

# *O elefante cor de rosa*, de Luísa Dacosta:

## A interacção semiótica texto-imagem na escrita literária para crianças<sup>1</sup>

Embora estejamos conscientes de que condições históricas distintas podem originar convenções culturais e literárias diversas (Fokkema e Ibsch 1997: 18), julgamos poder identificar na íntima articulação das componentes da literariedade com as componentes da poeticidade (García Berrio 1994: 45) um dos traços que definem e caracterizam a comunicação literária e que estão na base da sua natureza intrinsecamente pluri-isotópica e polissémica. Concebidas como uma opção pragmática baseada em convenções culturais, as componentes da literariedade necessitam da propriedade da poeticidade, não codificável nem estritamente previsível, para se converterem em experiências semióticas às quais se atribui valor estético (García Berrio e Hernandez Fernandez 1990: 70-71). Nesta perspectiva, se é verdade que a especificidade da comunicação literária não pode ser reduzida exclusivamente às componentes da literariedade, já que o efeito das componentes da poeticidade transcende o das da literariedade, verifica-se que as componentes da poeticidade se projectam sempre nos esquemas materiais do texto, isto é, são indissociáveis das componentes da literariedade, as quais devem figurar como sua causa necessária e directa.

Um dos aspectos que especificamente singulariza a comunicação literária reside naquilo que António García Berrio (1994: 81 e ss.) designa como a prática sistemática e intencional da excepção comunicativa, a qual, exprimindo frequentemente uma visão inabitual dos eventos,

---

<sup>1</sup> Este trabalho, elaborado no âmbito do projecto “Infância, Memória Literária e Saberes”, teve o apoio parcial da unidade de investigação da FCT CIFPEC-LIBEC (Universidade do Minho).

contribui para aumentar o grau de perceptibilidade dos objectos e, decorrente dessa modificação das expectativas pré-definidas, contribui igualmente para um acréscimo da informação e do grau de cooperação interpretativa por parte do leitor.

Se a novidade semiótica, tal como aqui é definida, se pode concretizar verbalmente por meio de um conjunto de procedimentos de intensificação estilística (Riffaterre 1973: 56) que, enfatizando e amplificando os matizes simbólico e polissémico das palavras, procuram operar uma recriação ou ressemantização do real, no caso da escrita literária para a infância é nossa opinião que a novidade semiótica não pode ser plenamente compreendida se reduzida exclusivamente à materialidade verbal do texto apresentado. Com efeito, na escrita literária para a infância o texto icónico surge frequentemente associado ao texto verbal e, em certos casos, mantém com ele uma peculiar relação de interaccionismo sónico, originando um novo e complexo objecto só passível de leitura em toda a sua riqueza semiótica se tivermos em conta esse carácter híbrido das múltiplas linguagens que o compõem.

À leitura progressiva e sequencial, proporcionada pela linearidade do significante, que segue um percurso obrigatório e geométrico – de cima para baixo, da esquerda para a direita –, associa-se a leitura espacial do texto icónico, originando um complexo objecto semiótico onde, graças ao grau de predicabilidade das múltiplas intersecções recíprocas, jamais existe informação que possa ser encarada como excedentária ou suplementar. De facto, na medida em que os espaços na página não podem ser considerados como arbitrários, uma vez que desempenham, como realçou Victor Watson (1992: 12), uma função eminentemente territorial, o texto icónico pode constituir-se criativamente como uma forma de produzir ou de concretizar a tensão narrativa, graças aos meios como as formas, as cores e as diferenças territoriais são, nesse espaço, estrategicamente exploradas. Interpretando-se e traduzindo-se mutuamente, por meio de processos que podem ser os da redundância, os da extensão e expansão da pluri-isotopia do texto verbal ou ainda, por exemplo, os da criação de novas histórias, verbalmente não explicitadas pela materialidade linguística das palavras (cf., por exemplo, William Moebius 1986; Joanne M. Golden 1990; Peter Hunt 1994: 175-188; ou Teresa Colomer 2002, 2003), os elementos verbais e os elementos visuais auxiliam o leitor ainda pouco experiente a participar cooperativamente no texto e a transformá-lo de acordo com as suas experiências.

Ora, *O elefante cor de rosa*, de Luísa Dacosta (1996), com ilustrações de Francisco Santaém e orientação gráfica de Francisco M. Providência, constitui um texto no qual a recusa explícita de uma rotinização de experiências semióticas se manifesta com grande ênfase.

O estranhamento, anunciado pelo título<sup>2</sup> e concretizado, ao longo da narrativa, por meio de diversas estratégias retórico-discursivas, é ludicamente exercitado pelos contrastes cromáticos e pelos territórios ocupados pelos vários tipos de texto na página, contribuindo as componentes verbal e icónica, num processo de interação sógnica, para um constante derrogar de expectativas.

A narrativa inicia-se pela expressão, grafada em letras minúsculas, “no sonho, a liberdade...”, acompanhada simetricamente, na página par, pela imagem do elefante cor de rosa em movimento. Se esta expressão constitui, para um leitor conhecedor da obra de Luísa Dacosta, a divisa que unifica todos os seus textos, julgamos que, neste conto, ela poderá desempenhar uma função simbólica, já que parece funcionar como uma espécie de protocolo de leitura estabelecido com o seu leitor, convidando-o a seguir a personagem principal que, sendo maravilhosa e possuindo um conjunto de atributos que a parecem remeter para um certo universo da infância, o conduzirá também a um determinado mundo possível onde a instauração do onírico se torna sinónimo de liberdade, no sentido em que possibilita imaginar, fruir e criar.

Derrogando expectativas entretanto construídas, a página seguinte apresenta-se com um fundo azul e a presença da expressão hipercodificada “era uma vez”, a qual, marcando uma ruptura com o mundo quotidiano, introduz o leitor no pacto da ficcionalidade e remete o estado de coisas que será narrado para o contexto do maravilhoso e do simbolismo: “Era uma vez um elefante cor de rosa...” Se a construção frásica e a sua disposição na página parecem aproximar a narrativa de um certo tom de oralidade, elas contribuem igualmente para manter o leitor na expectativa daquilo que será narrado a seguir.

O virar da página defrauda ostensivamente as expectativas previamente construídas: “Mas não existem elefantes cor de rosa!” A modi-

---

<sup>2</sup> Em clara ruptura com os quadros de referência comuns (Azevedo 1995: 52) do mundo empírico e histórico-factual e, em certa medida, recuperando alguns quadros de referência intertextuais herdados da Walt Disney, o elefante, animal pesado e corpulento, é aqui apresentado como que reinventado pela sua cor rosa, adquirindo os atributos da leveza e graciosidade de que a panorâmica das guardas é, aliás, bem reveladora.

ficação da cor de fundo da página, associada à construção contrastiva, mantendo cromaticamente o mesmo tipo e cor de letra, colocam em causa o pacto da ficcionalidade, anteriormente instituído, e este procedimento constitui uma forma de, por um efeito de osmose entre o mundo possível do texto e o mundo empírico e histórico-factual, suscitar a geração de importantes efeitos perlocutivos.

A expectativa não cumprida conduz o leitor a virar a página, procurando encontrar uma coerência para a formulação das suas hipóteses interpretativas. Dando continuidade cromática e espacial à linha da página anterior, o texto visual apresenta um pedaço verde da paisagem do mundo que o elefante habita, ao mesmo tempo que a página ímpar destaca verbalmente uma informação que, até certo ponto, contraria a informação acerca da não existência de elefantes cor de rosa. Deste modo, localizando verbalmente o planeta do elefante cor de rosa num mundo verosímil, mas distante do nosso mundo empírico e histórico-factual, o mundo possível instaurado pelo maravilhoso é reposto.

E esse mundo é o da vida e o da cor, o da alegria espontânea, o da brincadeira permanente, onde todos os elementos, animais e plantas, se conjugam numa harmonia edénica. A ênfase na cor branca, símbolo da transparência espontânea das emoções e que, em larga medida, retoma as páginas iniciais do texto e o pacto então estabelecido com o leitor referente à liberdade que o mundo onírico proporciona, é aqui realçada visualmente pela disposição estratégica do texto. De facto, tanto aqui como noutros momentos, a mancha gráfica organiza geograficamente as páginas em dois percursos narrativos paralelos que, passíveis de ser lidos horizontalmente e/ou horizontal e verticalmente, e, por vezes, de forma independente do campo semântico definido pela delimitação territorial das páginas, contribuem para um alargamento das possibilidades interpretativas do texto: um desses percursos ocupa as duas páginas (par e ímpar) e surge grafado em caracteres fortemente destacados, ao passo que o outro ocupa a parte inferior das páginas e, surgindo em caracteres bem mais pequenos, concretiza, exemplificando, o enunciado destacado.

A ênfase na expressão “todos os dias”, reiterada em posição inicial três vezes, sendo duas delas isolada, e reforçada, no texto destacado, pela presença do advérbio “sempre”, acompanhada de formas verbais no pretérito imperfeito, procura exhibir ostensivamente o mundo edénico onde viviam os seres deste planeta. Este esforço de exibição é complementado e alargado pela interacção semântica e espacial que o texto visual

estabelece com o texto verbal. De facto, graças à confluência inter-semiótica destas duas linguagens, torna-se possível ao leitor/receptor inferir imagens de harmonia, alegria, espontaneidade, liberdade e sã convivência entre elementos que, de acordo com determinados quadros de referência comuns, não seria previsível encontrarem-se associados.

Noutros casos, por exemplo, a profunda interacção entre estas duas linguagens leva a que o leitor encare ludicamente o texto visual como uma espécie de continuidade e uma extensão do texto verbal: as pequenas manchas que surgem na página oposta à iniciada pela construção contrastiva “Um dia, porém,” poderão eventualmente ser lidas como uma suspensão da asserção, a que o início de uma imagem abruptamente cortada dará alguma resposta.

A análise do texto verbal confirma esta hipótese de leitura: a ruptura do *statu quo* do mundo edénico. A personagem principal, tratada afectivamente pelo diminutivo “elefantezinho” e, posteriormente, fortemente aproximada ao leitor pela presença do adjectivo possessivo “nosso”, experimenta o sofrimento e a dor pela morte do Outro, simbolicamente representada aqui na flor branca que murcha.

As isotopias da vida *versus* morte e a busca incessante do Outro, porque concebido como interlocutor fundamental para a própria definição do Eu, revelam-se fundamentais ao longo desta obra e são, em larga medida, amplificadas pela interacção semiótica do texto verbal com o texto icónico. À vida, definida pela presença e camaradagem do Outro, da festa contínua, do colorido, cromaticamente representado por uma profusão de cores onde predominam o verde, o azul e o amarelo, opõe-se a morte, com os correlatos da noite, da solidão, da dor, do sofrimento e uma recusa dessas cores enquanto elementos simbólicos preponderantes. De facto, a dúvida e a estupefacção face a um mundo que se afigura desconhecido são-nos apresentadas numa página cromaticamente contrastante com as restantes.

Novamente o texto se socorre das páginas em branco, apenas com os blocos de texto estrategicamente destacados, como forma simbólica de exprimir a espontaneidade e a transparência das emoções decorrentes da experiência da ausência do Outro.

A transformação do seu mundo, anunciada gradualmente pelo murchar da flor branca, e concretizada depois na modificação cromática daquilo que o rodeia e na descoberta de outras realidades que obstaculizam um acesso transparente, espontâneo e, até certo ponto, ingénuo ao seu mundo levam este ser enorme e corpulento a lançar um grito aflitivo, solicitando ajuda.

A noite, símbolo supremo da dor e do sofrimento causados pela consciencialização da ausência do Outro, revelar-se-á paradoxalmente o espaço e a oportunidade para a conquista de uma nova amizade, a qual, embora insólita e inusitada, parece concretizar-se numa aparente reposição da ordem inicial que, entretanto, fora abalada: a amizade, o companheirismo, a descoberta de outros mundos.

Organizado numa sequência contínua de desenhos, o texto icónico permite ao leitor aperceber-se da singularidade desta amizade e do alargamento do conhecimento do mundo que ela proporciona ao elefantezinho, conhecimento esse que a página seguinte, cromaticamente contrastante com a anterior, metaforicamente simboliza através da profusão de estrelas douradas de diversos tamanhos que, como plano de horizonte, se mostram ao seu leitor.

A noite, anteriormente concebida como retrato da dor e do sofrimento, readquire, no companheirismo do cometazinho e do elefantezinho, o atributo de ser “esplendorosa e azul, / como azuis eram as asas dos pássaros / do planeta feliz, onde tinha vivido.” A transformação do mundo dá-se, pois, em razão dos olhos e do estado de espírito com que esse mundo é visto, e é neste contexto, próximo do clímax narrativo, que a personagem principal exprime o seu desejo: ter companheiros porque “a solidão é difícil de suportar.”

Ora, uma solução capaz de assegurar simultaneamente a liberdade e a segurança ao companheiro elefante não parece exequível nos princípios de realidade do mundo empírico e histórico-factual, já que os homens não parecem manifestar o entendimento necessário para compreender e lidar com um ser que simbolicamente representa a alteridade.

A resolução da narrativa, apresentada novamente numa página com fundo branco, faz-se pela consolidação do mundo maravilhoso, ao afirmar-se a materialização do elefante cor de rosa na imaginação de uma criança, facto que o texto icónico, com que se encerra a narrativa, evidenciará ostensivamente: a roda de meninos, de várias cores e em posturas corporais diferentes, habitando um mundo delimitado pelo formato do elefante e definido por uma gradação de cores, onde predominam o azul e o verde do “planeta feliz”.

Verdadeiro percurso simbólico de aprendizagem e crescimento, onde o *topos* da busca incessante do Outro, anunciado pelo texto icónico que envolve toda a capa do livro, se evidencia a cada passo, esta obra de Luísa Dacosta constitui um hino à vida, à amizade, à camaradagem e à solidariedade entre todos, independentemente da natureza, forma ou existência particular de cada um.

Porque esta é uma obra semioticamente rica onde vários percursos de leitura são simultaneamente possíveis, desde os percursos exclusivamente centrados no texto icónico até àqueles que avaliam a interacção semiótica entre as duas linguagens, e porque o texto se constrói, em larga medida, na base de um jogo de derrogação de expectativas, parece-nos que ele possuirá atributos suficientes para se integrar na categoria dos textos inovadores e criativos, de que fala Iurij Lotman (*apud* Pozuelo Yvancos 1998: 236). São estes textos, desafiadores dos códigos já conhecidos, que, em larga medida, actuam como catalisadores dos sistemas semióticos culturais, incentivando uma renovação criativa dos mesmos.

Ora, encontrando-se a criança que interage com os textos da literatura infantil num processo de aprendizagem e de fertilização da sua competência enciclopédica, é nossa opinião que ela deve ter a oportunidade de contactar com textos literários de qualidade, isto é, textos que, permitindo-lhe experimentar o rico caudal das possibilidades do imaginário, lhe possibilitem, igualmente, fruir uma palavra intensificada na sua riqueza pluri-isotópica. É que estes saberes relativos aos textos e à língua, em particular o agir na língua e pela língua, asseguram-lhe o saber-fazer necessário para poder modelizar de modo mais consciente e livre o mundo.

*Universidade do Minho*

## **Referências**

AZEVEDO, Fernando Fraga de (1995). *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco: entre a ordem e a aventura*. Porto: Porto Editora.

COLOMER, Teresa (dir.) (2002). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

COLOMER, Teresa (2003). “Aprendizajes literarios en los libros para primeros lectores”, Carvalho, Freitas, Palhares e Azevedo (org.), *Saberes e práticas na formação de professores e educadores. Actas das Jornadas DCILM 2002*. Braga: Departamento de Ciências Integradas e Língua Materna/Instituto de Estudos da Criança.113-123.

DACOSTA, Luísa (1996). *O elefante cor de rosa*. Ilustrações de Francisco Santarém. Lisboa: Civilização.

FOKKEMA, D. W. e Elrud IBSCH (1997). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1994). *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA BERRIO, Antonio e Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (1990). *La poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.

GOLDEN, Joanne (1990). *The Narrative Symbol in Childhood Literature. Explorations in the Construction of Text*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.

HUNT, Peter (1994). *Criticism, Theory & Children's Literature*. Oxford: Blackwell.

MOEBIUS, William (1986). "Introduction to Picturebook Codes". *Word and Image*, 2:2: 141–158.

POZUELO YVANCOS, José M (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

RIFFATERRE, Michael (1973). *Estilística estrutural*. São Paulo: Cultrix.

SHAVIT, Zohar (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens & London: The University of Georgia Press.

WATSON, Victor (1986). "The Possibilities of Children's Fiction", Morag Styles, Eve Bearne & Victor Watson (eds.), *After Alice. Exploring Children's Literature*. London: Cassell. 11-24.