

## 2

### Ilustração e texto

Este capítulo aborda a relação entre o texto e a imagem no livro infantil. O tema se insere na discussão sobre a oposição gerada entre um código articulado (escrita) e outro polissêmico e aberto (imagem), e a possível dependência estabelecida entre o último em relação ao primeiro. Examinaremos a mudança de “papéis” da escrita e da imagem nas primeiras sociedades, e sua configuração na sociedade contemporânea. Visamos ainda identificar a ilustração do livro infantil como *imagem representada*, a partir do momento que é produzida para determinado fim e para a representação de algo.

Veremos neste capítulo alguns conceitos que Mitchell, Goodman e Gombrich utilizam através de um *corpus* teórico que analisa a semântica da imagem na sua relação com o texto. A seguir, relacionaremos um estudo levantado sobre as potencialidades do texto e da imagem, o que servirá como base teórica para a análise das narrativas verbo-visuais exemplificadas no item 2.4 e nos capítulos 3 e 4. Será também examinada a distinção entre texto e imagem como duas linguagens diferentes.

No último subtítulo do capítulo encaminha-se a classificação geradora da tipologia das relações entre imagem e texto no livro infantil – como se constitui a dupla narrativa do livro infantil contemporâneo. Os modos pelos quais imagem e texto se relacionam na condução da narrativa no livro infantil serão exemplificados através da análise de algumas peças. No que tange à imagem, será empregada análise iconológica, ou seja, verificaremos seus significados baseados no contexto histórico e cultural. Não nos prenderemos aqui à questão tipológica da ilustração infantil brasileira, estudo este realizado por Ana Paula Zarur na dissertação de mestrado intitulada *Por um estudo do significado da ilustração no livro infantil brasileiro* – de extrema contribuição para a área do design. Desta forma, fecha-se o foco sobre a análise da narrativa fornecida pela ilustração e pelo texto, e sobre o funcionamento do diálogo entre esses dois modos – se diálogo realmente existir. A narrativa, nesta pesquisa, será estudada como fenômeno, sob análise empírica, sem o uso das teorias que subsidiam as áreas da lingüística e das letras.

## 2.1. Ilustração: imagem e texto

Hoje vivemos num mundo de imagens, desde os primeiros momentos do amanhecer até as últimas horas da noite. Apesar de vivermos nessa imersão, a imagem é cada vez mais fugaz, passageira e descartável, como por exemplo, na *web*, nos espetáculos, no cinema, na moda, na propaganda. Mal acabamos de ver uma propaganda, outras tantas se superpõem à primeira. Em contraposição, a palavra escrita prescreve as leis, preenche os documentos, as teses e as dissertações, e lhes confere permanência. Se de um lado as imagens são numerosas, encontramos no sistema escrito maior rigor e controle sobre os textos que designam a constituição dos países e os acordos internacionais, políticos e econômicos que guiam os destinos das nações. Observamos também que a imagem parece necessitar da palavra para se fazer entender ou justificar sua importância sobre determinado assunto. Verifica-se que mesmo essa avalanche de imagens é acompanhada pela palavra falada ou escrita. Sozinha, a imagem é relegada ao plano do lúdico ou usada de forma persuasiva. As aplicações de texto e imagem, em conjunto ou de forma isolada, dão a entender que cada forma de representação parece se adequar melhor a diferentes usos.

Entretanto, nas primeiras sociedades, nem sempre foi assim; antes do aparecimento da escrita, a imagem era suficiente no cumprimento das funções simbólicas. Debray<sup>1</sup> classifica o traço como o primeiro indício da espécie humana, e as inscrições deixadas (marcas de caça e plaquinhas de pedra ou madeira na sepultura) como sinais do processo de hominização. Segundo o autor, o pólo da “escrita linear” é uma continuidade da “imagem multidimensional”, na qual o “desenho” é o ponto de partida de um percurso que resulta no alfabeto vocálico<sup>2</sup>. Ou seja, o código escrito é oriundo da imagem, como uma continuação, e de fato a imagem antecede ao texto – em si mesmo uma espécie de imagem. O autor considera que “*no amplo espectro dos meios de transmissão, a linguagem articulada ocupa uma faixa curta (e tardia)*”<sup>3</sup>, muito posterior à imagem. A sociedade moderna determinou chamar de pré-história o período anterior à invenção da escrita, o que demonstra, de maneira bem evidente, a importância que a civilização ocidental atribui a esta última.

---

<sup>1</sup> DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes. 1993, p. 115.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 48.

Até quatro mil anos dos primeiros processos de notação linear dos sons – período que vai dos primeiros esboços semânticos sobre fragmentos de osso até os pictogramas e mitogramas –, a imagem ocupou o lugar da escrita, lembra Debray<sup>4</sup>. O uso do traço era associado à produção de uma informação, assim como a escrita atualmente. Quando a escrita surge, toma para si a maior parte da comunicação utilitária e livra a imagem dessa função. A partir daí, a imagem se torna disponível para as funções expressiva, representativa, aberta à semelhança<sup>5</sup>.

Ao remontar à longínqua trajetória de aplicações de textos e imagens, observa-se que, em determinado momento, a imagem se torna dependente do texto, e este assume o *status* de “linguagem oficial”. Essa relação de subordinação está presente na própria definição de “ilustração”. O verbete “ilustração”, no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, apresenta, entre outras, as seguintes definições: *adorno ou elucidação de texto por meio de estampa, figura etc; desenho, gravura, imagem que acompanha um texto; publicação que contém estampas, gravuras, desenhos etc*<sup>6</sup>. Essas definições tornam bem patente que a ilustração, no impresso, está a serviço do texto.

No intuito de verificar o que cria dependência da ilustração em relação ao texto, ampliaremos nossa análise para uma visão macro da imagem. Para tanto, faz-se necessário conceituar a natureza do que denominamos imagem, de forma mais abrangente, não apenas restrita ao impresso.

Segundo Mitchell, a palavra “imagem” é utilizada em vários discursos institucionalizados, em particular os de crítica literária, história da arte, teologia e filosofia; nossos conceitos teóricos de imaginário estão baseados em práticas sociais e culturais<sup>7</sup>. Numa tentativa classificatória dos amplos sentidos da “imagem”, Mitchell elaborou determinada estrutura similar a um modelo de árvore genealógica, denominada família de imagens, com base no critério de diferentes tipos de discurso. A família de imagens é representada pelo seguinte gráfico:

<sup>4</sup> DEBRAY, *op. cit.*, pp. 216-217.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 217.

<sup>6</sup> Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbeta=ilustra%E7%E3o>>. Acesso em: 20 out. 2006.

<sup>7</sup> MITCHELL, W. J. T. *Iconology: text, image and ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, pp. 9-10.

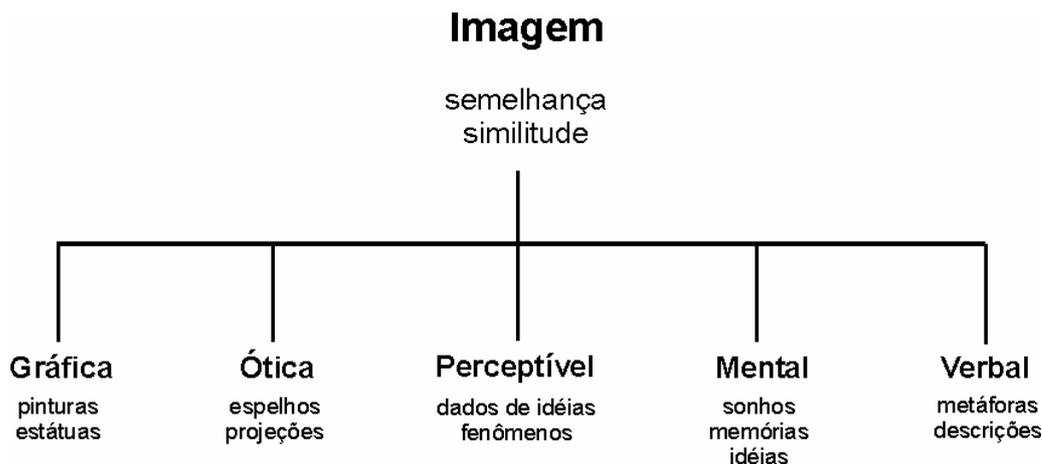


Figura 15  
Gráfico representativo da família de imagens de Mitchell.

De acordo com a “árvore” de Mitchell, observa-se que o termo “imagem” possui larga interpretação, e varia desde seu uso mais literal ou estrito, como por exemplo, pinturas e peças de arte, até noções como “imagem verbal” ou “imagem mental”. Os usos da terminologia do imaginário são utilizados conforme a área em questão, pois cada ramo dessa “árvore” representa o discurso de determinada disciplina intelectual, entre as quais psicologia, lingüística, história da arte, etc<sup>8</sup>.

Nessa estrutura, a ilustração está localizada no ramo “imagem gráfica”, algo concreto que possui materialidade e foi feito por alguém com alguma intenção. Na perspectiva da imagem gráfica, tomamos para nossa pesquisa a visão de que a ilustração faz parte daquilo que se denomina “imagem fabricada” ou “imagem representada”, e evidencia o caráter de intencionalidade do ato de representação das coisas do mundo material ou do mundo das idéias. Essa representação, ao ganhar forma através da matéria (cores, linhas, texturas, papel, tecido etc), torna presente algo ausente. No gráfico (figura 15), a imagem gráfica fica diametralmente oposta à imagem verbal, aquela construída pelo texto, desprovida de materialidade. O livro infantil, como peça única de comunicação, pode abrigar essas duas formas de imagem.

Constantemente encontramos textos que utilizam figuras de linguagem; as ilustrações confirmam ou contradizem o texto, num jogo de apoio e ironia. O texto usado no sentido literal é o mais comum no livro infantil, mas também são utilizadas figuras de linguagem, como a metáfora. Quando utilizadas em conjunto, metáfora e ilustração devem tomar partido deste encontro, como na ilustração a seguir (figura 16). Em *O Menino Maluquinho* (1980), de Ziraldo, a ilustração evidencia o exagero da metáfora “*Ele tinha o olho maior do que a*

<sup>8</sup> MITCHELL, *op. cit.*, p. 10.

*barriga*”. Nessa ilustração, o personagem *menino maluquinho* se encontra em meio de uma série de aparências metafóricas. Num jogo de linguagens, o personagem vive um estado transitório. Aqui, a ilustração é um “faz-de-conta visual”, pois o personagem não possui as características ilustradas.

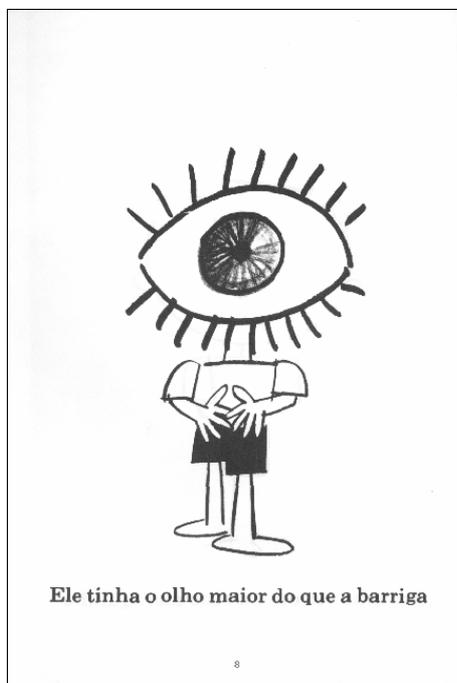


Figura 16  
Página do livro  
*O Menino Maluquinho*.

A imagem como representação é fruto da necessidade de o ser humano estabelecer relação com o mundo. Apesar de ancestral, essa relação não se desfaz nem mesmo na sociedade contemporânea. Em outras palavras, a imagem representada é situada no tempo e no espaço, assim como sua recepção, mas a necessidade de produzi-la e apreendê-la permanece eterna. As imagens da época vitoriana podem parecer austeras aos nossos olhos contemporâneos, mas conseguimos apreciar as ilustrações infantis dos livros do século XIX, pois estas continuam encantadoras para nós. A faculdade presente na imagem fabricada, que lhe permite ser percebida como expressiva, até mesmo por aqueles que não possuem seu código, é intemporal. Esse fascínio existe, porque é justamente em função do seu arcaísmo que a imagem permanece moderna<sup>9</sup>.

Debray<sup>10</sup> descreve como a etimologia de uma série de palavras relacionadas ao vocabulário da imagem está relacionada ao tema da morte: *signo* vem de *séma* – pedra tumular; *simulacrum* é o espectro, um duplo; *imago*

<sup>9</sup> DEBRAY, *op. cit.*, p. 40.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 23.

é o molde de cera do rosto dos mortos; a figura primeiramente é fantasma. Inicialmente em grego, depois em latim, essas palavras demonstram que a imagem ajuda o homem a se deparar com seu grande enigma, a morte. Nas belas palavras de Debray:

Representar é tornar presente o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir. Como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto. Da mesma forma, a escultura nasce do desejo de tornar presente o ausente. Assim, pintada ou esculpida, a Imagem é filha da Saudade<sup>11</sup>.

Toda imagem é, no fundo, tentativa de trazer à vida, à materialidade, aquilo que não se faz mais presente – é a procura de um substituto. O ser humano tem duas maneiras de realizar esse intuito, assinala Wolff<sup>12</sup>: Por um poder interno, com sua capacidade de imaginação e através do pensamento, o homem pode trazer a aparência visível das coisas não presentes – nesse ponto voltamos mais uma vez às imagens mentais, imateriais –, e pela mesma capacidade, em seu equivalente externo, torna presente a aparência visível das coisas na realidade exterior, através da criação de imagens.

Wolff<sup>13</sup> ressalta que as linguagens são formas de representação que agem de maneira simbólica para evocar o ausente, ou seja, para tornar o ausente simbolicamente presente. O autor faz a diferenciação entre signos motivados e signos convencionais. O índice não é simbólico, pois além de ser, em si, parte daquilo a que se remete, é naturalmente motivado. O símbolo lingüístico é puramente convencional, representante da coisa ausente, com a qual não mantém relação de similitude, desmotivado. A palavra não representa nada por si mesma, pois representa fora de si mesma, por convenção e por diferenciação em relação a todas as outras palavras do léxico. A imagem, ao inverso, remete diretamente à coisa representada por ela mesma. O vínculo é unívoco e direto do representante ao representado. As imagens são representantes das coisas ausentes, com as quais mantêm relação de similitude e semelhança.

É interessante notar como Wolff aborda duas características justamente opostas: a linguagem escrita é funcional por sua diferença, e a imagem, por sua semelhança. A palavra “gato” não remete ao animal em si e é diferente de outras palavras, condição sem a qual causaria imensa confusão. A imagem do gato

<sup>11</sup> DEBRAY, *op. cit.*, p. 38.

<sup>12</sup> WOLFF, Francis. *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*. In: \_\_\_\_ Edição Especial do caderno Leituras Compartilhadas para o Programa Leitura Ampla. Rio de Janeiro: Leia Brasil – organização não-governamental de promoção à leitura, p. 66.

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 67.

remete diretamente ao referente, ao qual se vincula por uma relação analógica de semelhança.

Concordamos, em parte, com as argumentações propostas acima. De fato, a palavra é convencional e não se relaciona diretamente com o seu referente, funcionando por um sistema arbitrário. Quanto à imagem, estou de acordo que esta mantenha relação direta com o seu referente, mas não se trata de relação de semelhança; a imagem, assim como a palavra, é convencional, ou seja, seu entendimento não é direto e automático, mas sim aprendido.

Mitchell nos traz o estudo de Goodman, que contrapõe a idéia de semelhança com base no entendimento da representação imagética. Para iniciar, Mitchell comenta o fato de que a noção semiótica de ícone é frágil porque a similaridade constitui uma relação tão ampla que sua abrangência alcança quase tudo. *Tudo no mundo é similar a alguma coisa em algum sentido, se nos esforçarmos para isto*<sup>14</sup>, afirma o autor. Nelson Goodman, por sua vez, demonstra, através de exemplos, que a semelhança não é condição necessária nem suficiente para qualquer tipo de representação, pictórica, icônica ou outras.

Segundo o argumento de Goodman<sup>15</sup>, a representação não é reflexiva, assim como a semelhança. Parte-se do princípio que existe um referente e uma representação, e a relação entre um e outro é de denotação. Uma imagem representada é uma denotação visual, ou seja, uma descrição das características visuais de objetos, paisagens, pessoas, etc. *“Denotação é a alma da representação e é independente da semelhança”*, prossegue Goodman. O autor acrescenta que, por mais semelhantes que sejam dois objetos, um não representa o outro – e cita o exemplo de irmãos gêmeos, os quais não se representam mutuamente. Da mesma forma, a semelhança não é necessária para a referência, pois qualquer coisa pode substituir outra.

A imagem é rica na sua capacidade de descrever, mas a representação é sempre limitada. Por uma impossibilidade técnica e física nunca se consegue reproduzir todos os detalhes do referente na imagem e, por isso, algum critério deve ser estabelecido.

Por muitos séculos, a imagem figurativa esteve presa ao seu aspecto mimético. O espaço figurativo do renascimento consolidou a forma naturalista como a “verdadeira” forma de se representar. Entretanto, a forma conhecida por naturalista, apesar de usar o radical “natural”, nada tem de natural. Essa forma de representação é convencional na produção e na recepção. Em outras

<sup>14</sup> MITCHELL, *op. cit.*, p. 57.

<sup>15</sup> GOODMAN *apud* MITCHELL, *op.cit.*, p. 57.

palavras, fomos ensinados a ver dessa forma, o que nos dá a impressão de que tal representação produz uma assimilação direta e automática. Com efeito, a representação naturalista é uma dentre tantas formas de representação, nem certa ou errada. O que parece falso é tentar, nessa forma de representação, atribuir uma aura de verdade à imagem – o que vem a ser uma grande ilusão.

Vemos, no caso das ilustrações dos livros infantis, que a verossimilhança não é condição para a percepção e aceitação da imagem pela criança. Se assim fosse, muito melhor seria que os livros infantis utilizassem o recurso da fotografia, o que não acontece na prática, pois, salvo em alguns casos, como nos livros que identificam palavras e imagens, raramente a fotografia é utilizada nos livros infantis de literatura. A ilustração do livro infantil é completamente convencional, e ao executar uma leitura, a criança tenta apreender a narrativa através do aprendizado simultâneo dos códigos da escrita e das imagens. Os livros para bebês são os que possuem a ilustração mais estilizada, sem muita semelhança com a realidade material.

As discussões entre texto e imagem, invariavelmente recaem sobre a questão da distinção cultura/natureza, como tentativa de diferenciação entre esses tipos de signos – como as alegações apresentadas por Wolff. Apesar dos inúmeros argumentos que reivindicam forte interpretação da imagem como signo natural, esta pesquisa visa provar que este não é um parâmetro de diferenciação válido, pois, assim como o texto, a imagem também é convencional. Nesse sentido, a palavra e a imagem não diferem quanto ao seu aspecto de convencionalidade. A apreensão é obtida após processos de iniciação e aprendizagem, ou seja, aqueles que não detêm o código não conseguem decifrá-lo.

O diálogo de Platão, *Cratylus*, expõe essa questão desde tempos remotos. A suposição de que “o que quer se atribua às palavras, imagens visuais são signos naturais”, como afirma Gombrich<sup>16</sup>, constitui a base do diálogo entre Platão e Sócrates. Um ponto a ser considerado nessa discussão é o fato de que a motivação ou a naturalidade atribuídas à imagem justificam-se por seu aspecto de semelhança entre o referente e a representação – qualidade esta que se mostra insuficiente para representação, conforme a teoria de Goodman.

Na Renascença, com o *paragone*, ou querela entre pintura e poesia, Leonardo da Vinci emprega a suposição platônica da superioridade da “semelhança natural” para apoiar seu argumento de que a pintura é uma arte

---

<sup>16</sup> GOMBRICH *apud* MITCHELL, *op. cit.*, p. 78.

maior do que a poesia. Para da Vinci, a pintura é uma arte duplamente natural, “*ela imita objetos naturais, o trabalho manual de Deus, em contraste à poesia, que contém ‘apenas ficções mentirosas sobre ações humanas’*”<sup>17</sup>. Por meio dessa afirmação, Leonardo acrescentava a ciência como verdade, e a pintura como ciência e verdade. Sabe-se, entretanto, que a pintura do seu tempo baseava-se em invenções, entendida como alguma coisa científica (com o mesmo estatuto da ciência) – como por exemplo, a perspectiva, pura convenção tecnológica, ou seja, um artefato, um meio de representação, ainda que fundado sobre princípios científicos. A apreensão da forma “naturalista”, tal como toda produção pictórica, requer a apreensão de um esquema complexo de representação.

Através da tentativa de opor cultura e natureza, e definir o que era superior, o texto ou a imagem, os pensadores e teóricos apontaram algo mais interessante para o nosso estudo: as potencialidades de cada linguagem. E aqui se encontra a hipótese desta dissertação: ilustração e texto se potencializam mutuamente na construção da narrativa do livro infantil, justamente em virtude de sua diferença. Em outras palavras, o uso conjunto dessas duas linguagens implica modificação recíproca, de forma a potencializarem-se mutuamente na construção da narrativa do livro infantil.

## **2.2. Potencialidades da imagem e do texto**

Encontra-se similaridade entre imagem e texto. Ambos são convencionais, e quem se dispuser a decifrar-lhes as mensagens deverá primeiramente aprender seus códigos. Para o texto é necessário um ensino formal. Para a imagem não. Poderíamos dizer que para o texto o ensino é sistemático, e para imagem o ensino é assistemático.

Nesta etapa da pesquisa, vamos estudar as diferenças entre essas duas formas de representação, e em quais situações cada uma pode melhor se adequar. Para tanto, é necessário saber quais seriam as potencialidades da imagem e do texto. Vejamos alguns argumentos comparativos das potencialidades das duas formas de representação, sobre as quais teço comentários, no intuito de nos conduzir a demarcação de parâmetros definidores dos usos das ilustrações e do texto do livro infantil. Estes argumentos estão baseados em três

---

<sup>17</sup> DA VINCI *apud* MITCHELL, *op. cit.*, p. 78.

fontes: I) o texto de Mitchell sobre a visão de Ernest Gombrich, que postulou grande parte de sua teoria sobre a imagem em *Arte e Ilusão*; II) o livro *Vida e a Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente* – a visão de Debray sobre as potencialidades da imagem; III) o filósofo Francis Wolff da Universidade de Paris X, através do seu artigo *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*, que aborda os defeitos da imagem como suas verdadeiras potencialidades.

A primeira idéia comumente argumentada é de que a palavra está relacionada a aspectos espirituais e mentais, em contraste com as imagens, que só podem representar o visível, objetos materiais<sup>18</sup>. De fato, o texto é apropriado para tratar com o imaterial, o intangível. Ao lermos “*imagine que...*”, nos sentimos guiados por onde o texto determina. Essa sensação de deslocamento proporcionado pelo texto se dá num contexto imaginário, invisível e intangível. A imagem é incapaz de realizar tal tarefa; entretanto, se não representa o invisível, o expressa – intenções, sentimentos, impressões, etc. A publicidade, o cinema, os livros infantis e a arte, entre outras manifestações, estão repletos de exemplos nesse sentido. A imagem pode ser um meio visível para se atingir o invisível, como é o caso das imagens sagradas, e essa relação depende do quanto a imagem for simbólica, ou seja, depende da maneira pela qual está inscrita como símbolo na sociedade e da relação que estabelece com os membros desta mesma sociedade – certas pessoas prestam reverências a estátuas de santos. Quanto ao seu aspecto descritivo, a imagem é unânime. Comparativamente, é necessário muito texto para descrever uma cena comum, representada numa única imagem e apreendida num simples olhar. No livro infantil, a ilustração fornece grande parte da informação quanto à aparência física (características corporais e vestuário), quanto ao cenário (ambiente, móveis, objetos), e também quanto à personalidade e estado de espírito dos personagens. A imagem descreve os objetos materiais (o visível) com maior facilidade que o texto, pois é mais sucinta e direta. A própria imagem e os meios na qual é produzida são indícios de matéria – guache, aquarela, grafite, colagem, papel, madeira, metal, etc. Embora ambos, imagem e texto, sejam materiais, quando impressos em jornais, revistas e livros, dão a impressão de que a imagem remete ao lado material, e o texto ao abstrato.

Outro pensamento corrente é de que a linguagem verbal se revela capaz de articular idéias complexas, afirmar proposições, e expressar relações lógicas, enquanto a imagem pode apenas nos mostrar alguma coisa numa exposição

---

<sup>18</sup> GOMBRICH *apud* MITCHELL, *op. cit.*, p. 78.

muda<sup>19</sup>. Quando se argumenta que algumas imagens (alegorias, pinturas históricas) podem contar histórias ou articular idéias complexas, a objeção usual é de que a imagem “em si mesma” não expressa tais coisas, exceto por uma dependência parasítica em relação ao suplemento verbal – títulos, comentários, etc.<sup>20</sup> Verifica-se de fato que a linguagem verbal é extremamente potente na sua capacidade de articular idéias, o que por sua vez constitui uma incapacidade da imagem. “O texto é racional, passa pelo intelecto”, e por isso “a imagem ignora os operadores sintáticos da disjunção (ou...ou) e da hipótese (se... então), as subordinações, as relações de causa e efeito assim como de contradição”, afirma Debray.<sup>21</sup> A imagem trabalha apenas no indicativo (fazer, ver, ficar, etc.), sem condicional, e quase sempre necessita do apoio verbal para se fazer entender. É polissêmica, aberta, e não apresenta significado preciso. Cada olhar é uma interpretação, uma aposta, e estas são individuais. Entretanto, como a imagem nos atinge pelo inconsciente, consegue desestruturar com mais eficácia. Porém, a depender do objetivo em questão, a imagem pode necessitar do apoio verbal. No que se refere às funções ligadas ao conhecimento, o texto é quase imprescindível para completar a informação fornecida pela imagem, como por exemplo, um desenho anatômico. Quando utilizada com função narrativa, a imagem pode estar ou não acompanhada de um texto, como no livro infantil, ou de uma fala, como no cinema. Em alguns contextos narrativos, como mostraremos adiante, a imagem é eficaz na qualidade de narrativa, mesmo quando isolada do texto. A imagem pode funcionar sem o apoio do texto, mas quase sempre dentro de um contexto, ou seja, presente em situação previamente conhecida pelos receptores, como por exemplo, uma charge política. O contexto das histórias para crianças é muito utilizado para sustentar algumas situações criadas nos livros infantis, e alguns códigos aprendidos em outras mídias, como o cinema e as histórias em quadrinhos, também são utilizados.

Argumenta-se que a imagem ignora o conceito, pois é irracional<sup>22</sup>. Pode-se representar um animal, mas não a animalidade, porquanto a imagem não representa o conceito<sup>23</sup>. Concordamos, por exemplo, com a idéia segundo a qual qualquer animal que se represente é único, não representa sua espécie, seu grupo ou categoria; logo, sem a possibilidade de conceituar, a imagem não pode realizar as operações lógicas acima descritas. A imagem só pode mostrar

<sup>19</sup> GOMBRICH *apud* MITCHELL, *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>21</sup> DEBRAY, *op. cit.*, p. 319.

<sup>22</sup> WOLFF, *op. cit.*, p. 67.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 67.

indivíduos particulares em contextos particulares, e não categorias ou tipos. Quando se vê a foto de um homem, é apenas a imagem desse homem, com características específicas, e não da categoria “homem”. A imagem ignora o universal, pois “é *nominalista*”, ressalta Debray<sup>24</sup>. O texto, em contrapartida, é o reino da conceituação, da expressão da universalidade através da palavra. Com a palavra podemos, por exemplo, generalizar, pois é a própria palavra que institui o arbítrio do conceito. Pode-se falar da bondade, da solidariedade e da compaixão que atingem toda a humanidade, ou mesmo da violência que assola a sociedade diariamente. Mesmo que se mostrem imagens associadas a esses conceitos, estas estariam ligadas a situações específicas como, por exemplo, determinado homem ajudando outro, mas não ao conceito em si. Seriam apenas exemplos do conceito definido pelo texto.

Outra observação menciona o fato de que a imagem, diferentemente do código escrito, alcança imediatamente o objeto que representa, e atinge o destinatário ao qual se dirige, pois se trata de um código natural e não depende de “conhecimento adquirido”<sup>25</sup>. Concordamos em parte com as afirmações citadas. Para descrever, a linguagem verbal necessita de longas explicações incompletas e inexatas. De outro lado, a imagem é direta e precisa na descrição de pessoas, paisagens, cenários, acontecimentos, captados num só olhar, à diferença do texto, realizado por etapas e caminhos indiretos. Entretanto, vamos discordar das afirmações acima: o código da imagem não é um código natural, mas sim convencional, e vai exigir um conhecimento adquirido. A partir de uma iniciação a imagem torna-se eficaz pelo seu poder de transmissão direto. Por exemplo, no frontispício de um romance, poderemos apontar a área retangular correspondente à ilustração e afirmar que se trata de determinada imagem. Mas se apontarmos o texto ao seu lado, nunca poderemos dizer que se trata do romance como um todo, e sim apenas parte dele. Por sua vez, os teóricos da estética da recepção alegam que o texto tem sua força justamente nas lacunas deixadas, que devem ser completadas pelo leitor. A força do texto estaria no trabalho realizado pelo leitor para completá-lo. Imagem e texto possuem maneiras diferentes de se apresentarem fortes e eficazes na sua tarefa de transmissão de idéias, pois atingem o receptor também de maneiras diferentes.

---

<sup>24</sup> DEBRAY, *op. cit.*, p.319.

<sup>25</sup> GOMBRICH *apud* MITCHELL, *op. cit.*, p. 79.

Diz-se que a imagem mostra apenas pela afirmação<sup>26</sup>. De fato, a imagem pode apenas afirmar, uma vez que tudo que mostra é a verdade da própria imagem. Desconhece a negação, pois não tem como mostrar algo que não é, como por exemplo, a não-árvore ou a não-casa. A imagem física ignora o enunciado negativo<sup>27</sup>. O estatuto de veracidade é tão associado à imagem que comumente esta é utilizada como prova em processos criminais. Se a imagem mostra uma coisa e o texto afirma outra, cria-se uma contradição, mas o que a imagem mostra continua a ser uma afirmação, como, por exemplo, a obra *“Isto não é um cachimbo”* de Magritte. A imagem diz “isso é assim”. Diferentemente, o texto pode declarar mentiras, ou levar o leitor a acreditar numa versão e depois desmenti-la. A imagem é forte porque é pura afirmação.

Por último, encontramos o seguinte argumento: o tempo da imagem é o presente, ela ignora o passado e o futuro. Constata-se que a imagem desconhece os marcadores do tempo. Tudo o que apresenta está no presente, mesmo que este seja uma condição temporária (ver figura 16). Se o modo da imagem é o afirmativo, o tempo é o presente. A imagem não pode dizer “foi”, pois mesmo uma representação do passado é mostrada como “é”. Essa característica permite que a imagem possa, metaforicamente falando, trazer os mortos de volta à vida, pois ao vê-los em fotos antigas, os contemplamos em vida. A gênese da imagem demonstra como o seu aparecimento está relacionado com uma tentativa de processar o enigma da morte, com a intenção de tornar o passado presente<sup>28</sup>. Mesmo se pensarmos numa ilustração que remeta a uma época passada, a situação descrita estará acontecendo no presente da imagem. O texto, por sua vez, está condicionado ao tempo, e a própria conjugação dos verbos é o maior indício do tempo da ação descrita – presente, passado e futuro. O código escrito é eficaz na sua capacidade de articulação dos tempos da ação, pois consegue através da palavra remontar a situações no três estados temporais, de forma articulada.

Através da explanação das diferentes potencialidades entre imagem e texto vemos que o importante não é encontrar a superioridade de um ou outro modo de representação. Observa-se ainda que alguns argumentos utilizados para demonstrar o ponto fraco de um desses recursos são os mesmos que demonstram a força do outro, a depender sobretudo do ponto de vista teórico e de como são utilizados. Em algumas facetas, a imagem é mais potente; em

---

<sup>26</sup> WOLFF, *op. cit.*, p. 68.

<sup>27</sup> DEBRAY, *op. cit.*, p. 319.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 29.

outras, o texto é inigualável. Ao utilizarmos ambas as linguagens em conjunto, devemos atentar para as potencialidades de cada uma, e de como se dá a sua interação. As mídias contemporâneas utilizam comumente as duas, das mais variadas formas possíveis; não é diferente quando se trata do livro infantil.

O próximo passo da presente pesquisa é adequar essas potencialidades à análise da interação verbo-visual no contexto narrativo, não sem antes pontuar algumas outras diferenças importantes.

### 2.3. Distinções entre texto e imagem

“A dialética da palavra e da imagem parece ser uma constante no conjunto dos signos que uma cultura cria sobre si mesma. A variação está na estrutura desta trama e de como ela é trançada”, ressalta Mitchell<sup>29</sup>. A história da cultura humana é em parte a história de uma luta pelo domínio entre os signos lingüísticos e pictóricos – cada um reivindica para si o monopólio do acesso à “natureza”. Esta luta parece acontecer em diferentes campos de batalha, conforme o contexto de cada época ou situação.

Por muito tempo, texto e imagem foram considerados “artes irmãs” na forma de poesia e arte (pintura), como guardassem semelhança entre si. A afirmação *ut pictura poesis* (latim), que significa “assim na pintura como na poesia”, é citada na *Ars Poetica* (Arte Poética, circa ano 18 a.C.), tratado de poesia de Horácio (anos 65 a.C. – 8 a.C.)<sup>30</sup>. Ao afirmar que “a poesia assemelha-se à pintura”, Horácio, baseado diretamente em Aristóteles, sustentava que a poesia, em seu sentido mais amplo de “textos imaginativos”, merecia a mesma interpretação flexível reservada à pintura de sua época. Muitos autores revelam que a afirmação de Horácio era de fato baseada na obra *De Gloria Atheniensium* de Plutarco. Esta última é atribuída às palavras de Simonides de Ceos:<sup>31</sup> *poema pictura loquens, pictura poema silens*, que significam “a poesia é uma pintura que fala, a pintura é um poema silencioso”.

A tentativa de Horácio no sentido de igualar pintura e poesia como “artes irmãs” provocou, a partir de então, facções concordantes e divergentes, mas não conseguiu compor qualquer teoria razoável de semelhança entre imagens e

<sup>29</sup> MITCHELL, *op. cit.*, p. 43.

<sup>30</sup> LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. The Humanistic theory of painting*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1967.

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

textos. Por muito tempo a noção das “artes irmãs” foi utilizada. Os artistas renascentistas interpretaram *ut pictura poesis* de forma equivocada, ao analisá-las sob a mesma natureza. Posteriormente, no século XVIII, a distinção entre as duas linguagens seria efetuada.

No século XVIII, Lessing foi o primeiro a perceber o erro na formulação de pintura e poesia como “artes irmãs”. O autor realiza importante trabalho de crítica literária ao lançar sua teoria em *Laocoonte: um Ensaio sobre os Limites da Pintura e da Poesia* (1766). Neste trabalho, o estudioso argumenta contra a tendência de se tomar *ut pictura poesis* de Horácio como norma para a literatura. Em outras palavras, Lessing apresenta objeção à tentativa de paridade entre poesia e pintura. Em contraposição, afirma que a poesia e a pintura possuem cada uma seu próprio caráter (a primeira relaciona-se com o tempo; a última relaciona-se ao espaço). Enfim, uma linguagem dirige-se à palavra, e outra à imagem.

A pintura é um fenômeno sincrônico, visual, pertencente ao espaço, e imediato na totalidade da sua compreensão e apreciação. Nas artes visuais, a mídia consiste de formas dispostas no espaço. A percepção da mídia e da mensagem é instantânea. A poesia por sua vez, é arte diacrônica do ouvido, depende do tempo para revelar-se à apreciação do leitor. A leitura ocorre no tempo: os sinais são lidos e inscritos numa seqüência temporal. Além disso, os eventos narrados ocorrem no tempo. Conforme Lessing, *uma “relação conveniente” entre mídia, mensagem e o processo de decodificação mental*<sup>32</sup>.

Mas ao invés de encararmos texto e imagem como duas oposições, levaremos em conta que nosso objeto de estudo, a narrativa verbo-visual do livro infantil, constitui uma construção espaço-temporal. O tempo e o espaço coexistem no livro infantil, numa “simbiose comunicacional”, pois a seqüência da narrativa verbo-visual trabalha tanto o espaço no tempo, quanto o tempo no espaço. Se parece existir tendência para se tratar a relação entre as palavras e as imagens em termos políticos – como uma batalha por território ou um combate de ideologias rivais<sup>33</sup> –, vamos assumir postura diplomática, no intuito de eliminar rivalidades. Com efeito, adotaremos a seguinte posição: o código verbal e o código visual são duas formas distintas de representação que podem ser aplicados simultaneamente, por proverem um modo complementar de comunicação. A complementariedade situa-se na base da relação de texto e

<sup>32</sup> LESSING *apud* MITCHELL, *op. cit.*, p. 99.

<sup>33</sup> *Idem.*

imagem nas narrativas verbo-visuais. Veremos mais adiante algumas formas de relações entre as duas linguagens.

Texto e imagem ainda possuem distinção importante a ser mencionada. Goodman<sup>34</sup> afirma que, por falta de diferenciação (e articulação), a imagem diverge, por densidade, dos sistemas lingüísticos. Na teoria de notação de Goodman, exposta em *Languages of Arts*, a *diferenciação* aparece como um termo contrário à *densidade*. A diferença entre *densidade* e *diferenciação* é ilustrada através de exemplo fornecido pelo autor<sup>35</sup>, por meio de um termômetro graduado e outro sem graduação: no termômetro graduado, a medição é feita por uma medida alcançada ou por aproximação da medida mais próxima – as outras medidas da graduação não importam para esta medição; no termômetro sem graduação, é possível fazer a medição em qualquer ponto, e cada ponto da escala sem graduação vai contar na medição, pois tudo é relacional.

Mitchell observa que uma imagem é normalmente “lida” de forma semelhante àquela pela qual se lê um termômetro sem graduação. Cada marca, cada modificação, cada curva ou espessura de linha, cada modificação da textura ou da cor é preenchida por um potencial semântico. A imagem é sintática e semanticamente densa, nenhuma marca pode ser isolada como única ou como caractere distinto (como uma letra do alfabeto). Seu significado depende das suas relações com todas as outras marcas, num denso e contínuo campo. Mitchell<sup>36</sup> cita o exemplo: um ponto de tinta particular pode ser lido como um brilho no nariz da Mona Lisa, mas este ponto atinge seu significado apenas no sistema específico de relações pictóricas ao qual pertence, não como um caractere unicamente diferenciado que pode ser transferido para outro quadro.

Um sistema simbólico diferenciado como o alfabético, por contraste, não é denso nem contínuo, mas trabalha por lacunas e discontinuidades. O alfabeto trabalha na suposição de que cada caractere é distinguível do outro (diferenciação sintática), e cada um tem seu representante único. A imagem é, nas palavras de Goodman<sup>37</sup>, sintática e semanticamente “contínua”, enquanto o texto emprega um grupo de símbolos “disjuntos”, e se constitui de lacunas desprovidas de significado.

A distinção apresentada por Goodman não situa necessariamente estas duas linguagens – imagens e textos – em realidades estanques. O contraste de sistemas que funcionam por meio sintático ou semântico não significa

<sup>34</sup> GOODMAN *apud* MITCHELL, *op. cit.*, p. 66.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>36</sup> MITCHELL, *op. cit.*, p. 67.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 68.

isolamento; invariavelmente, quando usadas em conjunto, essas fronteiras podem flutuar, ou seja um sistema pode assumir, em determinadas situações, a função do outro. O livro infantil é uma mídia que permite a integração e até a fusão desses dois códigos, ainda que distintos.

Numa “onomatopéia visual”, por exemplo, enquanto a palavra é lida, sua representação gráfica expressa visualmente o som e o efeito produzidos, de acordo com a cena e a ação que a imagem descreve. A palavra assume “feições” de “imagem sonora” (figura 17). No livro *Noite de Cão*, de Graça Lima, (1996), a palavra “bum” incorpora a representação gráfica do som de uma explosão. As letras da palavra mudam de tonalidade, de tamanho, de direção, e várias letras são reproduzidas no intuito de enfatizar o barulho descrito – “buuummmmmmm”. As letras parecem sofrer efeito da força de propulsão gerada pela explosão. A palavra “bum”, assim representada, trabalha com outras significações fornecidas pelo recurso ilustrativo. A palavra se encontra em consonância visual com o restante da ilustração, unindo desta forma também o texto à imagem.



Figura 17  
Página dupla do livro *Noite de Cão*. Exemplo de onomatopéia visual.

Se examinarmos o postulado de Derrida<sup>38</sup>, em sua teoria do desconstru-  
tivism, perceberemos que essas barreiras são por vezes muito tênues. O autor  
afirma que as fronteiras entre a escrita fonética e a ideográfica flutuam. A escrita  
fonética é plena de elementos não-fonéticos, e alguns signos utilizados em

<sup>38</sup> DERRIDA *apud* LUPTON e MILLER. *Design Writing Research: writing on graphic design*.  
New York: Kiosk, 1996, p. 13.

conjunção com o alfabeto são ideográficos, como, por exemplo, números e símbolos matemáticos<sup>39</sup>.

Ainda existem outras marcas, como a pontuação, os floreios, além de padrões de diferenciação, como os estilos romano e itálico, caixa alta e caixa baixa, os quais não chegam a se configurar como signos (não representam conceitos), mas são de extrema importância para a escrita. *A escrita está baseada nesses silenciosos servos que são a pontuação e o espaço que, como a moldura de um quadro, parecem estar fora do contexto e da estrutura interna de um trabalho, mas são condições necessárias para a leitura*, afirma Lupton.<sup>40</sup> A pontuação e os espaços existentes entre as letras, frases e parágrafos são evidências que nos remetem à idéia de que o texto se dá num contexto visual, e sua diagramação e disposição visual se apropriam de significação.

A recuperação da dimensão gráfica do alfabeto e dos sinais gráficos constitui um movimento do nosso tempo. Recentemente, com o advento da Internet, alguns usuários fizeram dos *emoticons* (abreviação de *emotion icons*) a forma de colocar em imagens o estado de alma, ou em mensagens virtuais os sentimentos. Os *emoticons* são imagens feitas com sinais de pontuação; grande parte deles representa o rosto humano e expressa um sentimento em particular, uma reação ou uma emoção<sup>41</sup>, como, por exemplo, o *emoticon smiley*: : - ). Os *emoticons* acrescentam camada extra de significação ao *e-mail*, texto ou *chat on-line*. Trata-se de uma construção imagética baseada nos sinais da pontuação, assim como os caligramas de Apollinaire, baseados nas letras do alfabeto – poemas visuais que constroem desenhos com a disposição de letras e frases.

No livro infantil contemporâneo encontram-se numerosos exemplos de como os elementos do texto, através do uso da tipografia e de sua disposição na página, podem trabalhar de forma visual/gráfica. A aplicação do texto no livro infantil, por vezes busca explorar a dimensão pictórica da escrita. Nas obras infantis, encontramos também a fusão no sentido inverso, isto é, a imagem trabalha de forma narrativa para criar um texto. O livro de imagem é uma proposta narrativa na qual o texto não existe inicialmente – é criado pelo receptor *a posteriori*, em seguida à visualização de imagens. No capítulo 3, examinaremos várias condições que conferem a característica de fusão das duas

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> LUPTON e MILLER, *op. cit.*, p. 13.

<sup>41</sup> BRITISH LIBRARY. *Mixed writing systems*. Disponível em:

<<http://www.bl.uk/learning/artimages/why/ways1/mixed1/mixedwritingsystems.html>>. Acesso em: 14 nov. 2006.

linguagens no projeto gráfico do livro infantil, especialmente no sentido do texto como elemento gráfico.

## 2.4. Relação texto e imagem no livro infantil

Este subtítulo se propõe a analisar as relações entre texto e imagem no livro infantil, no que se refere à construção da narrativa. Segundo Pantaleo<sup>42</sup>, alguns estudiosos enveredaram pela pesquisa tanto da representação visual em livros infantis, quanto da relação entre texto e imagens nesses materiais: Agosto; Doonan; Graham; Lewis; Nikolajeva & Scott; Nodelman; Sipe; Styles & Arizpe. As pesquisadoras Nikolajeva e Scott<sup>43</sup> acrescentam outros nomes à lista de estudos concernentes aos vários aspectos da interação de imagens e textos nos livros infantis: Schwarcz e Schwarcz; Moebius; Rhedin; Bradford. Ainda que esses teóricos concordem em que a interação da imagem e do texto revela-se elemento essencial para textos ilustrados, não existe de sua parte consenso quanto à natureza desta interação e as subcategorias dos livros infantis.

No Brasil, a pesquisa de Luís Camargo<sup>44</sup> identifica semelhante interação como *coerência intersemiótica* em três níveis: a *convergência*, o *desvio* e a *contradição*.

Pantaleo<sup>45</sup> observa que outros teóricos preferem usar um simples termo ou conceito para discutir a interação de ilustrações e textos nos livros infantis: Hallberg utiliza o termo “iconotexto” (iconotext); Sipe emprega a palavra “sinergia” (synergy) para descrever a relação texto-imagem nos livros infantis; Mitchell<sup>46</sup> adota o termo “textoimagem” (imagetext) para evitar o uso de uma teoria binária para essa relação e para descrição desses materiais como “trabalhos de composição sintética”, que combinam textos e imagens; Lewis discorda das categorias acima mencionadas e propõe o termo “ecologia” (ecology), no qual imagem e texto interagem de forma ecológica, como se o livro atuasse como um ecossistema em miniatura. Embora diferentes, todos esses

<sup>42</sup> PANTALEO, Sylvia. “Reading” *Young Children’s Visual Texts*. Early Childhood Research & Practice: Spring 2005: Volume 7, Number 1. Disponível em: <<http://ecrp.uiuc.edu/v7n1/pantaleo.html>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

<sup>43</sup> NIKOLAJEVA, Maria e SCOTT, Carole. *The Dynamics of Picturebook Communication*. Children Literature in Education. Vol.31, No. 4, 2000, p. 225.

<sup>44</sup> CAMARGO, Luís. *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm>>. Acesso em: 27 nov. de 2006.

<sup>45</sup> PANTALEO, *op. cit.*

<sup>46</sup> MITCHELL *apud* PANTALEO, *op. cit.*

conceitos visam indicar a complexa relação entre texto e imagem. Entretanto, ainda se faz necessária uma análise que explore o largo espectro e a grande diversidade da dinâmica empregada pelo livro infantil. É em busca de uma estrutura e de uma terminologia que reúnam todas as especificidades da relação entre texto e imagem, presentes nesse artefato da cultura contemporânea, que buscamos construir uma tipologia desta relação.

Vale a pena observar, mais uma vez, que o universo do nosso estudo está centrado em livros de texto ficcional essencialmente narrativos. Os livros que exibem imagens com palavras, os dicionários e outros livros sem narrativa não fazem parte do escopo da nossa pesquisa. Também não estamos tratando de livros que apenas tenham texto. Este recorte elimina bom número de livros voltados ao público infantil, como os didáticos, e focaliza aqueles em que existem as duas linguagens, e ocorre a produção de uma narrativa em cima de um conteúdo ficcional.

Dentre as diversas alternativas classificatórias, optamos por utilizar uma distinção inicial que define dois grupos: os de relação *pós-produzida* e os de relação *direta*. Essa distinção parte de questão anterior à relação construída pelas duas linguagens. Trata-se da simples verificação da existência física de texto e imagem, em conjunto, na mídia livro. Essa primeira divisão se dá em função de considerarmos o *livro de imagem* (livro sem narrativa construída por texto impresso) como parte da nossa pesquisa – livros em que o texto é pós-produzido, ou seja, é produzido após a visualização das ilustrações.

A tipologia (figura 18) construída possui as seguintes características: Identifica-se em ambos os tipos de relação – *pós-produzida* e *direta* – um aspecto de complementaridade, com especificidades diferentes para cada subcategoria: *narrativa de estruturação*, *narrativa paralela* e *narrativa interdependente*. A *narrativa interdependente*, que caracteriza o livro infantil contemporâneo, subdivide-se em *aumento* e *contradição*; para cada subdivisão, existem modos diferentes.

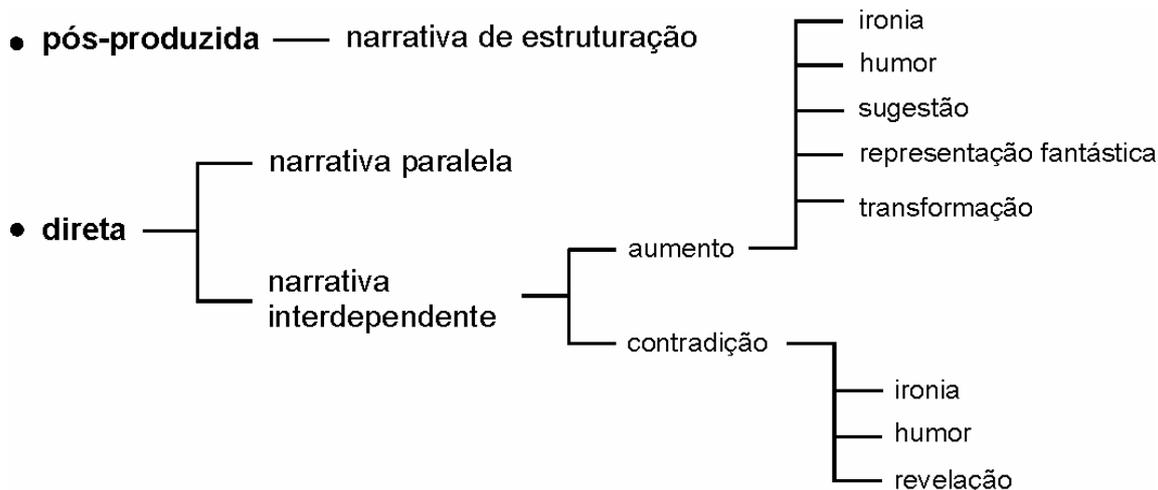


Figura 18

Quadro da tipologia das relações de imagem e texto no livro infantil.

A estrutura dessa classificação obedece a alguns princípios estabelecidos por Denise E. Agosto<sup>47</sup>, publicados em seu artigo *One and Inseparable: Interdependent Storytelling in Picture Storybooks*. Contamos também com alguns conceitos fornecidos por Nikolajeva e Scott<sup>48</sup>, no artigo *The Dynamics of Picturebook Communication* e no livro *How Picturebooks Works*.

### • Relação texto/imagem pós-produzida

Esta relação encontra-se em livros cuja relação entre texto e imagem se dá *a posteriori*, em seguida à visualização de imagens, quando o receptor cria a sua interpretação da história. São os comumente chamados *livros de imagem*.

O *livro de imagem* é aquele que possui uma narrativa construída unicamente por ilustrações. O suplemento verbal é utilizado nas partes pré-textuais e pós-textuais da estrutura tradicional de um livro. Algumas vezes, o autor opta por incluir uma pequena abertura ou uma conclusão na forma de texto. A história propriamente é contada por imagens, sem texto para o conteúdo narrativo.

A maioria das análises sobre livros infantis ignora o *livro de imagem*; este, quando analisado, geralmente o é de forma isolada. Um dos motivos de tal situação é o fato de o *livro de imagem* representar a minoria da produção literária infantil. Constitui proposta alternativa que não visa substituir o clássico livro infantil feito de texto e imagens.

<sup>47</sup> AGOSTO, Denise E. *One and Inseparable: Interdependent Storytelling in Picture Storybooks*. *Children Literature in Education*. Vol. 30, No. 4, 1999.

<sup>48</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op.cit.*

A princípio, o *livro de imagem* vive certa contradição: trata-se de um produto da literatura, gerado sem o uso da escrita. Tradicionalmente, espera-se que um livro tenha texto, se não muito, pelo menos algum. A pergunta inevitável é se uma história contada por imagens deve ser verbalizada, lida ou escrita, para que se torne uma história. Onde está o texto que deveria estar impresso no livro? O texto é invisível e intangível, pois está no processo que ocorre com o receptor.

A ilustração no livro infantil faz parte de uma história, e as histórias fazem parte da tradição oral. A leitura do *livro de imagem* através da seqüência de cenas sugere um texto criado pelo receptor enquanto este visualiza as ilustrações. O texto é uma transposição verbal da narrativa sugerida pelas imagens, e não uma tradução destas, pois imagens são intraduzíveis. Esse texto não precisa ser necessariamente falado em voz alta, mas deverá servir como uma estrutura semelhante às narrativas encontradas nas histórias infantis, ordenando e conferindo um sentido à história. Como nos livros com texto e imagens, as frases criadas geralmente são curtas e seguem o padrão de um roteiro. Por exemplo: o cão olhou para o céu e quis pegar a lua.

A leitura do *livro de imagem*, assim como grande parte da literatura infantil, acontece através da mediação adulta. Geralmente, pais ou professores apresentam inicialmente o livro à criança. As atitudes de mediação adulta em relação ao *livro de imagem* podem variar, desde deixar que a criança sozinha olhe as imagens, até traduzir para esta, em palavras, a seqüência de imagens. O aprendizado da leitura de histórias infantis é habilidade desenvolvida e necessária para a leitura de outros livros infantis, sejam estes *livros de imagem* ou não.

A principal característica desse tipo de livro é o fato de se tratar de uma história aberta. Importante propriedade do *livro de imagem* é o fato de este deixar a seus leitores destinatários ampla margem de interpretação. O *livro de imagem* fornece apreensão aberta, como a própria imagem, em oposição ao discurso articulado do texto que, apesar de polissêmico, parece ser hermético e controlável. Aqui se estabelece uma relação proveniente das potencialidades de texto e imagem: a tendência da imagem em abrir a interpretação, e do texto em fechá-la, controlá-la ou delimitá-la.

Almeida Junior<sup>49</sup> observa que “as *imagens oferecem ao leitor uma ‘corrente flutuante de significados’ muito mais ampla do que a proporcionada pelo texto verbal, que dirige de uma forma mais intensa o processo de leitura*”. O autor atribui essa característica do texto à sua maior exatidão e submissão às convenções históricas.

Uma história feita apenas de imagens pode dar margem a inúmeras interpretações, e a partir do momento que não vem acompanhada de texto, gera no receptor a necessidade de fechar uma versão para si mesmo. É então que surge o seu texto, único, original e verdadeiro, pois nenhum livro de ficção tem interpretação oficial. O texto é encarado como a necessidade de transposição da narrativa imagética para a narrativa discursiva. Entretanto, não é necessariamente verbalizado.

Se, através do texto, a atribuição de sentido é tarefa do leitor, com a imagem, tudo, inclusive a própria história, passa a ser responsabilidade de um expectador criativo.

A relação estabelecida entre texto e imagem, no caso do *livro de imagem*, é de complementaridade-narrativa de estruturação. A complementaridade se dá apenas em um sentido; o texto completa a ilustração, dando ordem à estrutura narrativa e fechando seus possíveis sentidos. O receptor fornece um texto a si próprio para dar sentido à seqüência das ilustrações. O texto produzido pelo receptor, além de se remeter à história em questão, também se remete indiretamente a todos os textos de histórias infantis (ou outras narrativas) com os quais já tenha tido contato; portanto, neste sentido, possui forte característica intertextual. A noção do que se trata de uma narrativa no suporte impresso é condição inicial para a criação de uma nova história. Por isso a importância da mediação adulta para leitura dos livros infantis, pois é por seu intermédio que a criança aprende a entender o processo narrativo dos livros infantis. Num estágio avançado de ambientação, com a prática da leitura oral, a criança pode assumir o papel de narrador da história, o que vai lhe exigir uma série de habilidades adquiridas.

O *livro de imagem* pode ser considerado subproduto do livro infantil contemporâneo, que assumiu a imagem como elemento estrutural da narrativa. É importante ressaltar que as narrativas construídas apenas através de imagens necessitam de uma produção especificamente pensada. As cenas ilustradas

---

<sup>49</sup> JUNIOR ALMEIDA *apud* FERRARO, Mara Rosângela. Dissertação de Mestrado. *O livro de imagens e as múltiplas leituras que a criança faz de seu texto visual*. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação, 2001, p. 30.

devem ser planejadas para que a ilustração dê conta de uma série de informações geralmente fornecidas pelo texto. Para alcançar tal intuito, os autores dos livros de imagem utilizam, muitas vezes, convenções do cinema e das histórias em quadrinhos.

Nota-se a existência de dois tipos de fontes para os livros de imagem: aqueles gerados a partir de narrativa preexistente ou conhecida e aqueles baseados em nova narrativa. O segundo tipo é o mais comum. Trata-se de histórias curtas, nas quais se explora a capacidade narrativa da imagem através da seqüência de cenas e jogos visuais.

No livro *Noite de Cão* (1996), de Graça Lima, encontramos páginas com cenas que indicam ação progressiva (figura 19).



Figura 19  
Página dupla do livro *Noite de Cão*.

Nesta página dupla, pode-se observar o corte em três momentos da ação. A cada etapa da cena tem-se um ângulo de visão mais fechado, de forma análoga ao fechamento de ângulo (*close*) do cinema. A seqüência pára quando o personagem atinge seu objetivo. Os recursos da linguagem cinematográfica são muito úteis para descrever as ações nos *livros de imagem*. Esta seqüência poderia servir de substituto à frase “O cão sobe a longa escada rumo à lua”, mas cada um criará a própria interpretação e o próprio texto da história. O ineditismo e a força do *livro de imagem* estão em descobrir o que as imagens querem dizer, um jogo entre imagens e palavras.

A capacidade narrativa da imagem é utilizada em cada cena, em particular na seqüência das cenas. A narrativa é dada por uma seqüência de

imagens que possui vínculos com as imagens da página anterior e da página seguinte, e um vínculo global com toda a narrativa. Geralmente, a visualização do livro se dá por pares de páginas – em composição de duas páginas simples ou em página dupla. Na composição de páginas duplas, observa-se a freqüente utilização do formato quadrado (formato fechado), que (quando em formato aberto) oferece um retângulo de proporções próximas da tela do cinema prévio.

Em *A Bruxinha e Godofredo*, 2004, autoria e ilustrações de Eva Furnari, a história se dá num ambiente de quadrinhos, isto é, a ilustração utiliza o clássico elemento de cercaduras retangulares em seqüência.



Figura 20  
Ilustração com diálogo visual em que os personagens Godofredo e Bruxinha discutem pela posse da varinha mágica do livro *A Bruxinha e Godofredo*.

Através da paródia dos quadrinhos, a autora cria uma narrativa baseada na relação estabelecida entre os dois personagens. Ambos, a bruxa e o monstro, pertencem ao universo de contos infantis, o que traz de início uma série de associações. O embate travado entre os dois personagens é expresso pela seqüência das cenas e dos diálogos. Para estes últimos, a autora utiliza outro recurso dos quadrinhos, o balão de diálogo, mas ao invés de texto, usa imagens. Cada balão corresponde a uma frase, e a seqüência das frases entre os dois personagens faz com que pareça um diálogo. Em alguns casos, a autora usa símbolos de outros sistemas, como, por exemplo, sinais de matemática (sinal de

igual e soma), sinais de trânsito (placa de proibido), e símbolos de quadrinhos (xingamentos), para dar significado ao diálogo sem o uso de texto.

A interpretação dos diálogos nos quadrinhos da história exige prévio conhecimento dos códigos da linguagem de quadrinhos, aos quais apenas pessoas iniciadas nessa linguagem têm acesso. Em outras palavras, apesar de o diálogo se dar sem texto, provavelmente só poderá ser compreendido por crianças que tenham a vivência da leitura de histórias em quadrinhos, ou com o auxílio de uma mediação adulta. Entretanto, após o acesso à chave do código da “leitura” dos balões de diálogos e da história, esta pode se tornar uma divertida brincadeira de interpretação.

É importante frisar, assim como afirma Chartier<sup>50</sup>, que a idéia de “leitura” de imagens só pode ser utilizada como metáfora. A visualização de imagens num contexto narrativo pode induzir à produção de um texto; todavia o código imagético não é discursivo. Por se tratar de contexto narrativo, o *livro de imagem* trabalha sobre a base da narrativa imagética, que pode ser transposta parcialmente para a forma de texto – como um fio condutor, uma espinha dorsal da narrativa. A natureza da leitura pertence às práticas discursivas, entre as quais a imagem não se inclui (sistema denso e relacional). Extrai-se uma história discursiva do *livro de imagem* porque aprendemos que livros infantis contam histórias, e estas tem início, meio e fim. Nas palavras de McLuhan<sup>51</sup>, “o meio é a mensagem”, ou seja, os livros infantis trazem todo um repertório e um contexto de contação de histórias.

O *livro de imagem* é uma proposta narrativa que estabelece a autocrítica da literatura infantil e questiona as clássicas funções de texto, ilustração e narrativa. A linguagem de outras mídias e os conhecimentos adquiridos pelos leitores mirins em outras formas narrativas são trazidos para o espaço do *livro de imagem*. O *livro de imagem* estabelece uma forma de leitura alternativa e fornece uma história aberta, na qual o receptor empreende um esforço interpretativo a partir da narrativa imagética.

---

<sup>50</sup> CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Porto Alegre: Artmed, 2001, p. 142.

<sup>51</sup> Marshall McLuhan cunhou o enunciado “o meio é a mensagem” em *Understanding Media: The Extensions of Man*, London: The MIT Press, 1964.

### ● Relação direta texto/imagem

Os livros que possuem relação direta são aqueles em que existe a disposição física de texto e imagem em conjunto, fornecidos simultaneamente, e o receptor utiliza ambas as linguagens na apreensão da narrativa. Este tipo de relação é representativo da maioria das obras literárias infantis. Como exemplificado no primeiro capítulo, as narrativas originais daquilo que culminou em literatura infantil partiram de uma tradição oral transposta para a mídia livro na forma de texto. Nessa série de transposições, a ilustração foi o último elemento a adentrar o espaço do livro infantil. Por muito tempo, a ilustração permaneceu subordinada à narrativa textual, pois as imagens não possuíam responsabilidade pela narrativa e, por conseqüência, pela compreensão da história. Gradativamente, a imagem iniciou um processo de ascensão ao patamar narrativo do texto, a ponto de equiparar-se a este em termos de condução da narrativa.

Na atualidade, estabelece-se diferenciação entre a dinâmica dessas relações narrativas. Optamos por classificá-las, nas relações entre texto e imagem, como *narrativa paralela* e *narrativa interdependente*. A diferença entre as *narrativas paralelas* e as *narrativas interdependentes* reside na interação entre texto e ilustração, presente em qualquer livro infantil<sup>52</sup>. Nikolajeva e Scott utilizam outra terminologia para designar relações bastante semelhantes (interação simétrica e interação de aumento).

Em alguns livros infantis, as histórias são contadas duas vezes – uma pelo texto, e outra pela ilustração, segundo Agosto<sup>53</sup>. A compreensão da história pelo leitor se dá tanto pelo texto quanto pela ilustração. O termo designado para classificar essa relação é *narrativa paralela*. Nos livros em que a imagem estabelece relação de *narrativa paralela* com o texto, o que é dito no texto é mostrado de maneira análoga na imagem<sup>54</sup>. Ambos seguem caminho narrativo semelhante, repetindo a informação em diferentes formas de comunicação. Uma das características desse tipo de relação é o fato de a supressão das imagens não gerar tanta falta na condução da história. A interação de texto e imagem da narrativa paralela é de complementaridade da afirmação, de clarificação, mas o texto não depende das ilustrações para converter sua mensagem essencial<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> AGOSTO, *op. cit.*, p.268.

<sup>53</sup> *Idem*, p.267.

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 227.

Em *Memórias de Emília*, (ed.1994), de Monteiro Lobato, temos exemplo desse tipo de relação. Vê-se o texto reproduzido na ilustração, na passagem da história em que Emília prenuncia a partida do anjinho, que passava uma temporada no sítio enquanto se curava da sua asa quebrada. O texto abaixo descreve a cena seguinte à negação de Tia Anastácia ao pedido de Emília no sentido de cortar as asas do anjinho, a fim de impedi-lo de voar e ir embora. Emília corre à procura de uma tesoura:

Disse e correu ao quarto de Dona Benta em procura de uma tesoura. Estava a remexer na cesta de costura, quando um imenso berreiro se levantou no pomar. Emília correu à janela.

– “O anjinho voou! – gritava a criançada – Vai voando alto! Vai sumindo no céu...”

Emília ainda pode vê-lo nos ares. Lá se ia que nem uma garça, subindo, subindo sempre. Já era um ponto no espaço. Por fim, desapareceu...



Figura 21  
Página do livro *Memórias de Emília*.  
Exemplo da relação entre texto e imagem de *narrativa paralela*.

A ilustração corresponde à narrativa textual: Emília segura uma tesoura (sinal de intenção de cortar as asas do anjinho); quando ouve a gritaria da criançada, Emília corre à janela e parece “frear” (demonstra interrupção da

velocidade, o tapete enruga, seu corpo está inclinado para trás); pára em frente à janela e observa o anjinho ir embora voando. Nem todas as cenas dessa edição de *Memórias de Emília* são ilustradas, e a relação quantitativa de cenas descritas em texto é superior à de ilustrações. O texto poderia, se necessário, carregar a história sem as ilustrações.

Assim como ocorre nessa edição de *Memórias de Emília*, pode-se dizer que muitas edições ilustradas dos contos de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen se encaixam na categoria de *narrativa paralela*<sup>56</sup>.

A pesquisadora sueca Ulla Rhedin<sup>57</sup> descreve, em sua teoria, a história do livro ilustrado para criança e, dentre outros, o modelo do “texto encenado” (ou “texto expandido”). Se relacionarmos o livro infantil com o teatro, poderemos encontrar algumas semelhanças entre a noção de cena teatral e a ilustração do livro infantil. A ilustração do livro infantil muitas vezes representa uma cena ambientada no cenário (locação, móveis, decoração) onde se passa uma ação entre os personagens (descrição das características físicas, vestuário dos personagens, interpretação pela personalidade). A ilustração do livro infantil e, em especial, os de *narrativa paralela*, possuem similaridade com o conceito de encenação.

A relação de *narrativa interdependente* pode ser descrita através da interação e do diálogo, estabelecidos entre texto e imagem. Nesse tipo de relação, as imagens amplificam o significado das palavras, e as palavras expandem a apreensão da imagem. Com efeito, as diferentes informações fornecidas pelos dois modos de comunicação produzem dinâmica complexa<sup>58</sup>. A dinâmica empregada por esse tipo de interação, texto e imagem, é verdadeiramente complementar, pois ambos os modos são primordiais para o desenrolar da história, e um depende do outro.

Agosto<sup>59</sup> observa que a *narrativa interdependente* se tornou gradativamente mais comum nos últimos quarenta anos. A autora afirma que esse desenvolvimento corresponde ao aumento da complexidade da ilustração, com tendência de maior participação da ilustração nos livros infantis. O livro infantil contemporâneo – definido no primeiro capítulo como aquele que carrega a superposição de linguagens múltiplas – também possui a característica de

<sup>56</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 227.

<sup>57</sup> RHEDIN, Ulla *apud* Ângela Lago. *O código, o livro de imagem para criança e as novas mídias*. Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/codice.html>>. Acesso em: 01 de nov. de 2006.

<sup>58</sup> NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 225.

<sup>59</sup> AGOSTO, *op. cit.*, p. 268.

fornecer uma narrativa dependente da interação de ilustração e texto. Essa última característica o distingue inteiramente do livro ilustrado.

O livro cuja narrativa é interdependente perderá muita força, ou até se tornará incompreensível, se for acessado apenas pelo texto, sem visualização de imagens. A narrativa verbo-visual é uma das estratégias de disponibilização da narrativa para a criança. Nessa forma, pode-se ouvir ou ler a história, mas ver as ilustrações é indispensável, caso a história se constitua de uma *narrativa interdependente*. A dependência de visualização da ilustração evidencia o fato de essas narrativas serem baseadas na imagem. Os adultos sabem, às vezes sem muita consciência, que existe uma relação quantitativa de texto e imagens; se uma história tem pouco texto e muita imagem, torna-se inoperante contá-la sem mostrar as ilustrações. Ou seja, existe um grau de dependência da narrativa em relação às ilustrações.

A relação de *narrativa interdependente* pode ser classificada em várias subcategorias. Entretanto, é importante ressaltar o fato de que essas subcategorias não são mutuamente exclusivas<sup>60</sup>, como veremos no exemplo a seguir.

Em *Vizinho e Vizinha*, de Graça Lima, Mariana Massarani e Roger Mello, (2002), temos exemplo de *narrativa interdependente de aumento com humor e ironia*. A história se passa num prédio onde dois residentes retratam a solidão da vida urbana moderna. Um homem e uma mulher, repletos de hábitos metódicos, típicos de pessoas que vivem sozinhas num pequeno apartamento. A rotina de ambos é descrita pelo passar do tempo e por suas atividades (seus hábitos e esquisitices). Os personagens não têm nome: são *o vizinho* e *a vizinha*, anônimos, como todos que vivem num grande centro urbano.

A primeira evidência da relação do texto com a ilustração se dá pela disposição gráfica das páginas. O ambiente da ilustração e o texto encontram-se ajustados a determinada “arquitetura”, que dispõe os dois apartamentos em seções fixas, na página dupla. O apartamento do homem fica no canto esquerdo, e o da mulher no canto direito. No centro, existe um espaço “neutro”, o hall do prédio. A ilustração dos apartamentos é similar às tomadas cinematográficas de cenários, com paredes vazias (invisíveis) – eventualmente existem movimentos de *close* e *travelling*. O estilo da ilustração do homem é diferente do estilo da mulher (ele é ilustrado por Massarani, e ela por Graça Lima), o que enfatiza a

---

<sup>60</sup> AGOSTO, *op. cit.*, p. 269.

personalidade de ambos. O espaço neutro é ilustrado por Roger Mello, e existe também um personagem imaginário (faxineiro).

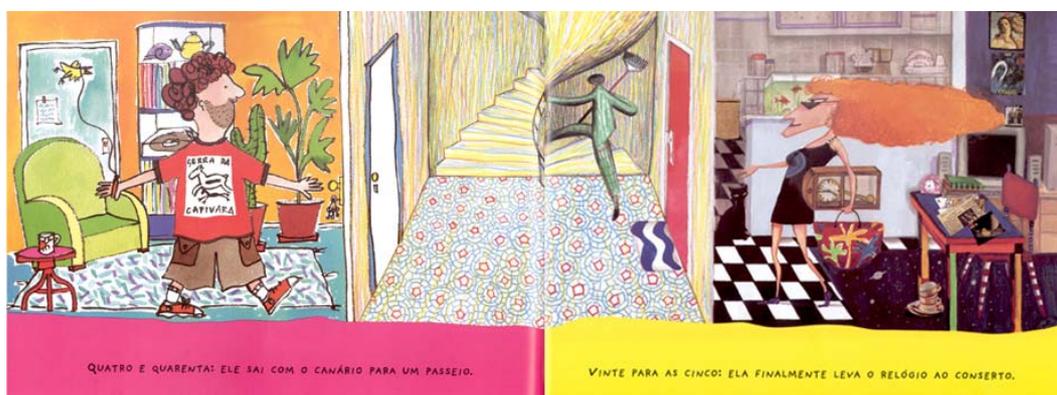


Figura 22  
Página dupla do livro *Vizinho, Vizinha*.

Abaixo da ilustração do apartamento do homem, há uma faixa longitudinal cor-de-rosa, na qual se encontra o texto referente ao personagem. O mesmo se dá com a mulher, porém sua cor é o amarelo. Em resumo, tudo está visualmente dividido entre os “mundos” de cada personagem, e o texto segue esta divisão.

O texto se assemelha a um roteiro. Frases curtas, que apenas geram humor com a visualização das ilustrações. A ilustração aumenta o significado do texto. Depois de algumas cenas, o leitor cria a expectativa do próximo passo da rotina de cada um, para comparar suas diferenças. A história chega a seu clímax, quando as crianças (a sobrinha dele e o neto dela) entram na história. A criança que não é tão reprimida e presa a convenções rompe rapidamente o isolamento espacial e emocional, através de uma grande bagunça que mistura tudo. O humor está em ver e reconhecer a mistura dos objetos dele com os dela, ou seja, do mundo de um com o do outro. A narrativa, que mantinha a rotina dos personagens analogamente separada, é invertida temporariamente pela invasão das crianças e dos objetos no ambiente do outro. O estilo diferenciado da ilustração é forma bastante evidente de demonstrar o processo de mistura.

Na página dupla (figura 23) que descreve o momento da bagunça, dá-se uma grande transformação no texto. O texto, que se inicia normalmente, começa a se misturar, numa seqüência que rompe com as regras gramaticais. Várias palavras que identificam objetos e hábitos dos personagens principais são listadas de forma caótica, da mesma forma que a ação se passa. O texto descreve a bagunça de forma pouco clássica, pois o faz também utilizando a dimensão visual

da palavra. Cada palavra representa um objeto, e o conjunto da frase representa a bagunça.

O texto do lado esquerdo diz:

As portas abertas e o convite irresistível: café com quadrinhos regador todos os livros do mundo manual do químico moderno monte de coisas velhas plantas bichos clarineta discos.

O texto do lado direito diz:

da Velha Guarda roupas de maratona máquina de fazer chover rinoceronte fotos do mundo inteiro gravuras gravuras gravuras escafandro cidades de papel...



Figura 23  
Página dupla do livro *Vizinho, Vizinha*. Evento: grande bagunça.

Os limites das áreas rosa e amarela adentram parcialmente a ilustração, configurando mais uma invasão de espaço. Na página seguinte, cada personagem se encontra de volta à sua vida solitária. A história se fecha com ironia: os vizinhos solitários se desejam secretamente, mas nenhum dos dois tem coragem de buscar a companhia do outro. Mais uma vez a imagem enfatiza com humor o que é dito pelo texto.

O livro *Vizinho, Vizinha* faz uso de ambas as mídias, texto e imagem, e as utiliza numa imbricação em que cada uma aumenta o significado da outra. O humor e a ironia são suas principais características.

O desenvolvimento significativo da *narrativa interdependente* reside em sua capacidade de forçar a coesão entre duas mídias narrativas, fazendo com que o leitor as leve, a ambas, em consideração. Com efeito, a narrativa não pode ser considerada apenas a soma dos significados das duas mídias, mas uma

narrativa de alguma forma mais complexa do que a união das duas histórias parciais<sup>61</sup>.

Uma tipologia das relações entre texto e imagem no livro infantil não visa à “departamentalização” destas. Visa apenas criar formas de organização para análise desses materiais. É importante esclarecer que os limites entre os grupos classificados são delicados, e mais de uma característica pode habitar a mesma história.

## Conclusão do capítulo 2

Iniciamos com a observação de que, ao advento da escrita nas primeiras sociedades, o código escrito assumiu para si a função de comunicação utilitária, relegando à imagem as funções expressiva e representativa. Detentor do estatuto de linguagem oficial, o texto tornou-se a “essência” do livro, e a imagem por longo período permaneceu subordinada ao texto. A família de imagens de Mitchell demonstra que a imagem possui larga acepção, e é interpretada por diferentes escolas de pensamento. Dentro desse escopo, a ilustração do livro infantil é identificada como imagem representada. Como peça de comunicação diferenciada, o livro infantil pode abrigar a forma concreta e imaterial da imagem.

A idéia de que a semelhança não é condição para o entendimento da representação imagética foi apresentada através da teoria de Nelson Goodman. Goodman aponta a denotação como a alma da representação, independentemente da semelhança. Vemos como o aspecto mimético, consolidado pelo espaço figurativo do Renascimento, nos foi ensinado como “verdadeiro” e “natural”. No entanto, identificamos que a imagem, assim como o texto, é convencional. A ilustração do livro infantil é completamente convencional; ao executar uma leitura, a criança tenta apreender a narrativa através do aprendizado simultâneo dos códigos da escrita e das imagens.

No item 2.2, vimos que, apesar de convencionais, texto e imagem possuem potencialidades diferenciadas. Com o auxílio das teorias de Gombrich, Debray e Wolff, identificamos e comparamos a potencialidade de cada linguagem. Se, de um lado, a imagem é mais potente, de outro, o texto é mais eficaz. Em alguns aspectos, a imagem completa a incapacidade da escrita e vice-versa. Ao utilizarmos ambas as linguagens em conjunto, devemos atentar para as

---

<sup>61</sup> AGOSTO, *op. cit.*, p. 278.

potencialidades de cada uma, e para o modo pelo qual se dá a sua interação. As mídias contemporâneas, dentre as quais o livro infantil, fazem constante uso dessa interação.

Antes de realizarmos a análise da interação verbo-visual, relacionamos distinções necessárias entre texto e imagem. Por longo tempo comparada à poesia, a pintura se manteve presa aos conceitos de outra linguagem. Apenas no século XVIII, com Lessing, a imagem é liberta de uma abordagem literária e ganha independência como linguagem. Identificada como pertencente ao espaço, a imagem, começa a ser observada como fenômeno visual. Relatamos que Goodman diferencia imagem de código escrito pela falta de *diferenciação* (articulação), pois entende a primeira como um sistema denso. Mitchell afirma que a imagem é sintética e semanticamente densa; nela nenhuma marca pode ser isolada como única ou como caractere distinto (a exemplo de uma letra do alfabeto). Seu significado depende das suas relações com todas as outras marcas, num denso e contínuo campo. O livro infantil é identificado como uma mídia que permite a integração e até a fusão desses dois códigos, qualidade que será explorada no capítulo 3.

No último subtítulo, analisamos a relação entre texto e imagem no livro infantil, através da criação de uma tipologia específica. A análise efetuada baseou-se no modo pelo qual se dá a construção da narrativa – entendida como fenômeno –, pelo texto e pela imagem. Criamos a distinção entre os livros de relação *pós-produzida* (livros sem narrativa construída por texto) e os de relação *direta* (livros com texto e imagens). Usamos a seqüência visual do livro *Noite de Cão*, e o diálogo de imagens de *Godofredo e a Bruxinha*, para exemplificar a relação entre texto e imagem *pós-produzida*. Nos livros de relação *direta* observamos as seguintes subcategorias; a *narrativa paralela*, exemplificada no livro *Memórias de Emília*, no qual o que é dito no texto mostra-se na ilustração; e a *narrativa interdependente*, exemplificada no livro *Vizinho e Vizinha*, no qual a narrativa depende da interação de texto e ilustrações.

Essa tipologia foi construída no objetivo de auxiliar a análise das interações de texto e imagem, sem, entretanto, a pretensão de se estabelecer como forma definitiva para essas relações.