

## 4 Narrativa, texto e imagem

Vivemos em plena crise existencial, e apesar das grandes inovações tecnológicas, o mundo se encontra perdido entre aquilo que entendemos através do intelecto e o imenso vazio emocional. Em meio a tantas incertezas, as histórias de ficção, os contos maravilhosos, e os contos de fadas, constituem campo fértil para a reflexão de nossas ansiedades existenciais. Além de entretenimento infantil, os contos de fadas, as lendas e os mitos podem ser redescobertos como fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo, observa Novaes Coelho<sup>1</sup>. Benjamin<sup>2</sup> aponta os contos de fadas, as narrativas maravilhosas, como uma das primeiras medidas concebidas pela humanidade para se libertar do mito e sobreviver à morte. Bettelheim<sup>3</sup> afirma ter encontrado no conto de fada folclórico um manancial que serve tanto ao desenvolvimento do intelecto quanto ao lado emocional e psicológico da criança, na solução de seus conflitos internos.

As histórias acompanham a trajetória humana, e o mundo não existe sem narrativas. As primeiras investidas daquilo que resultou na literatura infantil surgem do registro de contos da tradição oral, como *Histoires ou contes du temps passé*, com o subtítulo *Contes de ma mère l'Oye*, de Charles Perrault, em 1697, e *Contos da criança e do lar*, de Jacob e Wilhelm Grimm, em 1812. As narrativas infantis estão diretamente associadas à forma do conto. Em geral, as frases “era uma vez” e “foram felizes para sempre” aparecem antes e após uma breve narrativa.

Segundo Gancho<sup>4</sup>, o conto distingue-se por uma narrativa mais curta, que tem por característica central condensar o conflito, o tempo, o espaço, e reduzir o número de personagens. Se muito se discute quanto à especificidade do conto dentre outros gêneros literários – existe controvérsia quanto à possibilidade de se descrever uma teoria específica para o conto –, deixemos esse aspecto de lado, e nos concentremos no que é possível afirmar: o conto é uma narrativa.

---

<sup>1</sup> COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: Símbolos, Mitos e Arquétipos*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003, p. 17.

<sup>2</sup> BENJAMIN *apud* SOUZA, Gláucia de. *O ofício de narrar*. Disponível em: <<http://www.dobrasdaleitura.com/index.html>>. Acesso em: 08 jan. 2007.

<sup>3</sup> BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp. 13-14.

<sup>4</sup> GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora Ática, 2004, p. 9.

Tomemos então, neste estudo, a definição de que o conto é uma narrativa de forma sucinta e simples – se comparada com outras formas, como o romance – para melhor abordarmos as questões que se seguem. A condensação desse tipo de narrativa é característica conseguida através da economia dos meios narrativos, a fim de alcançar atingir com o mínimo de meios o máximo de efeitos<sup>5</sup>. Ao que tudo indica, o conto é produzido em busca da conquista do efeito único ou da impressão total, e no livro infantil, texto e imagem são responsáveis por esse impacto nos leitores, através da narrativa verbo-visual.

O suporte livro é novidade, se comparado à tradição oral da humanidade. A ilustração no livro é aplicação ainda mais recente. O primeiro item deste quarto capítulo disserta sobre a composição e o funcionamento das narrativas verbo-visuais constituintes do livro infantil contemporâneo, através das variáveis do tempo e do movimento.

No segundo item, examinaremos nova análise da relação entre texto e imagem. No capítulo 2, estabelecemos uma tipologia das relações semânticas entre texto e imagem, e no capítulo 3 estudamos as possíveis disposições espaciais entre texto e imagem na página do livro infantil, na conversão de significado à narrativa. Neste quarto capítulo, trataremos da relação estabelecida entre texto e imagem quanto à perspectiva narrativa. Em outras palavras, através do foco narrativo e da narração, analisaremos como se encontram as questões que jogam com as informações fornecidas por imagem e texto, na construção da narrativa e no posicionamento do narrador – personagem e leitor perante a história.

A dissertação de mestrado *O flautista de Hamelin: o sedutor design do livro de histórias infantil e sua relação com a narratividade*, de Nilton Gonçalves Gamba Junior, trata especificamente do tema da narratividade. Na citada dissertação, vê-se com maior profundidade a questão da teoria da narratologia, a partir da análise de sua relação com o design do livro infantil. Já no presente estudo, sem grandes considerações sobre essas teorias, tomaremos emprestados alguns conceitos da narratologia, os quais nos serão auxiliares na condução de uma análise empírica das narrativas infantis – e de como se dá a relação entre a leitura ou a audição do texto e a visualização da ilustração, através da narração e segundo o foco narrativo. Relembramos que o objeto desta pesquisa situa-se na relação entre texto e imagem na construção da narrativa do livro infantil.

---

<sup>5</sup> GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática. 2004, p. 35.

#### 4.1. Narrativas verbo-visuais: tempo e movimento

Contar uma história não é privilégio exclusivo da linguagem oral ou escrita – as imagens também nos falam, à sua maneira<sup>6</sup>. Sabe-se que a imagem pode conter narrativas, mas como pode a ilustração se fazer representar no tempo, organizando seus elementos de maneira a sugerir ao expectador a mudança, as variações e o desenvolvimento dos eventos?

Os livros infantis apresentam desafios e oportunidades no tratamento da espacialidade e da temporalidade<sup>7</sup>. Como vimos no capítulo 2, imagem e texto possuem potencialidades e fraquezas, e o livro infantil com sua narrativa verbo-visual é o espaço em que ambas as linguagens podem ter a chance de se complementar mutuamente, uma na compensação da insuficiência da outra.

O recurso ilustrativo não apresenta condição de expressar dois importantes aspectos narrativos: a causalidade e a temporalidade<sup>8</sup>. A imagem só pode indicar o tempo indiretamente, por inferência. Teóricos, como Martine Joly<sup>9</sup>, tendem a concordar que, dentre as coisas dificilmente representáveis pela imagem fixa, estão a temporalidade e a causalidade. A autora atribui essa noção à tradição dominante da representação em perspectiva, a qual fez prevalecer a representação do espaço sobre a representação do tempo. Joly exemplifica também como estamos habituados a decifrar o perto e o longe no espaço: admitimos a existência de planos visuais – uma montanha, uma cortina, etc. –, os quais, por sua suposta proximidade com o observador, mascaram o que existe por trás. Essa dinâmica representativa dos planos teria obrigado a imagem fixa a abandonar a representação do tempo, com exceção do tempo instantâneo. Aumont<sup>10</sup> elege o termo “instante” – apesar de considerá-lo inadequado – para classificar o modo pelo qual a imagem fixa tenta extrair do fluxo temporal, de maneira imaginária, um “ponto” singular, de extensão quase nula, que se aproxima da imagem (esta última de dimensão temporal intrínseca quase nula). Segundo Aumont, as ilustrações dos livros infantis seriam o que se chama de imagens não-temporalizadas, por existirem idênticas a si próprias no

---

<sup>6</sup> DURAND e BERTRAND, Marion e Gerard. *L'image dans le livre pour enfants*. Paris: l'École Sarl, 1975, p. 85.

<sup>7</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT. *How Picturebooks Work*. Routledge: New York, 2006, p.139.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campina: Papyrus Editora. 1996. p. 119.

<sup>10</sup> AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus Editora. 1993, p. 232.

tempo<sup>11</sup>. Diferentemente do cinema, cuja imagem é temporalizada, a mídia dos livros infantis é descontínua, e não existe maneira direta de se descrever visualmente o fluxo do movimento e do tempo.

De maneira geral, o passar do tempo pode ser mostrado por relógios, calendários, pelo pôr ou nascer do sol, pela mudança das estações ou por uma seqüência de imagens<sup>12</sup>. Entretanto, na maioria dos casos, o texto serve para estender esse significado, ao criar uma conexão temporal com as ilustrações, e revelar o progresso do tempo. Na maior parte dos casos, é o texto que vai substituir a incapacidade de a imagem fixa exprimir relações temporais ou causais, ou seja, as palavras vão completar as imagens<sup>13</sup>. O grau de dependência da imagem em relação ao texto, para complementação da noção temporal, parece relativamente grande.

Em *O bicho folharal*, (2005) história do folclore nacional, contada por Ângela Lago, vemos de forma evidente a dependência do texto para a pontuação da informação temporal. A história se passa numa sucessão de dias, durante os quais o macaco tenta ludibriar a onça que havia proibido seu acesso à única fonte de água. A figura 51 representa o evento do segundo dia, quando bem cedo de manhã, o macaco volta disfarçado de bicho folharal. Alguns elementos da imagem evidenciam que se trata do período da manhã: o sol está baixo e alguns animais portam escova e pasta de dente (elementos associados ao hábito da higiene bucal matinal).

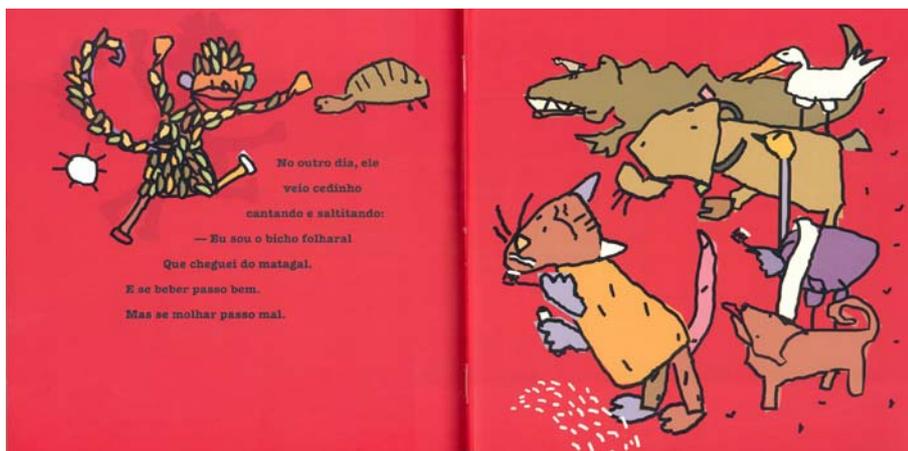


Figura 51  
Página dupla do livro *O bicho folharal*.

<sup>11</sup> AUMONT *apud* SANTAELLA e NOTH, Lucia e Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

<sup>12</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 139.

<sup>13</sup> JOLY, *op. cit.*, p. 120.

Outro elemento ilustrativo conota a passagem do tempo: o macaco aparece com as pernas já sem folhas, pois à medida que bebe água e se molha, vai perdendo as folhas coladas em seu corpo. Entretanto, somente o texto consegue informar que se trata de novo dia na sucessão de fatos da história, e a cena se passa precisamente durante o horário da manhã. Assim descreve o texto:

No outro dia, ele veio cedinho cantando e saltitando...

O texto desenvolve a narrativa, de maneira linear e progressiva. Com o texto, a mensagem é progressivamente alcançada à medida que o leitor avança na leitura, e apenas ao seu término pode-se obter o conhecimento global da narrativa. Para essa apreensão, é necessário um tempo de leitura, que pode ser diferente do tempo da narrativa. Em relação à imagem, existem dois níveis potenciais de narratividade: o primeiro na imagem única, e o segundo na seqüência de imagens<sup>14</sup>.

Muitas evidências apontam a impossibilidade de se contar qualquer história em uma imagem única. Aparentemente, é apenas através da seqüência de imagens que se ganha uma dimensão de continuidade e de relação dos eventos descritos, ou seja, de temporalidade. “A seqüência (fixa ou animada) proporcionou os meios de construir narrativas com suas relações temporais e causais”, afirma Joly<sup>15</sup>. Outras mídias que contam histórias, como a fotonovela, as histórias em quadrinhos e os filmes, utilizam a seqüência de imagens. A mídia dos livros infantis é narrativa e seqüencial; portanto é produzida de maneira a exprimir a idéia de movimento e de duração. Existe uma série de técnicas usadas na imagem, assim como uma variedade de opções empregadas na interação de palavras e imagens, as quais implicam a idéia de que movimento e mudanças acontecem no tempo. A seqüência de imagens oferece repetição suficiente para converter sensação de continuidade, e mesmo uma imagem única pode converter movimento e passagem do tempo, sugerindo aquilo que não pode descrever<sup>16</sup>.

Vejamos como a imagem pode descrever o movimento através unicamente de recursos visuais. Diferentes códigos gráficos emprestados das histórias em quadrinhos e da fotografia são adotados por criadores do livro infantil: borrões, linhas de movimento, distorção da perspectiva, etc<sup>17</sup>. Essas tipificações são

<sup>14</sup> AUMONT, *op. cit.*, p. 245.

<sup>15</sup> JOLY, *op. cit.*, p. 119.

<sup>16</sup> NODELMAN, Perry. *Words about images: The narrative art of children's picture books*. Athens: University of Georgia Press, 1988, p. 159.

<sup>17</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 139.

convenções estabelecidas. O conhecimento desses códigos visuais está quase sempre associado a leituras prévias e experiências pessoais.

O movimento é sugerido também pela descrição da ação em progresso, como ações ainda incompletas, personagens com um pé erguido, personagens soltos no ar como em pleno pulo, ou personagens abaixando-se para pegar um objeto, observam Nikolajeva e Scott<sup>18</sup>. A ilustração não mostra, mas sugere o movimento (figura 52). O contexto é grande auxiliar na indicação do movimento, pois o leitor tende a presumir o que vem antes e depois deste momento “congelado” que é a ilustração.



Figura 52  
Ilustração do livro *Dom Quixote* (adaptado). O braço levantado em punho com espada, o ângulo de posicionamento dos personagens e as pernas dos cavalos suspensas no ar, sugerem movimento.

Uma das técnicas mais usadas na descrição do movimento em uma imagem única é o que se denomina “sucessão simultânea”<sup>19</sup>. Trata-se de técnica representada por uma seqüência de imagens que descrevem momentos disjuntivos no tempo, mas percebidos em conjunto, numa ordem determinada.

A mudança executada em cada imagem subsequente indica o fluxo de tempo entre as imagens. A descrição, na mesma página, do mesmo personagem em diferentes posturas, ou do mesmo cenário segundo condições diferentes, sugere a sucessão de momentos separados e sua decorrente relação temporal (ver figura 53). As seqüências simultâneas podem vir ou não acompanhadas de texto.

---

<sup>18</sup> *Idem*, p.140.

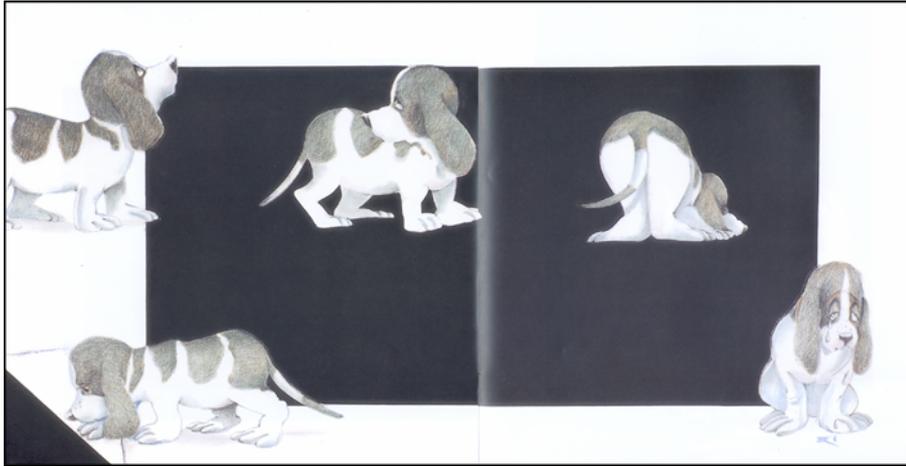


Figura 53  
Página dupla do livro *Noite de Cão*. Representação de uma cena composta de momentos que consolidam uma ação comum (procurar a lua que explodiu), através da repetição do personagem.

O esquema de visualização das seqüências simultâneas geralmente segue a ordem de leitura da língua em questão – livros infantis em hebraico ou em chinês empregam o sentido inverso<sup>20</sup>. Neste caso (figura 3), o cachorro deve ser visto em ação da esquerda para direita e de cima para baixo. Outra ordem de visualização comumente utilizada é a do sentido horário. O sentido anti-horário, ou a direção da direita para a esquerda, geralmente é utilizado para transmitir sensação de dificuldade, contrariedade ou desordem, acrescentam Nikolajeva e Scott<sup>21</sup>. Se os criadores dos livros infantis produzem tais seqüências com a intenção de visualização numa ordem determinada, isso não significa que o receptor as apreenda da mesma forma. Até onde foi possível saber neste estudo, não existem pesquisas quantitativas quanto à ordem de apreensão visual das ilustrações nos livros infantis. Aumont<sup>22</sup>, por exemplo, afirma em relação à imagem: *“não há varredura regular da imagem do alto para baixo, nem da esquerda para direita; não há esquema visual de conjunto, mas, ao contrário, várias fixações muito próximas em cada região densamente informativa”*. A ordem de visualização das imagens é possivelmente uma área da recepção das narrativas verbo-visuais que aguarda por pesquisa específica.

Independentemente da ordem de visualização, uma criança pequena ou uma pessoa não iniciada na forma de representação de sucessão simultânea podem interpretar a cena da figura 53 como cinco cachorros diferentes em ações diversas, cada um numa posição, Nodelman acredita que crianças pequenas

<sup>19</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 140.

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 141-145.

<sup>21</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, pp. 141-145.

têm dificuldade em identificar essas seqüências e as interpretam como imagens individuais<sup>23</sup>. Encontramos no pensamento de Piaget percepção similar. O autor considera que a separação dos julgamentos temporais e espaciais só é conquistada pela criança após a aquisição de certo grau de maturidade, pois a ordem temporal dos acontecimentos “é confundida com a ordem espacial dos pontos dos caminhos, a duração com o espaço percorrido, e assim por diante”.<sup>24</sup> Esse tipo de situação pode ser entendido como exemplo de que nem tudo produzido para a criança está instantaneamente ao seu alcance. Alguns códigos necessitam de tempo para aprendizagem; outros, de maturidade cognitiva; e outros ainda, da vivência de certas experiências.

Outra maneira de converter o movimento e a noção de fluxo de tempo nos livros infantis ocorre por meio da seqüência de cenas<sup>25</sup>. Se um personagem é representado embaixo de uma árvore, e depois em cima desta, tendemos a interpretar que o personagem subiu na árvore (embora esta ação não seja necessariamente mostrada). Costumamos avaliar o tempo de duração de certas ações – como por exemplo, subir numa árvore – a partir da nossa própria experiência de vida. A grande maioria dos livros infantis é ilustrada através de seqüência de cenas que podem ocupar páginas simples ou páginas duplas. Várias imagens numa mesma página incitam à apreensão da relação temporal e causal entre elas<sup>26</sup>. Assim como a ilustração de seqüência simultânea, a seqüência de cenas é criada segundo uma ordem de visualização. Muitas vezes os textos que acompanham essa seqüência ajudam na indicação da ordem de leitura/visualização. Vários são os esquemas de montagem dessas seqüências: desde seqüências de uma cena por página até outras mais complexas, com inúmeras cenas de variados tamanhos, formas e disposição na página.

Grande parte das seqüências de cenas se dá de forma semelhante à de *Joaquim, o rei pingüim*, de Armelle Boy (2006): página dupla, com seqüência que se inicia na página esquerda e termina na direita. No caso desse livro, constatamos maior intensidade de eventos para indicação do momento do nascimento do pingüim (figura 54). Todos os seis eventos sugerem uma noção temporal através do gradativo rompimento do ovo, e do surgimento do pingüim. O texto da página esquerda também apresenta conotação temporal, que

<sup>22</sup> AUMONT *apud* SANTAELLA e NOTH, p. 85.

<sup>23</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 140.

<sup>24</sup> PIAGET *apud* SZAMOSI *apud* SANTAELLA e NOTH, p. 76.

<sup>25</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 146.

<sup>26</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 146.

descreve o acontecimento de forma indireta (*alguns dias mais tarde: cric... cric... crac...*) e direta (*a casca se quebrou e um rechonchudo pinto cinzento apareceu...*).



Figura 54  
Página dupla do livro *Joaquim, o rei pingüim*.



Figura 55  
Ordem de visualização dos eventos da página dupla do livro *Joaquim, o pingüim*. Da esquerda para direita, de cima para baixo.

A página da direita reflete o efeito causal: nasce um filhote que deve ser amparado e alimentado. A seqüência de imagens demonstra que uma ação implica outra (ação e reação).

As noções causais e temporais também podem ser criadas por eventos que sugerem a relação entre frente e verso de uma página.<sup>27</sup> Algo deixado em suspenso numa página ganha peso forte ao ser revelado na página seguinte. Ao virar a página, o leitor sempre busca por significações que completem suas expectativas, que tanto podem ser atendidas quanto contestadas. Esse processo pode se revelar bastante instigante, quando bem aproveitado.

Em alguns livros infantis os eventos são dispostos lado a lado, porém são negligenciados possíveis aspectos de cooperação ou contraponto que um apresente em relação ao outro<sup>28</sup>. Os criadores do livro infantil devem estar

<sup>27</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 151.

<sup>28</sup> *Idem*, pp. 150-151.

atentos para as potencialidades oferecidas pela mídia, e explorá-las ao máximo em função dos objetivos narrativos.

Histórias que referem movimentos e mudança necessariamente tomam lugar no tempo. A estrutura da narrativa é de ordem temporal, e toda forma de representação que lhe é aplicada deve adaptar-se às suas características intrínsecas.

Os estudos de narratologia relacionam o tempo de duração do discurso com o tempo de leitura. Entretanto, apesar de considerarmos a narrativa verbo-visual como uma leitura, no sentido de que constitui um processo de produção de sentido, e não apenas como uma decifração dos sinais gráficos da linguagem escrita, esse tipo de narrativa possui particularidades quanto às questões de relação temporal. Em termos temporais, no livro infantil a relação entre texto e imagem impõe dinâmica antagônica. Enquanto o texto compele o leitor/visualizador a avançar numa direção linear e progressiva, a ilustração, para proporcionar maior fruição, lhe solicita uma parada. Nodelman<sup>29</sup> considera a ilustração como uma pontuação que demanda uma pausa, antes que se continue para o próximo texto, na página seguinte. A ilustração torna o percurso da leitura descontínuo e, por vezes, gera idas e vindas, para o regresso à linearidade narrativa proposta pelo texto. Se, em termos discursivos, a ilustração é um instante (momento “congelado”) de duração igual a zero, seu tempo de apreensão (tempo de leitura) é indefinido para cada leitor/visualizador. Mesmo quando existe seqüência de imagens que sugerem determinada duração de tempo, é muito difícil precisá-la em termos quantitativos (segundos, minutos, dias, anos, etc.).

Outra possibilidade oferecida pela narrativa verbo-visual é o duplo tempo narrativo – o tempo do discurso em termos reais e em termos imaginários. Essa modalidade configura-se em uma narrativa secundária, cujo tempo é independente do tempo primário da história. Em *João por um fio*, de Roger Mello (2005), vemos uma narrativa em que a dimensão temporal possui duas vertentes. A primeira noção temporal pode ser relacionada com o tempo de uma noite – a ação de se cobrir com uma colcha para dormir. A segunda diz respeito a um tempo imaginário, configurado por um roteiro circular, possivelmente interminável. O texto relaciona espacialidade com temporalidade, ao perguntar ao leitor:

---

<sup>29</sup> NODELMAN, *op. cit.*, p. 248.

De que tamanho é a colcha que cobre João?  
Do tamanho da cama?  
Do tamanho da noite?

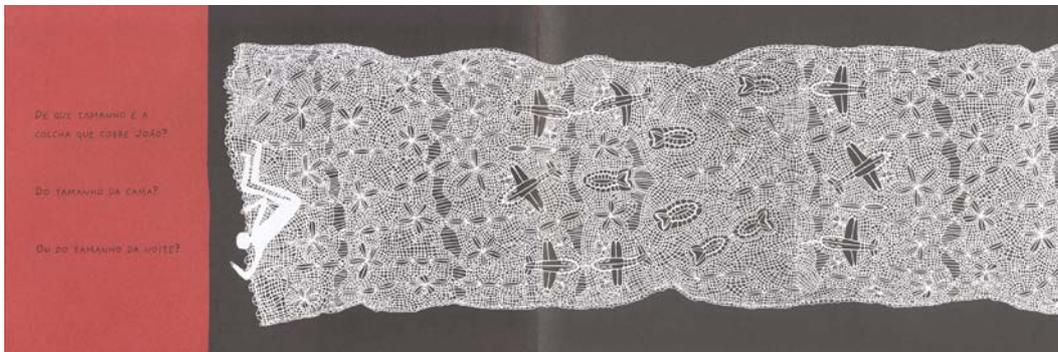


Figura 56  
Página dupla do livro *João por um fio*.

Nesse livro, as ilustrações são o espaço do imaginário, de possibilidades infinitas, assim como a imaginação de João (protagonista). A colcha é ao mesmo tempo objeto e cenário, e João é representado por uma silhueta – o que lhe garante um “ar” indefinido (imaginário). O autor utiliza diversos elementos da narrativa: a trama (trama da história); o fio (fio condutor); as linhas (linhas de desenho); as palavras (texto); a costura (encadeamento de eventos); e a cantiga (narrativas orais). Todos esses elementos são usados, pelo texto e pelas imagens, para contar uma história que fala de histórias. O texto e a seqüência de imagens descrevem determinada narrativa em que se encontra um tempo imaginário, dentro de uma noite, possivelmente qualquer noite.

Nikolajeva e Scott<sup>30</sup> afirmam que as temporalidades complexas, que se desviam da ordem narrativa cronológica (anacrônicas), possuem aplicação limitada nos livros infantis. Além de consideradas pouco indicadas para as narrativas infantis, a natureza compacta das narrativas dos livros infantis, pelo fato de excluir longos períodos de tempo, não parece ser apropriada para desvios de ordem temporal. Considera-se que a vasta maioria das narrativas do livros infantis desenrola-se em um tempo reduzido, em geral um dia ou menos<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 165.

<sup>31</sup> *Idem*.

## 4.2 Perspectiva Narrativa

É para o receptor, seja este chamado de leitor, visualizador ou expectador, que a narrativa verbo-visual é direcionada, e sua condução se faz por uma voz (a voz da narração) e sob uma perspectiva. *Ponto de vista*, *perspectiva* e *focalização* são termos comuns empregados para designar alguma característica básica da narrativa. É segundo um *ponto de vista* que uma história é conduzida. De acordo com Reis e Lopes<sup>32</sup>, a *focalização* pode ser definida como a representação da informação diegética<sup>33</sup> que se encontra ao alcance de determinado campo de consciência, quer o de um personagem da história, quer o do narrador-observador. Com efeito, a *focalização*, para além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc), atinge a sua qualidade por traduzir certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a esta informação<sup>34</sup>. Em outras palavras, o *ponto de vista* traduz, na narrativa, um recorte sobre o que vai ser contado e como vai ser contado. Não existe neutralidade numa narração, pois esta é sempre efetuada segundo uma visão posicionada.

Assim, um dos primeiros passos para a análise de uma narrativa é identificar sob qual *ponto de vista* ela é construída. A questão da perspectiva narrativa baseada num *ponto de vista* revela, nos livros infantis, o interessante dilema – novamente referente às diferentes maneiras pelas quais texto e imagens convertem informação – entre mostrar e dizer, entre as convenções verbais e textuais<sup>35</sup>.

Nikolajeva e Scott<sup>36</sup> observam que o termo *ponto de vista* é usado no sentido metafórico, para denotar a assumida posição do narrador, do personagem, e do leitor implícito. Ressaltam também a distinção entre o *ponto de vista literal* (pelos olhos do qual o evento é apresentado), o *figurativo* (conversor da ideologia ou da visão de mundo), e o *interessado* (como o narrador se beneficia com a narração da história). Todos os três *pontos de vista* podem ser fixos ou variáveis, num texto verbal. No entanto, com imagens, pode-se falar apenas de *ponto de*

<sup>32</sup> REIS e LOPES, Carlos e Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1996, p. 165.

<sup>33</sup> Diegese é um conceito de narratologia, estudos literários, dramaturgicos e de cinema, que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa ("mundo ficcional", "vida fictícia"), a parte da realidade externa de quem lê (o chamado "mundo real" ou "vida real").

<sup>34</sup> REIS e LOPES, *op. cit.*, p. 165.

<sup>35</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 117.

*vista*, no sentido literal: como leitores/visualizadores vemos a ilustração de determinado *ponto de vista* imposto pelo ilustrador. Ainda que, pelos movimentos dos olhos, possamos apreender a imagem da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, de forma circular, o *ponto de vista* básico não é modificado. Entretanto, com a seqüência de imagens, pode-se mudar o *ponto de vista*, tanto no que diz respeito à direção quanto à distância. Imagens não podem direta e imediatamente converter ideologias ou servir ao propósito de alguém na narração – apesar de possuírem suas maneiras indiretas de fazê-lo<sup>37</sup>.

A observação acima nos conduz ao pensamento de que a imagem no livro infantil trabalha sob duas formas narrativas. A primeira diz respeito a uma visualização instantânea, na qual tudo o que está na página, inclusive a mancha de texto, conta como significado. A página, em geral a página dupla, deve ser auto-suficiente na capacidade narrativa do evento que descreve. A segunda forma narrativa se relaciona com a missão de cada página (ou página dupla) no sentido de traduzir um evento vinculado ao evento anterior, ao evento posterior, e de alguma forma a todos os eventos do livro. Como leitores/visualizadores, sentimos que a narrativa verbo-visual deve apresentar uma unidade coerente, e mesmo quando é constituída de partes, tudo ao final deve fazer sentido (superestrutura). Essa noção é apreendida pela criança, e a partir do momento em que esta a adquire, passa a olhar e tentar entender a narrativa verbo-visual de maneira a correlacionar todos seus elementos – verbais e visuais.

Nodelman<sup>38</sup> nos fala de certa tendência, encontrada nos livros infantis, de se manter o *ponto de vista literal* (visual). As ilustrações dos livros infantis fazem pouco uso dos variados *pontos de vista*, especialmente do *close-up*, e mesmo quando o fazem é de maneira diferente do envolvimento da câmera do cinema – mais intimista e introspectiva. Uma das possíveis razões de se manter o *ponto de vista* nas páginas do livro infantil pode estar no fato de que este apresenta uma narrativa breve, com número de páginas reduzido, na qual qualquer mudança do *ponto de vista* das ilustrações será ineficaz. Outra razão reside no fato de que muito daquilo representado na ilustração, como o estado de espírito do personagem, se traduz por detalhes do cenário e pelo ambiente, o que justifica a escolha do ângulo aberto de visão lateral.

---

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 117.

<sup>38</sup> NODELMAN, *op. cit.*, p. 231.

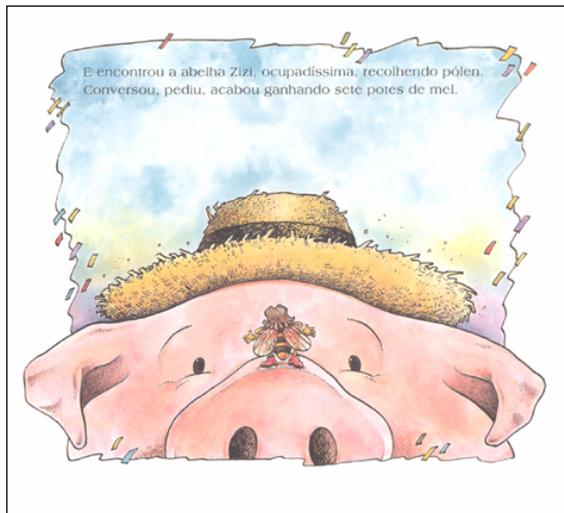


Figura 57  
Página do livro *Camilão, o comilão*.  
Exemplo de ilustração em *close-up*  
pouco utilizado em livros infantis. O  
texto descreve que Camilão haveria  
dialogado com a abelha Zizi. Apesar do  
ponto de vista aproximado da imagem,  
o foco se mantém externo.

Os livros infantis se parecem mais com o teatro, em suas convenções narrativas, do que com o cinema, pois o ilustrador costuma posicionar o leitor/visualizador como expectador sentado em cadeiras diante do palco – geralmente na mesma distância e no mesmo ângulo (visão do corpo inteiro do ator, ou torso e cabeça)<sup>39</sup>. Nodelman considera que nos livros infantis, assim como no teatro, vemos com nossos próprios olhos – diferentemente do olhar da câmera do cinema –, o que gera uma visão distanciada e objetiva.

Enquanto os textos podem ser narrados sem focalização (o que é geralmente denominado “perspectiva onipresente e onisciente”), focalizados externamente (seguindo o *ponto de vista* de um personagem apenas), ou focalizados internamente (penetrando os pensamentos e sentimentos do personagem, introspectivo), as imagens não têm a possibilidade de gerar um foco internalizado, ao menos de maneira direta – os sentimentos do personagem podem ser revelados por expressões faciais, posição na página, cor, além de outros meios gráficos<sup>40</sup>. Diferentemente de outras formas literárias, como o romance e a novela, que dão margem a focalização mais introspectiva, o livro infantil é essencialmente restrito no que se refere ao uso da introspecção.<sup>41</sup> Entretanto, o livro infantil possui seus próprios meios específicos de converter um *ponto de vista* subjetivo.

As ilustrações possuem infinitas possibilidades de converter uma perspectiva onipresente, ao oferecer visão panorâmica do cenário, como a descrição de vários eventos paralelos ou vários personagens em lugares

<sup>39</sup> NODELMAN, *op. cit.*, p. 231.

<sup>40</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 118.

<sup>41</sup> *Idem*.

diferentes<sup>42</sup>. Esse tipo de descrição seria muito extenso para o texto e, ainda assim, não equivaleria às informações fornecidas pela ilustração.

O livro *O jacaré preguiçoso* (figura 58), de Ruth Rocha (2005), exemplifica um evento com perspectiva onipresente fornecida pela ilustração. Enquanto o texto apresenta a família de Jácomo (protagonista) individualmente, informando o nome de cada membro, a ilustração mostra várias ações simultâneas da família e de outros animais. O texto explica:

A família do Seu Jacaré morava lá no fundo da floresta. Seu Jacaré, o pai, Dona Jacarina, a mãe e os dois filhinhos: Jaiminho e Jácomo.

Para a narrativa principal, a ilustração mostra que Jácomo come e vê TV, o pai pesca, a mãe cozinha e o irmão brinca; entretanto, a ilustração possui outras narrativas que não a principal (peixes nadam em fila, uma minhoca toca violão embaixo d'água e os gatos pescam). No livro, as ilustrações apresentam mais ações do que aquelas descritas pelo texto, além de superposição de lugares diferentes na mesma ilustração (ex: ações no pântano e ações no zoológico).

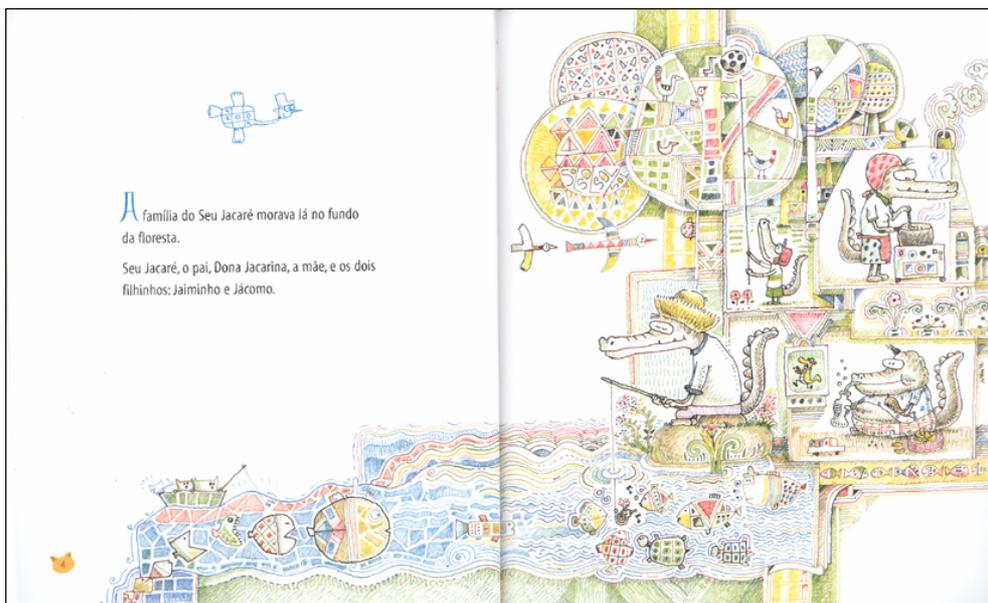


Figura 58  
Página dupla do livro *O jacaré preguiçoso*.

De maneira geral, as palavras tendem a converter focalização interna através do relato dos sentimentos, das percepções dos personagens, enquanto as imagens fornecem visualização distanciada em relação ao todo da cena.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 119.

Enquanto “ouvimos” as impressões de um personagem podemos vê-lo em ação, o que configura dois *pontos de vista* diferentes, um fornecido pelo texto, o outro pela imagem. Mesmo quando não sabemos nada sobre a opinião ou a emoção do narrador ou personagem, tendemos a centralizar nosso foco sobre um ou dois personagens principais, e a segui-los pela história, assumindo com eles envolvimento especial<sup>43</sup>. A tensão entre subjetividade e objetividade permite que palavras mudem o significado das imagens e vice-versa, e o envolvimento se baseia no contraste desta dualidade.

O narrador é aquele que conta a história, e sua participação não deve ser confundida com a do autor, pois mesmo distanciado da história (narrador observador), o narrador é figura da ficção – só existe no texto.

As quatro mais proeminentes características da presença do narrador num texto são a descrição do cenário, a descrição do personagem, o resumo dos eventos, e os comentários sobre eventos ou sobre as ações do personagem<sup>44</sup>. Os dois últimos elementos são predominantemente verbais num livro infantil, ao passo que os dois primeiros podem ser tanto verbais quanto visuais, em concordância ou em contradição com vários aspectos<sup>45</sup>. Nodelman é enfático ao observar a relação contraditória entre texto e imagem segundo a perspectiva narrativa, essencialmente irônica. A ironia presente nessas narrativas é o grande motor da tensão permanente geradora do envolvimento do leitor até o final da narrativa, afirma o autor.

A narração pode se dar na primeira pessoa ou na terceira pessoa. Os diálogos presentes na literatura não são considerados como narração (forma não-narrada). O narrador observador (terceira pessoa) é aquele que se posiciona fora dos fatos, e entre suas características principais, destacam-se: a onisciência (o narrador sabe tudo sobre a história) e a onipresença (o narrador está presente em todos os lugares da história)<sup>46</sup>. Além de narrar os eventos, o narrador observador pode também relatar os sentimentos dos personagens. Grande parte dos livros infantis é contada por um narrador observador que também pode ser chamado de narrador heterodiegético<sup>47</sup>. O narrador na primeira pessoa, comumente chamado de narrador personagem (narrador

---

<sup>43</sup> NODELMAN, *op. cit.*, p. 232.

<sup>44</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 117.

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> GANCHO, *op. cit.*, p. 31.

<sup>47</sup> Narrador heterodiegético é aquele que relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão.

autodiegético<sup>48</sup>), é aquele que participa diretamente do enredo como qualquer personagem e, portanto, tem seu campo de visão limitado, ou seja, não é onipresente nem onisciente<sup>49</sup>. Este tipo de narrador pode se posicionar de duas maneiras diferentes perante a narrativa: o narrador testemunha (narrador homodiegético<sup>50</sup>) geralmente não é o personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou, ainda que sem grande destaque; o narrador protagonista é narrador e também personagem central<sup>51</sup>. O segundo tipo de narrador personagem é mais comum; neste caso, as histórias são narradas na primeira pessoa. Na visão de Nikolajeva e Scott, o crescente número de livros infantis que usam a perspectiva infantil através do narrador protagonista (personagem criança) é reflexo da tentativa de se aproximar a perspectiva narrativa do seu público destinatário.

Em *O Anjo da guarda do Vovô*, de Juta Bauer (2003), vemos interessante exemplo de narrativa conduzida alternadamente por dois narradores, que são ao mesmo tempo dois personagens da história, o neto e o avô.

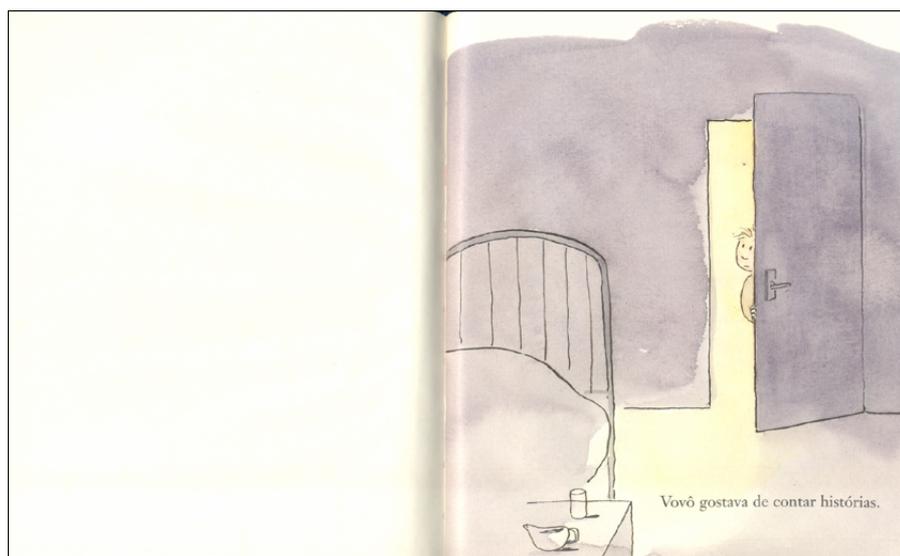


Figura 59  
Página dupla do livro *O anjo da guarda do vovô*. Evento inicial com narração do neto.

<sup>48</sup> Narrador autodiegético é aquele que relata as próprias experiências como personagem central da história.

<sup>49</sup> GANCHO, *op, cit*, p. 32.

<sup>50</sup> Narrador homodiegético é aquele que veicula informações advindas da própria experiência diegética, ou seja, tendo vivido a história como personagem, o narrador retira daí as informações de que carece para construir o seu relato. O narrador homodiegético não participa da história como protagonista, mas como figura, cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial à de personagem secundário estreitamente solidário com o personagem central.

<sup>51</sup> GANCHO, *op, cit*, p. 33.

Iniciando-se pelo neto (figura 59), que narra no tempo presente da história, a narração é deslocada para o avô, cujo relato remete ao tempo da própria infância (passado da história). Cada um a seu turno, ambos são narradores protagonistas. O avô toma para si a narração, após iniciar uma frase, disposta na ilustração (figura 60). A passagem da narração acontece de forma bem interessante, pois utiliza recursos verbais e visuais. Nas lembranças do avô (figura 61), surge o personagem que dá nome ao título do livro – o anjo da guarda do vovô. O único texto que o menciona é o próprio título, pois ao longo de todo o enredo este personagem é ignorado propositalmente pelo texto, pelo narrador e pelos personagens. Apenas na ilustração o anjo da guarda ganha vida, e sua presença dá sentido a uma série de situações vividas pelo avô. Toda a narração do avô ganha sentido diferente quando, através das ilustrações, se vê a série de acontecimentos da sua vida que, sem que ele soubesse, tiveram a participação do anjo da guarda. O livro exemplifica, na relação da narração verbal com o *ponto de vista*, o fato de o narrador personagem não ter consciência global das situações que narra. As memórias do avô fornecem outra questão interessante: ao mesmo tempo em que temos o *ponto de vista* onisciente nas ilustrações (figura 61), o relato é fornecido segundo o *ponto de vista* subjetivo (memórias do avô).

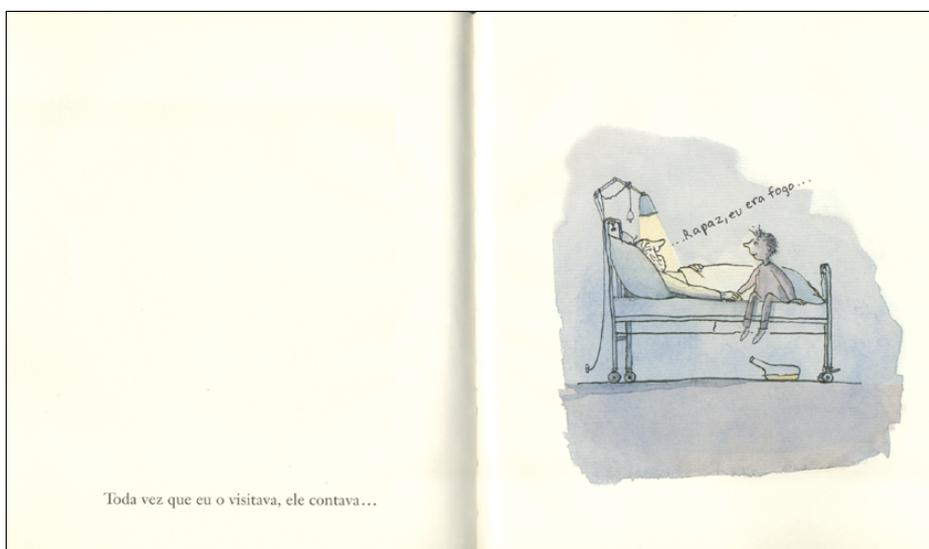


Figura 60  
Página dupla do livro *O anjo da guarda do vovô*. Evento seguinte, onde a narração passa do neto (página à esquerda) para o avô (página à direita).



Figura 61  
Página dupla do livro *O anjo da guarda do vovô*. Evento em que o tempo da ação volta no tempo. A cena de início do tempo passado é aberta numa ilustração em grande angular sangrada na página. Introdução do personagem anjo da guarda pela ilustração.

Os livros narrados na primeira pessoa trazem o dilema gerado pela dupla narrativa de textos e imagens. Enquanto lemos uma narração a partir de um “eu”, vemos este mesmo narrador personagem como uma terceira pessoa, através de sua visualização em cena. Em seu ensaio *The Eye and I: Identification and First-Person Narrative in Picture Books*, Nodelman<sup>52</sup> apresenta essa questão como um problema, tendo em conta que o público destinatário, muito jovem, é grandemente mobilizado por esta perspectiva contraditória.

Em alguns livros, o leitor é chamado a participar das decisões sobre os caminhos da trama. Em *Camilão, o comilão*, de Ana Maria Machado, (1996), observa-se a participação explícita do narrador (narrador intruso), que se faz presente através de perguntas que dirige ao leitor – a interferência é percebida apenas no texto. A narrativa se dá através de eventos que geram um histórico de repetição de ações, o qual, à medida da progressão da narrativa, pode ser intuído pelo leitor. O narrador passa a indagar do leitor os próximos passos da trama. Em determinado ponto, o narrador anuncia um possível desfecho para a história, e pergunta ao leitor sobre a possibilidade de se dar outro fim à história:

Agora, o que você acha que aconteceu? Você pensa que Camilão se escondeu para comer tudo sozinho? E que depois ficou com a maior dor de barriga do mundo? Se você quiser, a história pode acabar assim. Mas eu acho que isso já

<sup>52</sup> NODELMAN *apud* NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, pp. 124-125.

aconteceu antes, muitas vezes, até demais. E que desta vez vai acontecer uma coisa diferente.

A ilustração (figura 62) descreve a primeira opção de desfecho, e o texto informa que a história vai mudar de rumo. Com este tipo de narração, o autor consegue envolver o leitor quanto aos rumos da narrativa, fazendo-o pensar nas possibilidades de encaminhamento da história; entretanto, a decisão permanece nas mãos do autor.

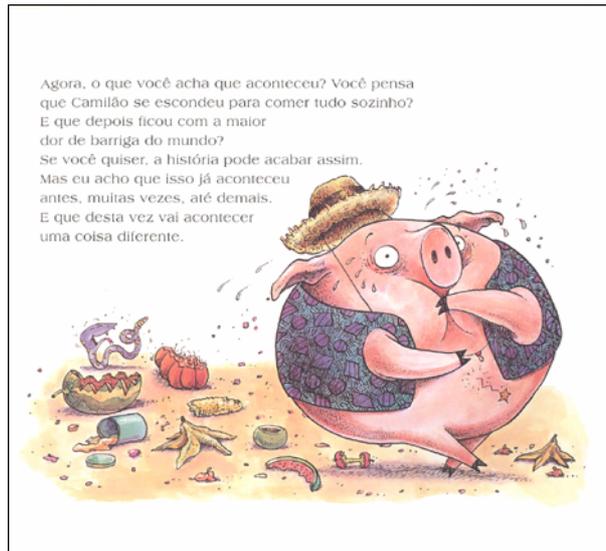


Figura 62  
Página do livro *Camilão, o comilão*.  
Suposta cena final que é descartada por outra.

Outra solução intrigante encontra-se no livro de imagem, no qual se observa a “sugestão” de um narrador observador, através da visualização das imagens. O livro de imagem fornece boa oportunidade para que adultos e crianças exerçam o papel de narrador. Como esses livros têm sua narrativa construída unicamente por imagens, o que deixa margem a uma história muito aberta, o leitor/visualizador possui a chance de assumir o papel de narrador da sua interpretação da história, simultaneamente à visualização das imagens. Essa construção dialógica entre imagens e o texto do leitor pode se transformar num exercício estimulante para a imaginação da criança.

#### Conclusão do capítulo 4

Primeiramente, vimos como se relacionam texto e imagem segundo a ótica do tempo narrativo. Ao constatar que a imagem possui limitação quanto à representação do tempo e da causalidade, demonstramos como são utilizados recursos provenientes de outras mídias. Revelou-se também a utilidade da

seqüência de imagens quando adaptada a um contexto narrativo, na sugestão do movimento, na noção do fluxo temporal e nas implicações causais.

A imagem e o texto encontram, na narrativa verbo-visual do livro infantil, uma chance de se preencherem mutuamente na compensação da insuficiência de cada um, através de suas potencialidades específicas. Apesar da presença de recursos para a indução de temporalidade por fonte imagética, é o texto que na maior parte do tempo vai substituir a incapacidade da imagem fixa para exprimir as relações temporais e/ou causais. Em outras palavras, na questão temporal, as palavras vão completar as imagens.

Várias imagens, numa mesma página, incitam à apreensão das suas mútuas relações temporal e causal. O espaço da página dupla foi analisado quanto ao fato de poder abrigar uma série de possibilidades seqüenciais na construção da narrativa. Foi constatado que a ordem de visualização das seqüências de cenas é construída no sentido da leitura (da esquerda para direita e de cima para baixo), mas não se tem acesso a dados quantitativos suficientes quanto à sua recepção.

Nesse primeiro item, em suma, foi analisado como a espacialidade do livro infantil é usada em função da temporalidade de sua narrativa, na sucessão de acontecimentos orientados para um fim.

O segundo item deste quarto capítulo centrou-se na análise da apreensão da narrativa segundo um foco e uma narração, ou seja, em função da perspectiva narrativa. A questão da perspectiva narrativa baseada num *ponto de vista* apresenta, nos livros infantis, interessante dilema – ainda referente às diferentes maneiras pelas quais texto e imagens convertem informação – entre mostrar e dizer, entre as convenções verbais e textuais.

O *ponto de vista* da imagem é sempre literal, e só pode ser modificado com a seqüência de imagens. Parece existir, nos livros infantis, uma tendência de se manter o *ponto de vista literal*. O texto, por sua vez, pode apresentar diferentes tipos de *ponto de vista*: o literal, o figurativo e o interessado.

O *ponto de vista* oferecido pela imagem não precisa necessariamente seguir o foco do texto. A utilização de um *ponto de vista* aproximado, como um *close-up*, não significa que a focalização narrativa seja interna.

Observamos, em exemplos (*O anjo da guarda do vovô*), como a ilustração é eficaz na revelação de informações fornecidas ao leitor/visualizador, as quais o próprio narrador protagonista ignora. Essa situação narrativa pontua uma ironia que apenas texto e imagem podem produzir.

A imagem, no livro infantil, trabalha sobre duas formas narrativas. A primeira diz respeito a uma visualização instantânea, na qual tudo o que está na página conta como significado e é auto-suficiente. A segunda se relaciona com a missão de cada página (ou página dupla) no sentido de traduzir um evento vinculado ao evento anterior, ao evento posterior e, de alguma forma, a todos os eventos do livro.

Foi identificado o fato de que os livros narrados na primeira pessoa estão sujeitos ao dilema gerado pela dupla narrativa de textos e imagens. Enquanto lemos uma narração a partir da primeira pessoa, vemos esse mesmo narrador-personagem como uma terceira pessoa, através de sua visualização em cena. Enfim, observou-se como o *ponto de vista* e o foco narrativo são fornecidos por texto e imagem, e como estes podem se apoiar mutuamente ou se contradizer, na construção da narrativa.