. Na verdade, as fronteiras são muito subtis.

O que é a escrita senão uma forma sublime de desenho, e uma linda caligrafia - uma arte que parece estar a cair no esquecimento com o advento das novas tecnologias - é a excelência deste princípio. É por isso mesmo que abomino a ideia de que saber desenhar é apanágio de alguns eleitos

Anexo D - Entrevista com o escritor José António Gomes, por e-mail, a 19 de Setembro

Andreia Gonçalves (AG): O que é para si o *picture book*, é acima de tudo, um objecto de arte?

José António Gomes (JAG): Se possuir uma dimensão estética, artística, o *picture book* é de facto um objecto de arte. O que se passa é que existem diferentes tipologias de *picture books*. A mais importante é a narrativa (*picture story book*), dirigida sobretudo à infância, mas alargando hoje, crescentemente, o seu público, a ponto de haver cada vez mais livros destes dirigidos sobretudo a adultos (por vezes, “disfarçados” de livros para crianças, ao nível da paratextualidade). Mas existem outras tipologias, como a poética, e não só. Não se trata, contudo, de um género literário, antes editorial.

AG: O *picture book* ou álbum ilustrado oferece à criança uma dupla fruição da arte, através da associação do texto e da imagem. Qual é para si a essência do *picture book*, é a forma como as palavras e as imagens se relacionam?

JAG: Sim, para mim é essa a essência. A forma como as palavras e as imagens se relacionam na produção da significação e da narratividade (quando o álbum é narrativo). E não lhe chamaria álbum ilustrado (se tomarmos álbum na acepção francesa no campo da literatura infantil, então álbum ilustrado será uma redundância). A essência do álbum puro (no sentido de *picture book* ou *picture story book*, caso seja narrativo) é a relação intersemiótica palavra/ilustração/*design*. E os álbuns puros são sobretudo aqueles assinados por um só artista, responsável por texto linguístico e imagens ou então responsável apenas pelas imagens (se for um álbum sem palavras).

Não concordo que se chame *picture books* a livros que têm o formato de álbuns mas não passam de contos ilustrados ou de poemas ilustrados. E isso é o que mais há, sobretudo em Portugal (independentemente da qualidade que até pode ser boa).

AG: As imagens são, acima de tudo, uma forma de contar histórias e, por isso, pode falar-se em literatura visual?

JAG: Não. Literatura é literatura, vem de *littera* (carácter escrito). (Além disso, a literatura não conta só histórias, pode ser lírica ou dramática.) Se o texto linguístico do álbum for literário, creio que poderemos falar de literatura. Se não for, não; muito menos se o álbum não possuir sequer palavras. O *picture book* não tem de ser literatura para ser bom. O *picture book* é uma coisa diferente, tem os seus códigos e gramática próprios, tal como a BD. É óbvio que vai buscar elementos à literatura e que desempenha um papel fundamental na formação inicial de leitores literários; e se não tem metáforas e símbolos no texto linguístico pode tê-los na imagem, como é evidente. Mas literatura visual é outra coisa, do meu ponto de vista (remonta aos gregos, passa pelo barroco, pelo futurismo e pelo dadaísmo, por Apollinaire, chega à chamada poesia experimental ou concreta nos nossos dias...).

AG: Podia dar alguns exemplos de *picture books* que considera que devem constar de uma lista de livros a ler?

JAG: Quase todos os de Beatrix Potter, Bruno Munari, Maurice Sendak, Leo Lionni, Eric Carle, Dick Bruna, Max Velthuijs, Allan Ahlberg e Janet Ahlberg, Anthony Browne, Tomi Ungerer, John Burningham, alguns de Helen Oxenbury, Jutta Bauer, Mercer Mayer, Wolf Erlbruch e muitos outros, a que juntaria os livros de Manuela Bacelar que são *picture story books*, como *O Meu Avô* e *O Dinossauro*. Alguns também da Planeta Tangerina. A minha escolha, consensualizada com outros investigadores iberoamericanos, pode ser encontrada na obra colectiva acima referida: *O Álbum Ilustrado na Literatura Infantil*, da Rede LIJMI (Santiago de Compostela), coord. de Blanca-Ana Roig Rechou, editado em 2011, por Edicións Xerais de Galicia.

Anexo E - Entrevista com a editora Margarida Noronha, da Kalandraka a 20 de Setembro

Andreia Gonçalves (AG): Quais são as principais características e/ou potencialidades que destacam do álbum ilustrado ou *picture book* e que levaram esta editora a surgir e a apostar na divulgação destes livros?

Margarida Noronha (MN): A pouca ou, por vezes, a não utilização de palavras e a preponderância da ilustração, no bom sentido, bem como o recurso à dupla página, e a forma como ambas as linguagens, verbal e visual, estão nela dispostas, são algumas das principais características formais do álbum ilustrado que poderão ou deverão levar a uma, de certa forma, ‘convergência’ da história, a uma forte unidade temática, sem grande dispersão, ou seja, a uma mensagem que deve resultar bastante forte.

Quando, em 2002, nos sedeámos em Portugal como editora especializada em literatura infantojuvenil, o nosso objectivo inicial prendeu-se mais com a intenção de editar álbuns ilustrados para pré-leitores ou primeiros leitores num país onde, na altura, com algumas excepções no catálogo de editoras como a Sá da Costa, a Horizonte, a Caminho ou a Assírio e Alvim, esta última mais no campo da produção própria, não havia praticamente tradição a este nível. Surgiram então os Livros para Sonhar que se foram repartindo por adaptações de contos tradicionais, clássicos universais de todos os tempos e obras de produção própria. Clara também era a intenção de dar projecção ao trabalho criativo e artístico de autores e ilustradores portugueses, de os levar para fora, o que tem vindo a ser feito, e de trazer ilustradores e autores de outros países cá para dentro. Esta multiculturalidade e este plurilinguismo foram e continuam a ser, sem dúvida, o grande objectivo da Kalandraka.

AG: O *picture book* é um objecto de arte?

MN: Nem todos os *picture books* serão um c de arte. Alguns poderão ser expressamente concebidos para tal, como é o caso, entre exemplos vários, de alguns ‘livros-objecto’; outros, não sendo assim pensados, poderão no final ser assim considerados, sobretudo pela respectiva ilustração, concepção gráfica, etc...

AG: O álbum ilustrado oferece à criança uma dupla fruição da arte, através da associação do texto e da imagem. Consideram que a essência do *picture book*, passa essencialmente pela forma como as palavras e as imagens se relacionam?

MN: Passa pela ‘história’, pela mensagem que resulta de ambas as linguagens e do modo como elas se relacionam.

AG: Enquanto editora, e na vossa opinião, o que é que um *picture book* deve ter para ser um bom livro?

MN: O importante é que num *picture book* ambos os códigos, textual e visual, conduzam uma leitura de conjunto, em que o que sempre prevalece ou deve prevalecer é a narrativa, a história, *grosso modo*. Se a história não funcionar, mesmo que não seja expressa através de palavras, o livro também não funciona, e não será, genericamente, um “bom livro”.

AG: Também têm percorrido as escolas em sessões de animação. Como tem sido a reacção por parte das crianças a estes livros?

MN: Um livro, independentemente do género, tem sempre muitas leituras. O facto de percorrermos as escolas em sessões de animação com os nossos álbuns permite potenciar ainda mais leituras e a leitura em si, obviamente, sobretudo quando estimulamos e desafiamos também as crianças, através, por exemplo, de oficinas plásticas, que partem do livro, para desenvolverem a componente visual, estética ou gráfica, mas sempre com o máximo respeito pelo livro e pelo(s) seus(s) autor(es). A reacção é normalmente boa e especialmente muito gratificante.

As crianças são não só boas leitoras, como também excelentes críticas, dão-nos óptimas pistas, e nós também aprendemos muito com elas, sobretudo a tentar fazer melhores livros, ou também não os testássemos com elas, dentro do possível, ao longo do próprio processo de concepção.

Anexo F - Entrevista com Isabel Minhós, da Planeta Tangerina, por e-mail, a 21 de Setembro

Andreia Gonçalves: Considera que o *picture book* é um objecto de arte?

Isabel Minhós: Não tenho dúvida de que um *picture book* pode ser um objecto de arte. Mas, como em todas as outras categorias artísticas, nem todos os *picture books* têm qualidade para tal.

Para que entrem para este grupo é preciso que a parte conceptual seja forte, inovadora; que o texto e as imagens tenham qualidade e que a relação entre ambos funcione como numa verdadeiro *picture book* (e há muitas formas possíveis de relação).

Mas penso que um argumento forte para que possamos integrar este tipo de livros no domínio artístico é o facto de muitos artistas de outras áreas (escritores, pintores, fotógrafos) serem atraídos pelo formato e criarem projectos para livros deste tipo.

Há também quem diga que os *picture books* são como verdadeiras esponjas capazes de absorver várias linguagens: se essas linguagens reflectem a actualidade e o mundo, se falam de um modo crítico sobre as coisas, se são capazes de nos emocionar, de nos fazer pensar, se são suficientemente abertos para poderem ser lidos e percebidos de formas diferentes, por pessoas diferentes... e se o fazem com um bom nível artístico, então não vejo porque não possam ser considerados objectos de arte.