

Originalmente publicado em: SILVA, Sara Reis da (2003): «Das Palavras às Ilustrações: Uma leitura de *O Nabo Gigante e de João e o Feijoeiro Mágico*» in *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, Nº12, Novembro de 2003, pp. 7-16.

Das palavras às ilustrações: uma leitura de *O Nabo Gigante e de João e o Feijoeiro Mágico*

Sara Reis da Silva

RESUMO

Tendo como ponto de partida o conceito de álbum narrativo para as primeiras idades (2-8 anos), analisa-se neste artigo *O Nabo Gigante e João e o Feijoeiro Mágico*, duas obras ilustradas pela premiada ilustradora Niamh Sharkey. Neste exercício de leitura procura-se reflectir acerca da articulação texto linguístico–texto icónico, traçando um percurso interpretativo das estruturas compositivas – verbal e pictórica – e do jogo de sentidos que do diálogo entre estas resulta.

Parecem ser unânimes as ideias de que, nos livros vocacionados para um público infantil, a ilustração possui um papel crucial, representando, num plano inicial, um importante factor de selecção e de definição do (des)gosto em face de uma obra, ou até de (des)motivação para a sua leitura. Se esta constitui uma das primeiras “virtudes” da componente pictórica, não menos relevante é o facto de esta, para a criança-leitora (ou pré-leitora), funcionar frequentemente como um relevante apoio na percepção, na descodificação e na concretização de sentidos de um determinado texto literário¹. Daí que seja compreensível que, regra geral, quanto menor for a faixa etária do leitor a que um livro se destina maior será a quantidade de imagens que aí surgirão (Diogo, 1994: 42).

Embora, no actual panorama editorial português, se continue a verificar, neste âmbito, a hegemonia do livro importado e/ou traduzido², a verdade é que começamos a assistir à edição graficamente cuidada de algumas obras de autoria nacional³, nas quais texto e imagem surgem em perfeita consonância. Trata-se, assim, de um conjunto de

¹ Sobre a problemática atinente às diferentes funções da ilustração, vide, por exemplo, Manila, G. (1995): *Literatura Infantil i Experiència Cognitiva*, Barcelona: Pirene Editorial

² A este propósito, J. A. Gomes afirma «Custa-me (...) verificar a maioria dos livros ilustrados para as primeiras idades à venda em Portugal é de origem inglesa, francesa, italiana ou espanhola, isto é, de países onde as criações de vanguarda na área da literatura para a infância se situam justamente neste domínio e representam um enorme investimento criativo por parte de ilustradores e designers gráficos.» (Gomes, 1999: 68). Em 2002, por exemplo, foram editados *O Sapo Encontra um Amigo*, com texto e ilustrações de Max Velthuijs; Elmer e Alber, escrito e ilustrado por David Mckee (ambos da Caminho). Já em 2003, salientamos *O Coelhoinho Tremeliques*, com texto de Kes Gray e ilustração de Mary MacQuillan (Gailivro).

³ Só para citar alguns e a título meramente exemplificativo, vejam-se, por exemplo, as reedições de *Se eu fosse muito alto* (Gailivro, 2002), com texto de António Mota e ilustrações de André Letria; de *O Ratinho Marinheiro* (Civilização, 2002), uma narrativa em verso assinada por Luísa Ducla Soares e ilustrada por Maria João Lopes; e, ainda, a publicação dos pequenos livros da colecção “Gira Gira” de Mário Castrim e Elsa Navarro (Campo das Letras). Pela sua original «dupla vocação da escrita e da ilustração» (Gomes, 1991: 70), julgamos importante ressaltar aqui o trabalho “pioneiro” de Manuela Bacelar na colecção «Tobias» e nos álbuns *O Dinossauro* e *O Meu Avô* (1990).

álbuns, nascidos da conjugação reflectida das palavras e das ilustrações, que estão cada vez mais ao alcance dos leitores mais novos e que merecem já da crítica literária uma atenção mais sistemática.

Com o propósito de ensaiar uma leitura dialógica, seleccionámos os álbuns *O Nabo Gigante* e *João e o Feijoeiro Mágico*⁴, obras “importadas” que, testemunhando uma das facetas da literatura para a infância da actualidade (a reescrita de contos tradicionais⁵), se inserem também nesse conjunto de livros que «utilizam dois códigos – a imagem e o texto – para contar a sua história» (Colomer, 1996: 27), sendo que nestes a eficácia comunicativa resulta quer do aspecto visual quer do verbal (Nikolajeva e Scott, 2000: 225).

Neste sentido, porque nestas obras, em nosso entender e como sugerimos, parece reflectir-se uma consciência sólida da multifuncionalidade semântica de uma equilibrada articulação texto linguístico – texto icónico, traçaremos, de seguida, um percurso interpretativo das estruturas compositivas – verbal e pictórica – e do jogo de sentidos que do diálogo entre estas resulta.

Sendo ambos ilustrados por Niamh Sharkey, premiada ilustradora irlandesa, salta à vista, logo num primeiro contacto com os dois álbuns, a expressividade das imagens, em face de um discurso narrativo muito próximo do dos antigos sábios contadores de histórias. De facto, tanto em *O Nabo Gigante* como em *João e o Feijoeiro Mágico*, as ilustrações surgem «incorporadas como um elemento construtivo da história» (Colomer, 2003: 117), constatando-se uma relação de complementaridade entre o texto e a imagem.

Estas e outras ideias são, desde logo, suscitadas pela análise da capa e da contracapa dos álbuns em questão. O “rosto” de *O Nabo Gigante* encontra-se dominado em pleno pelo elemento natural, o nabo, estando, no seu topo, sentados, num tamanho visivelmente mais reduzido, os dois “velhinhos”, que participam do conto. Na contracapa, as ilustrações dos diversos vegetais, incluindo a do nabo, surgem em tamanho similar. Assim, estes dois elementos paratextuais anunciam, à partida, um contexto e/ou um cenário específico e paradigmático das narrativas tradicionais. No caso concreto de *João e o Feijoeiro Mágico*, o protagonismo visual é concedido à personagem infantil, que se encontra também sentado no pé de feijão, situado num espaço maravilhoso – o céu – e sugerido pela representação das nuvens. É, aliás, a figuração de este espaço, no qual se insere um outro, o castelo, que domina a contracapa.

É interessante notar que, nas capas de ambos os álbuns, quer a componente pictórica, quer a componente verbal, aqui coincidente com os títulos, avançam o núcleo problemático singular a partir do qual se desenrolará a acção, fazendo sobressair o elemento naturalista desencadeador desta (o nabo e o feijoeiro) e os seus protagonistas (os velhinhos e o João⁶).

Centrando, agora, de modo particular, a nossa atenção em *O Nabo Gigante*, conto tradicional russo recolhido por Alexis Tolstoi no século XIX que aqui adquire uma originalidade evidente resultante da forte plasticidade que caracteriza a componente

⁴ A publicação destes dois álbuns, da responsabilidade da Livros Horizonte, surge noticiada, numa recensão assinada por Susana Constante Pereira e incluída no número 10 da *Malasartes* [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude].

⁵ Já em 1990, Bernardette Herdeiro salientou, como uma das vertentes da escrita infanto-juvenil, «uma reescrita da tradição e da oralidade e a reinvenção do maravilhoso» (Herdeiro, 1990: 36-38).

⁶ Julgamos relevante, do ponto de vista semântico, a inclusão do nome próprio do pequeno herói de *João e o Feijoeiro Mágico* no título do livro.

visual, observamos que o primeiro texto verbal que aí surge – antecedido de uma página preenchida, em exclusivo, com uma ilustração de tamanho considerável - segue a sinuosidade⁷ do caminho desenhado junto a uma casa, elemento inserido num cenário preenchido pela cor verde e pela representação intensa da natureza. O texto linguístico – aqui com um “peso” menor em relação à componente pictórica – aparece, portanto, incorporado na mancha da ilustração. Ambos apresentam, desde logo, duas personagens anónimas, «um velhinho e uma velhinha» muito unidos, situados num espaço natural ou num meio rural e num tempo longínquo, introduzido a partir da fórmula hipercodificada «Há muito, muito tempo atrás...». No entanto, e como destaca Nodelman (Nodelman *apud* Sipe, 1998: 99), enquanto as palavras fornecem uma indicação temporal (ainda que de carácter indeterminado), as imagens parecem, neste caso, possuir um maior potencial informativo de tipo espacial.

A segunda sequência verbal e icónica – «O velhinho e a velhinha tinham seis canários amarelos, cinco gansos brancos, quatro galinhas sarapintadas, três gatos pretos⁸, dois porcos barrigudos e uma grande vaca castanha.» – evidencia uma estrutura muito original, visto que os diversos animais vão sendo inseridos na narração de forma progressiva, a partir da enumeração paralelística⁹ e seguindo um esquema gradativo duplo: decrescente, quanto ao número de animais de cada espécie; e crescente, quanto ao seu tamanho. A verdade é que, em *O Nabo Gigante*, as ilustrações, muito coloridas e deixando transparecer dinamismo, seguem de perto a técnica da narrativa por acumulação, dado que vão sendo representadas novas personagens, à medida que estas também são referidas na narração verbal. Além disso, tanto o fio diegético, como as próprias ilustrações sublinham a afectiva proximidade entre os dois velhinhos e os animais que lhes pertencem.

A narrativa avança, seguindo-se a decisão primaveril dos velhinhos de semear legumes no jardim. Neste momento da acção, notamos um aumento da extensão do texto verbal e, ainda, uma coincidência entre aquilo que é verbalmente narrado e aquilo que surge representado pela componente pictórica, em particular entre a ordem enumerativa do discurso e a ilustração: «Semearam ervilhas e cenouras e batatas e feijões. Por último, semearam nabos».

Deparamos, de seguida, quer com uma expressão icónica quer com um discurso verbal verdadeiramente contrastantes, na medida em que à claridade da «bela manhã de Março» se sucede uma noite de chuva, o que se reflecte ao nível cromático no jogo claro / escuro. Uma vez mais, neste caso, as palavras encontram-se incorporadas na representação pictórica das nuvens cinzentas.

A progressão temporal concretiza-se por meio de uma prolepse, «A Primavera passou e o sol de Verão fez os legumes ficarem maduros». A ilustração, dominada pela grandeza do nabo, ainda subterrado, em face da estupefacção e da dúvida do velhinho («Parecia ser muito grande. De facto, parecia gigante.»), a quem só é permitido

⁷ Neste sentido, é, ainda, interessante notar o grafismo da palavra «torta», que parece ter seguido uma tendência experimental ou concreta, na medida em que a sinuosidade do seu aspecto visual coincide integralmente com o seu significado adjectival.

⁸ Neste caso, o texto verbal encontra-se inserido nas ilustrações, sendo os próprios gatos que se auto-apresentam, segurando três tabuletas, nas quais se encontra repartida a inscrição «três gatos pretos».

⁹ A referência sequenciada aos animais é efectuada segundo o esquema: número/quantidade–espécie-característica física, que se traduz, ao nível morfológico, em numeral cardinal-nome-adjectivo.

contemplar a rama do tubérculo, denuncia, agora, o problema singular que se encontra na base de toda a história. Curiosa é a estratégia textual e icónica de apenas desvendar ao destinatário extratextual a verdadeira dimensão do nabo, transformando, assim, o leitor numa espécie de cúmplice do narrador / da ilustradora. Outro aspecto relevante consiste na concepção gráfica da palavra «gigante», último vocábulo que surge na coluna textual disposta à esquerda e cuja “confirmação da veracidade” parece ser dada, de imediato, pela ilustração.

Na sequência seguinte, novamente iniciada com uma referência temporal – «Numa bela manhã de Setembro (...) ar fresco do Outono (...)» –, observamos, uma vez mais, a técnica da incorporação da mancha textual na mancha visual, numa plena articulação entre as duas componentes.

Outra técnica pictórica comum neste álbum é a representação em tamanho superior da personagem masculina em relação à figura feminina, como acontece no momento em que o velhinho puxa, iça e sacode o nabo para tentar colhê-lo, situação narrada, através de frases simples e curtas, num estilo habitual nas narrativas para a infância.

A partir deste momento e segundo uma estratégia acumulativa – como mencionámos – e uma estruturação discursiva baseada na repetição (marcas bastante recorrentes nos contos tradicionais e/ou infantis), são narradas as sucessivas tentativas dos dois velhinhos, ajudados progressivamente pelos seus animais: primeiro pela «grande vaca castanha», depois pelos «dois porcos barrigudos», seguidos dos «três gatos pretos», das «quatro galinhas sarapintadas», dos «cinco gansos brancos» e dos «seis canários amarelos». Verifica-se, assim, uma natural expansão tanto do texto verbal, como do número de elementos representados pelas ilustrações, até ao ponto em que, esgotados todos os esforços, se declara «Mas o nabo continua a não se mexer». Nesta afirmação, a conjunção coordenativa adversativa encontra-se grafada num tamanho bastante superior ao dos restantes vocábulos, sublinhando-se, desta forma, a imobilidade do nabo e a dificuldade da sua colheita, a reflectir a relevância de esta etapa actancial.

A ilustração e a própria disposição gráfica textual da sequência que se segue – repare-se que quer os velhinhos, quer a forma dispersiva como os animais se encontram inscritos no cenário verdejante, quer, ainda, o modo como as frases são colocadas (quase com uma função próxima da legenda, porque situadas por cima das personagens) – demonstram, de facto, o cansaço geral. O desânimo é, porém, quebrado, uma vez que «A velhinha teve uma ideia», como, aliás, sugere também a forma como esta figura se apresenta: sentada, mas com um dedo no ar e situada no fim de uma página, como que a constituir o mote para o que será narrado posteriormente.

A expressão verbal da concretização da ideia da velhinha – apanhar um rato na cozinha, usando uma ratoeira – afigura-se-nos algo distinta da sua figuração visual. Na verdade, ao passo que o discurso refere simplesmente que «A velhinha apanhou o rato e levou-o lá para fora», sendo, em nosso entender, marcado pela concisão e a objectividade, a ilustração que o acompanha – a ocupar, na íntegra, uma página – “vai mais além”, na medida em que retrata a velhinha com o rato (sem qualquer receio) ao colo, olhando-se mutuamente, sem vestígios de qualquer hostilidade. Na representação pictórica, detectamos, portanto, uma certa afectividade entre o ser humano e o pequeno animal, uma faceta que, aliás, texto e imagem denunciam ao longo de todo o álbum.

Com a ajuda do «ratinho esfomeado», os dois velhinhos e os seus animais tentam, de novo, colher o nabo gigante. Representando um momento de tensão, o ambiente e as cores que o traduzem adensam-se, recuperando-se os tons escuros. Ao nível verbal, regressa-se também a um discurso enumerativo e paralelístico, na mesma linha do que se constata nas referências às anteriores tentativas. O movimento e a insistência da “prova” são sugeridos pelos verbos actanciais e pelo polissíndeto – «puxaram e içaram e sacudiram e puxaram com mais força».

Virada a página, ocorre a surpresa actancial e a resolução do conflito, com a reposição do equilíbrio: «O nabo gigante saiu a voar de dentro da terra e todos caíram para trás». A expressão que vimos de citar (cuja expressividade nasce da metáfora) é antecedida pela interjeição / onomatopeia «Pop!», registada no topo da página em caracteres muito superiores à restante mancha textual. O discurso surge, mais uma vez, construído a partir da enumeração e da reiteração, que, aqui, pela situação recriada, possui um efeito humorístico: «Todos caíram no chão e riram». Além disso, se atendermos à sequência pela qual as diversas figuras actantes são colocadas “em cena”, podemos considerar que quer o texto verbal quer o texto pictórico se alicerçam na estratégia da gradação crescente, também provocando o cómico: em cima do rato (o ser de tamanho mais reduzido), caíram sucessivamente os canários, os gansos, as galinhas, os gatos, os porcos, a vaca, a velhinha e o velhinho.

No desfecho da história, com um fundo humorístico, assistimos, quer ao nível da ilustração, colocada na parte superior da página, quer no que concerne ao texto verbal, à valorização do seu pequeno herói, o «ratinho esfomeado», que, à semelhança do que acontece em diversos contos tradicionais / de fadas, apesar da sua reduzida estatura, sai vitorioso, desempenhando um papel determinante na resolução do conflito.

Uma nota, ainda, para destacar a propensão dialógica inerente à narração dos contos tradicionais, um aspecto evidente, em *O Nabo Gigante*, na questão final ou na interpelação directa do leitor – «E sabes uma coisa? O ratinho esfomeado foi o que comeu mais» – servindo, assim, o propósito de uma cumplicidade entre o narrador / contador e o narratário / leitor-ouvinte.

A proximidade que acabámos de apontar é, igualmente, observável em *João e o Feijoeiro Mágico*, aspecto que transparece, por exemplo, da estratégia de abertura da narrativa. Neste conto tradicional inglês, recontado por Richard Walker, a narração é introduzida de um modo inovador, a partir de um parágrafo em itálico da responsabilidade do narrador. Ao nível pictórico, nesta primeira página, verificamos a representação de uma figura masculina, próxima de um mago, que parece coincidir com o sujeito de enunciação, numa espécie de fusão entre a entidade intratextual que é o narrador e uma “personagem visual” contadora da história e cujo discurso se pauta, desde logo, pela vivacidade e pela coloquialidade: «Não vou começar por dizer que o João era preguiçoso».

Nas duas primeiras páginas, a ilustração – que ocupa uma página na íntegra e em exclusivo – alarga, completando, o sentido do texto verbal, na medida em que só se percebe verdadeiramente o que significa a expressão «Não tinham muito dinheiro mas não se ralavam muito com isso», quando, atentando na imagem, se reconhece a mãe de João a regar as flores, a descontração do rapaz a remendar o telhado e, especialmente, o facto de nos vidros das janelas e na porta da casa se encontrarem representadas

pautas musicais, talvez a sugerir essa espécie de valorização do sonho em detrimento do quotidiano real / material. Aliás, encontramos, um pouco mais adiante na história, a confirmação para esse “desprendimento”, traduzido quer verbal – «Ora não havia nada neste mundo de que o João gostasse mais do que a magia, por isso entregou Daisy ao homem, agarrou nos feijões e correu para casa.» – quer visualmente.

De seguida, a peripécia – «não havia nem côdea de pão duro para comer, nem dinheiro para comprar comida» – completa-se e espelha-se, ao nível pictórico, na própria fisionomia das personagens (em particular, através da configuração da boca a sugerir tristeza e preocupação) e na inserção de um armário totalmente vazio, único elemento icónico, para além de João e da mãe, que participa desta ilustração.

A “entrada em cena” de uma personagem anónima bastante insólita, que o texto verbal designa como «estranho homenzinho, que trazia vestido um casaco muito largo, com bolsos enormes», na linha do que temos vindo a explicitar, também se torna mais “concreta”, após a observação da sua representação figurativa, na qual se incluem alguns indícios de maravilhoso, como, por exemplo, os pássaros ou a ventoinha pendentes da sua cabeça.

A sequência verbal seguinte é antecedida por uma ilustração que ocupa totalmente uma página e na qual se encontram representados João, com uma expressão de surpresa, e o «estranho homenzinho» a mostrar-lhe seis feijões, elementos naturais que desencadeiam a reacção da mãe, cuja actuação furiosa e agitada se traduz não só nos verbos actanciais – «esperneou», «abriu», «atirou» –, mas também na própria opção dos traços da ilustração.

As «“coisas” que começaram a acontecer» são desvendadas, de seguida e em primeiro lugar, pela ilustração de extensão considerável, que reproduz apenas o momento da germinação dos seis feijões no subsolo. Ao texto verbal, ao qual é reservado um espaço bastante mais reduzido, sendo disposto numa coluna à direita, cabe esclarecer, por meio da reiteração e da perífrase, que estes «cresceram até ao céu. E cresceram, cresceram, até penetrarem no reino das nuvens». Daí que possamos afirmar que, deste modo, as palavras avançam os acontecimentos seguintes, ao passo que as imagens se restringem a uma representação parcial.

Plenamente dominada por cores escuras, na sequência que se segue, a ilustração volta a antecipar-se ao texto verbal. Enquanto a componente pictórica se circunscreve à expressão visual do estado de surpresa de João e do tamanho reduzido da sua casa em relação ao pé de feijão, a narrativa antecipa já o facto de o pequeno herói ter começado a trepar.

Em *João e o Feijoeiro Mágico*, à semelhança do que se reconhece em *O Nabo Gigante*, assistimos, ainda, a uma alternância de tonalidades – claro / escuro – a indiciar a passagem do tempo, do dia para a noite¹⁰, embora, nos momentos cruciais, coincidentes

¹⁰ Neste e em *O Nabo Gigante*, tal como na generalidade dos contos tradicionais, os acontecimentos são narrados de modo cronológico e no passado, sendo as sequências narrativas articuladas por encadeamento. Além disso e no que diz respeito ao enquadramento espacial, constata-se a inexistência de descrições exaustivas. Na verdade, a localização espaço-temporal é vaga, indeterminada e longínqua, regra geral fora do tempo e do espaço reais.

com a decisão¹¹ de João de sair do espaço familiar e de se aventurar na subida solitária do «maior feijoeiro que jamais vira», a viagem e a permanência do herói no castelo do gigante, se verifique um predomínio das cores escuras, em plena concordância, aliás, com o tempo cronológico.

Na chegada de João ao longínquo «reino das nuvens» e ao «castelo formidável», espaços maravilhosos centrais, encontramos, igualmente, o jogo visual que acabámos de destacar, mas, desta vez, entre o escuro do céu e a claridade das nuvens e da lua. Neste momento da narrativa, constata-se, uma vez mais, a antecipação das palavras em relação à ilustração, quando se afirma, por exemplo, «Finalmente a enorme porta rangeu e abriu-se com um enorme estrondo. Por trás dela uma velha espreitava-o, de candeia na mão», uma informação que surge apenas retratada visualmente duas páginas depois.

Para as ideias de mistério e de desconhecido, sugeridas, em nosso entender, pelo jogo cromático referido, contribui igualmente a forte componente sonora¹², presente em «Ouviu o barulho de chaves a rodar, o chiar de grades a abrirem-se e o som de correntes a serem arrastadas. Finalmente, a enorme porta rangeu e abriu-se com um estrondo.» Julgamos também ser neste sentido que devem ser entendidas não só a representação pictórica de um número considerável de chaves¹³, de tamanhos e tipos diferentes, que parecem emoldurar o momento da introdução de uma nova personagem que habitava no castelo, mas também a sua intervenção em discurso directo – «Não podes entrar! (...) Ele regressa daqui a pouco! VAI-TE EMBORA!» –, em especial pelo facto de manter escondida a identidade desse “ele” e pela sua exaltação, espelhada graficamente na opção da colocação da expressão imperativa em letras maiúsculas e num tamanho superior.

O recurso a esta estratégia gráfica ocorre de novo, aquando do ingresso do gigante¹⁴ na cozinha – «-ZAZ, TRAZ, PLAZ! (...)». Além disso, observa-se, também, a hiperbolização desta personagem oponente e representativa do mal, tanto ao nível pictórico, através da técnica do contraste¹⁵, como ao nível discursivo, através da forma verbal «devorou» e, ainda, da sugestão sonora patente na expressão «arrotou ruidosamente».

Com a introdução na narrativa do ganso, que punha ovos «todos feitos do mais puro ouro», e da «finíssima harpa», também «toda de ouro», surgem dois seres animizados, cujo estado de espírito se encontra denunciado, de forma evidente, nas ilustrações. No caso concreto da harpa, a melodia a ela associada encontra-se também representada

¹¹ No momento de tomada desta decisão, o protagonista surge sentado na cama, evidenciando algum receio, estado sugerido, na nossa opinião, mais uma vez, pela configuração da boca e, ainda, pelo facto de se encontrar abraçado a um pequeno urso de peluche, também ele com uma expressão de medo, um elemento que não surge referenciado no texto verbal e que pode ser encarado como um indício de infância.

¹² Num momento mais adiantado da acção, é também através da notação auditiva, associada à forma verbal “tiniam”, que o conteúdo das sacas é indiciado: «(...) pilhas de enormes sacas, que tiniam quando João lhes tocava».

¹³ Nos textos do património oral tradicional, a chave «é símbolo do mistério a penetrar, do enigma a resolver, da acção difícil a empreender, em suma das etapas que conduzem à iluminação e à descoberta» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 191). Em *João e o Feijoeiro Mágico*, assumem também particular relevância semântica a presença de outros elementos simbólicos como o ouro ou a harpa e a música a ela associada. O ouro, tesouro ambíguo, representa, em última instância, a perfeição, a segurança e a felicidade (idem, ibidem: 495 e 496), à semelhança do que se observa em relação à harpa que «liga o céu à terra» e cujo som também simboliza a busca da felicidade (idem, ibidem: 362), a perfeição e a harmonia (idem, ibidem: 464).

¹⁴ Neste conto, é sugerida a tendência modelar do gigante ou do ogre de se alimentar de carne humana, em especial de crianças.

¹⁵ Atente-se, ao nível pictórico, na diferença de estatura entre a mulher e o gigante e, três páginas mais adiante, entre este e João. A atitude poderosa e dominadora do gigante traduz-se, assim, através do tamanho e da extensão das ilustrações que o representam.

visualmente, através da “ondulação” gráfica das suas cordas. Aliás, a música «bela e delicada» que esta produz, em clara antítese com «os roncões e as fungadelas» do gigante, reforça o seu carácter monstruoso e grosseiro.

Adormecido o gigante, João tem, assim, a oportunidade de fugir com uma saca de ouro. Momento crucial da diegese, verifica-se, por parte da ilustradora, uma valorização clara do estado mencionado do gigante e não tanto do esforço de João que o texto verbal, por seu turno, sublinha: «João (...) começou a arrastar uma das gordas sacas. (...) João arfava, muito cansado (...). Como a saca era demasiado pesada para ele (...)».

Do regresso atarefado de João ao espaço matricial, circunstância relatada expressivamente com base nas formas verbais actanciais «saltar», «correu» e «trepou», as ilustrações deixam unicamente transparecer a estupefacção da mãe, reproduzindo fielmente as palavras do texto «a mãe especada a olhar para o feijoeiro, coçando a cabeça». A disposição gráfica do texto, que aparece agora no centro da página, acompanha a representação visual do pé de feijão. A página seguinte encontra-se dividida em quatro, havendo uma alternância entre a mancha verbal e a mancha pictórica, numa espécie de sugestão do percurso de leitura a seguir.

Quando João volta a ingressar na cozinha do castelo e o ganso lhe suplica que o leve com ele, as ilustrações baseiam-se numa estratégia inovadora, já que as intenções subjacentes quer ao pedido formulado pelo ganso quer à sua aceitação por parte do pequeno herói se encontram traduzidas pictoricamente através de dois balões de pensamento (o do ganso guarda a pequena casa do João; o do João, três ovos de ouro), atribuindo-se, assim, à imagem a função de completar, com exactidão, a componente linguística, uma técnica que T. Colomer aponta como bastante recorrente nos álbuns infantis (Colomer, 1996: 28).

A ilustração da cena correspondente à perseguição encetada pelo gigante, durante a fuga da velha, do ganso, de João e da harpa, além de ressaltar o movimento das personagens, é construída a partir da técnica da gradação decrescente, como se conclui da sua observação da esquerda para a direita. Nesta sequência textual, a exclamação «Depressa!», a denunciar a aflição, situando-se junto da representação visual do herói, encontra-se grafada num tamanho superior ao dos outros caracteres.

Quase no desfecho da diegese, assistimos à argúcia de João para se livrar do gigante. Coincidindo com o ponto culminante da narrativa, no qual, tal como em *O Nabo Gigante*, uma personagem de estatura menor triunfa, este trata-se de um momento de tensão, de incerteza e de medo, aspectos indiciados, ao nível visual, pelas tonalidades escuras da imagem. A narração da vitória do herói, marcada pelo humor e consubstanciada na projecção do gigante «em direcção ao espaço», pauta-se, ainda, pela articulação harmoniosa das duas componentes, na medida em que a mancha textual se encontra inserida na própria ilustração, como se verifica na inclusão – em tamanho superior e no sentido aumentativo – da expressão «Boinnnnngggg!», onomatopeia que surge registada no rastro deixado no céu pelo vilão desta história. No que diz respeito à configuração discursiva, sublinhe-se o tom coloquial, com especial incidência neste ponto conclusivo da narrativa: «E, tanto quanto sei, ainda lá deve estar».

Punido o “mau da fita”, o conto termina com a recompensa e com a felicidade dos bons. É interessante notar uma espécie de intromissão do narrador, até este momento, ausente da narração, que aqui participa na acção (homodiegético), posicionando-se no

mesmo cenário das personagens e aproximando-se delas: «A última vez que fui visitá-los, a harpa tocou músicas tão alegres que nos divertimos todos a dançar». Aliás, na própria ilustração que serve de cenário ao texto verbal, construída a partir de cores quentes e vivas, encontra-se novamente representado o elemento masculino, a primeira figura à qual nos referimos, quando nos detivemos na análise da primeira página do livro ou da introdução da história de João.

Muito em síntese, *O Nabo Gigante e João e o Feijoeiro Mágico*, pela coloquialidade discursiva, pelas sugestivas ilustrações, bem como pelo humor e pela subtileza, quer do registo verbal quer do visual, representam possibilidades muito férteis de promoção de uma “competência literária” logo nas primeiras idades. As estratégias textuais e gráficas observadas nos dois álbuns – como a contenção verbal, a amplitude das imagens, a gradação, a acumulação enumerativa, entre outras – consubstanciam um verdadeiro convite a uma leitura autónoma, adequada aos interesses e às capacidades dos seus destinatários explícitos, porque baseada na ludicidade, resultante dessa espécie de viagem entre as palavras e as ilustrações. A nossa experiência diz-nos que o sucesso deste convite, nestas como em muitas outras obras, reside precisamente na forma harmoniosa como texto e imagem interagem ou, por outras palavras, na equilibrada coerência intersemiótica que nestes álbuns se constata. Que *O Nabo Gigante e João e o Feijoeiro Mágico* sirvam, então, de mote para a publicação, em Portugal, de outros álbuns de qualidade...

Referências Bibliográficas

- ▶ ARÀNEGA, Mercè (2001): «Ler a Ilustração» in *Influência e Sedução. A arte e a ciência na Literatura para Crianças (Comunicações do XIV Encontro)*, Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura / N° especial, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 65-70.
- ▶ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994): *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Teorema.
- ▶ COLOMER, Teresa (1994): «El Lector de la Etapa Infantil (0-6 anos)» in *Alacena*, N° 21, pp. 18-24.
- ▶ COLOMER, Teresa (1996): «El Álbum y el Texto» in *Peonza*, N° 39, pp. 27-31.
- ▶ COLOMER, Teresa (2000): «Texto, imagen, imaginación» in *CLIJ130*, pp. 7-17.
- ▶ COLOMER, Teresa (2003): «Aprendizajes Literarios en los Libros para Primeros Lectores» in CARVALHO, Graça Simões de, FREITAS, Maria Luísa Varela de, et alii (org.): *Saberes e Práticas na Formação de Professores e Educadores (Actas das Jornadas DCILM 2002)*, Braga: Departamento de Ciências Integradas e Língua Materna da Universidade do Minho, pp. 113-123.
- ▶ DIOGO, Américo Lindeza (1994): *A Literatura Infantil. História, Teoria, Interpretações*, Porto: Porto Editora.

- ▶ GOMES, José António (1991): «Novos álbuns para os mais pequenos – A propósito de dois livros de Manuela Bacelar» in *Literatura para Crianças e Jovens Alguns Percursos*, Lisboa: Caminho, pp. 69-71.
- ▶ GOMES, José António (1999): «Perspectivas da Literatura para Crianças e Jovens em Portugal» in *Literatura para Crianças no Século XXI (Comunicações do XIII Encontro)*, Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura / N° especial, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 64-70.
- ▶ HERDEIRO, Bernardette Pereira (1990): «Literatura para Crianças e Jovens em Portugal» in *Ler* (Edição internacional), Círculo de Leitores/IPLL, pp. 36-38.
- ▶ MANILA, G. (1995): *Literatura Infantil i Experiència Cognitiva*, Barcelona: Pirene Editorial.
- ▶ NIKOLAJEVA, Maria e Scott, Carole (2000): «The Dynamics of Picturebook Communication» in *Children's Literature in Education*, Vol. 31, N° 4, pp. 225-239.
- ▶ PEREIRA, Susana Constante (2002): «O Nabo Gigante e João e o Feijoeiro Mágico» in *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, N° 10, pp. 30-31.
- ▶ SIPE, Lawrence R. (1998): «How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships» in *Children's Literature in Education*, Vol. 29, N° 2, pp. 97-108.
- ▶ STREHLE, Elizabeth (1999): «Social Issues: Connecting Children to Their World» in *Children's Literature in Education*, Vol. 30, N° 3, pp. 213-220.
- ▶ TRAÇA, Maria Emília (1992): *O Fio da Memória Do Conto Popular ao Conto para Crianças*, Colec. «Mundo de Saberes 3», Porto: Porto Editora.
- ▶ WENSELL, Ulises (2000): «El papel de las ilustraciones en la difusión de los libros para niños» in CERRILLO, Pedro e PADRINO, Jaime García (coord.), **Presente y Futuro de la Literatura Infantil**, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 151-156.
- ▶ WERNECK, Regina Yolanda (1983): «O Problema da Ilustração no Livro Infantil» in KHÈDE, Soria Salomão (org.): *Literatura Infanto-Juvenil Um Gênero Polémico*, Petrópolis: Vozes, pp. 118-125.